

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

Diretta da:
UMBERTO CARPI, LUCA CURTI,
PIERO FLORIANI, MARCO SANTAGATA,
WALTER SITI, MIRKO TAVONI

Redazione:
FRANCESCA FEDI

★

Direttore responsabile:
UMBERTO CARPI

Redazione ed amministrazione:
GIARDINI EDITORI E STAMPATORI IN PISA
56010 Agnano Pisano · Via delle Sorgenti 23
Telefono 050 855390 (2 linee)
56100 Pisa · Via Santa Bibbiana 28
Telefono 050 502531

★

Periodico quadrimestrale
Abbonamenti (1989):
Italia L. 110.000, estero L. 165.000
Una copia: Italia L. 40.000, estero L. 60.000
Conto corrente postale n. 12777561
intestato alla Casa editrice

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

1989 · VII, 1



GIARDINI EDITORI
E STAMPATORI
IN PISA

Quaderni in cui Gramsci impiega *folklore* (Q. 7, § 62) e le prime note che contengono *folclore*, databili al più presto a fine ottobre-novembre (Q. 6, § 53 e Q. 8, § 173) continua ad essere costituito dai pur «pochi» esempi di *folclore* et sim. reperibili il 21 o il 23 ottobre su quel quotidiano la cui lettura era per Gramsci la «novità» del mese e la cui autorevolezza anche ai fini della diffusione di convenzioni grafiche è richiamata nella lettera a Tania del 4 gennaio 1932.

Torniamo ora alla discussa datazione del piano che apre il Quaderno 8. La proposta del Francioni, ampiamente motivata nella sua pregevolissima *Officina* e qui sopra ribadita, mi sembra comporti sotto il particolare profilo in esame aporie non risolte. Perché infatti un «rapido sommario» scritto verso la fine del 1930, in cui «tutte le rubriche tutti, i temi, tutto ciò che è ripreso [...] è già apparso in note di diversi quaderni al più tardi nel novembre-dicembre 1930» non ripete dalle relative note già redatte la forma *folklore* che vi si impiegava costantemente? E perché, dopo avere per qualche ragione innovato a favore di *folclore* proprio in una sede significativa come questo piano, che anche «pone le premesse per un più ordinato e regolare prosiegua», Gramsci torna a scrivere *folklore* in note redatte dal dicembre 1930 al marzo 1931 (Q. 5, § 56 e l. 6 § 62)? Comunque lo si guardi, se si data il piano del Q. 8 (o almeno la sua parte iniziale) al novembre-dicembre 1930, il *folclore* ivi indicato come terzo tema in rapporto al *senso comune* non appare «interno» a «una serie di oscillazioni fra -k- e -c-» ma risulta invece un'eccezione isolata e bisognosa di motivazioni in un quadro che esclude qualsiasi altra occorrenza del tipo con -c- dall'8 febbraio 1929 al marzo 1931 (termine *post quem*, e non datazione assoluta dimostrabile per Q. 6, § 80 con *folcloristico*).

L'ipotesi che la lettura del «Corriere della Sera» abbia suggerito a Gramsci il mutamento da *folklore* a *folclore*, sia pur collocato a novembre o a fine ottobre invece che agli inizi del 1932 come preferibilmente avevo indicato, si accorda invece con l'ipotesi adombrata dal Gerratana che il piano del Q. 8 sia immediatamente precedente o contemporaneo ai primi *Appunti di filosofia* redatti da c. 51 «in questo novembre 1931» (c. 53v): il *folclore* e *senso comune* in una sede significativa come questo piano, datato a fine ottobre o a novembre 1931, viene anche così a inaugurare o a sancire la scelta di *folclore* testimoniata dopo il 25 ottobre da Q. 6, § 153, confermata nel novembre appunto dal § 173 del Q. 8 (c. 53v) ove si discute del *folclore* in rapporto al *senso comune* e destinato nel prosiegua a rimaner costante nell'uso proprio di Gramsci.

DISCUSSIONI

STEFANO ASPERTI - CARLO PULSONI

JEAN DE NOSTREDAME E LA CANZONE
RAZO E DREYT AY SI-M CHANT E-M DEMORI

Il complesso problema di attribuzione della canzone *Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori* (BdT 233,4) è stato recentemente affrontato da Maurizio Perugi come nucleo centrale di una più ampia indagine sul rapporto di Petrarca con la cultura trobadorica¹. Come è noto, il poeta aretino cita l'incipit di 233,4 nella serie di *aucloritates* introdotte alla fine di ciascuna strofa della canzone LXX, *Lasso me*, attribuendo implicitamente ad Arnaut Daniel la composizione in lingua d'oc². La paternità riconosciuta da Petrarca non trova sostegno nella tradizione manoscritta: infatti *Razo e dreyt* è trascritta solo nei canzonieri C, dove è attribuita a Guilhem de Saint Gregori, e K, nel quale è aggiunta adespota, da mano trecentesca, su una carta bianca in fondo al codice, accanto alla canzone anonima *La beutat nominativa* (461,143)³. A seguito di una minuziosa indagine e di una complessa ed articolata argomentazione, Perugi giunge ad attribuire congetturalmente BdT 233,4 a Guilhem de Murs, trovatore attivo nel terzo quarto del Duecento, del quale restano un canto di crociata e diverse tenzoni legate all'ambiente della corte di Rodez e a Guiraut Riquier. Perugi suppone che la canzone *Razo e dreyt* comparisse, attribuita ad ArnDan, accanto alla canzone *cum auctoritate* di Jaufrè de Foixà *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* (BdT 304,1), in un canzoniere provenzale oggi perduto, un affine del codice f; questa silloge lirica sarebbe stata conosciuta e utilizzata da Petrarca negli anni avignonesi, tramite l'ambiente italiano influenzato dalle idee di Pietro Olivi (Pietro e Giovanni Colonna, Napoleone Orsini, Iacopo Caetani Stefaneschi ed altri).

Alcune delle conclusioni di Perugi sono state contestate da Pietro G. Beltrami e Marco Santagata⁴. In particolare Beltrami evidenzia con convincenti argomenti una serie di punti deboli nella costruzione deduttiva di Perugi e difende

1. M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa. (Un frammento della cultura provenzale del Petrarca)*, Padova, Antenore 1985 (Studi sul Petrarca XVIII).

2. Che Petrarca ritenesse la canzone di ArnDan, «gran maestro d'amor», è conclusione accettata da tutti gli esegeti del poeta, a partire dai commentatori cinquecenteschi (cfr. S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, Loescher 1911, pp. 7-8 e Id., *Tre secoli di studi provenzali*, nel volume curato da V. CRESCINI, *Provenza e Italia*, Firenze, Bemporad 1930, pp. 143-81, sopr. p. 154).

3. Non esattamente «sull'ultima pagina bianca del canzoniere», come affermato da Perugi (*Trovatori a Valchiusa...*, p. 191): seguono ancora altre carte bianche, le prime tre già preparate per la scrittura e recanti la numerazione in fascicoli, e la guardia conclusiva, su cui sono trascritte due *coblas* (461,214 e 457,18, str. V: cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Due «coblas esparsas» del secolo XIII*, «Studi Medievali», VII (1934), pp. 64-71; K. LEWENT, *Zu einer neuen provenzalischen Cobla und einem Liede des Gaucelm Faidit*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXVII (1936), pp. 81-5 e infine I. FRANK, *Répertoire Métrique de la Poésie des Troubadours*, Paris, Champion 1966², I, p. XXVII, n. 4).

4. P. G. BELTRAMI - M. SANTAGATA, «*Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori*». Un episodio della cultura provenzale del Petrarca, in «Rivista di Letteratura Italiana», V (1987), 1, pp. 9-89.

al contempo l'attribuzione a GIsGreg e comunque una datazione ad anni precedenti a quelli proposti da Perugi (non 1280-1281, ma 1230 circa).

In questa sede, rinunciando ad entrare nel vivo del problema attributivo di 233,4, vorremmo indicare alcuni ulteriori elementi di giudizio, sinora non considerati, che potrebbero forse aprire un nuovo spiraglio sulle conoscenze trobadoriche di Petrarca e sulle ragioni che possono averlo spinto ad assegnare quella canzone ad ArnDan. È comunque doveroso avvertire preliminarmente che le perdite subite dalla tradizione manoscritta provenzale e l'esistenza di interi rami completamente scomparsi e noti esclusivamente attraverso fonti parallele — si pensi anche solo agli autori e ai testi cui allude Francesco da Barberino — non permettono di giungere a risultati rigorosamente assertivi nella ricerca dei canzonieri e delle tradizioni utilizzati dai poeti italiani⁵.

Il dato principale che si propone qui all'attenzione degli studiosi è la possibile presenza di BdT 233,4 nella perduta silloge trobadorica appartenuta nel Cinquecento al Conte di Sault (S^o), parzialmente ricostruita nei contenuti da Chabaneau ed Anglade sulla base degli appunti di lettura presi da Jean de Nostredame, che spesso contengono estratti significativi dei testi e che sono corredati di rinvii alle carte del manoscritto⁶. Nostredame riporta nel suo glossario, alla voce *drech*, il primo verso di BdT 233,4, con i consueti leggeri adattamenti alla pronuncia francesizzante del Cinquecento e una modifica importante del rimema, legandolo erroneamente con il secondo verso della canzone *Tuit demandon qu'es devengud'amor* di Rigaut de Barbezilh:

Drech e rason es qu'yeu chante d'amour,
E davant tous en dirai la vertats

Richard de Berbezieu en une chanson qu'on dit qu'est
d'Arnaud Danyel

Il duplice errore commesso da Nostredame nella citazione suscita indubbiamente giustificate perplessità. Nostredame conosce assai bene i commentatori italiani del Petrarca, come egli stesso scrive a Scipione Cybo, e sa dunque quanto affannosamente sia stata ricercata nei canzonieri la composizione citata

5. È probabile che una di queste ulteriori tradizioni perdute venga riflessa sia nell'annotazione marginale che nel cod. Laurenziano Stroziano 178 del canzoniere di Petrarca (XIV-XV, forse XV in.) attribuisce a Arnaut Daniel l'incipit provenzale citato, sia nella lezione stessa del verso, simile a quella di C: *Raison et dreç es quieu ciant en demory* (così interpreta anche Beltrami, *Razo e dreyt...*, p. 17, cui si rinvia per la descrizione delle note marginali del codice Stroziano). È auspicabile una recensione dei codici petrarcheschi, specie dei più antichi, che stabilisca se altri testimoni — ed eventualmente quali e di che epoca — riportano il verso provenzale in forma differente da quella vulgata (da una prima ricerca effettuata sui codici petrarcheschi della Biblioteca Casanatense di Roma risulta che i manoscritti, malgrado qualche ritocco grafico, si adeguano alla lezione del Vat. lat. 3195).

6. Testi di riferimento sono C. CHABANEAU — J. ANGLADE, *Essai de reconstitution du Chansonier du Comte de Sault*, «Romania», XL (1911), pp. 243-322 e J. DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, ed. a cura di C. CHABANEU & J. ANGLADE, Paris, Champion 1913, dove sono pubblicati anche i Glossari allestiti da Nostredame e conservati nei manoscritti autografi di Carpentras.

in *Lasso me* e da tutti attribuita ad Arnaut⁷. È soprattutto sospetto il modo in cui Nostredame cita l'infido verso iniziale — doppiamente infido, perché troppo noto e soprattutto perché unico lacerto conosciuto della canzone —⁸: egli infatti lo riporta secondo una lezione pressoché identica a quella che Vellutello nel suo commento a Petrarca indica come originaria di ArnDan: *Drez e raison es que ie cante d'amor*, con la significativa banalizzazione *demori* > *d'amor*⁹. È dunque possibile, se non probabile, che Nostredame, influenzato e stimolato dai trattatisti italiani, abbia fabbricato un falso o abbia commesso un errore, sostituendo all'incipit corretto della canzone di RigBarb quello di *Razo e dreyt*, conosciuta non direttamente, ma solo attraverso la citazione fatta da Petrarca, verosimilmente mediata da Vellutello. Altre considerazioni accrescono la diffidenza. Nostredame nelle *Vies* allude nuovamente all'incipit controverso, assegnando senza esitazione *Razo e dreyt* a ArnDan: «En une autre dit qu'il est droit et raison qu'il chante d'amour, puis qu'il a souspiré si longtemps»¹⁰. Oltre tutto, sempre nelle *Vies* l'incipit torna nuovamente come verso di apertura di una breve canzone (dieci versi) attribuita a Guillem Boyer, un amico di Nostredame; questa volta si tratta però di una delle celebri falsificazioni dell'erudito cinquecentesco, che utilizza il verso tanto famoso per dare maggior lustro alla composizione del supposto trovatore (cioè, in definitiva, all'amico¹¹), anche se subito si affretta a precisare che «le Monges des Isles d'Or dict que Arnaud Danyel a fait ceste chanson»¹². Nostredame non esita addirittura a

7. Scrive tra l'altro Nostredame al Cybo: «Je vous prie me fere ce bien, me fere antandre s'il y ha quelcung de Voz poetes et escrivains qu'ayent parlé de nostre langue provençalle, et des poetes, aultres que Dante, Petrarque, Bocace, Equicola, le Vilutel, Landin, Jesualde, Bembe, L'Esperon, car puyz qu'ilz nous ont fait ceste honner, J'en voudrois fere mention en mon Epistre liminere, et m'envoyez par escript les passages sommerement, car je n'en ay point veu ne leu d'aultres que ceulx la». Cfr. V. CRESCINI, *Un autografo di Jehan de Nostredame*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 3-4, alle pp. 4-5 dell'estratto.

8. L'unica persona che nel '500 conosceva l'intera canzone era il Bembo, il quale poteva leggere il testo nel canzoniere K, da lui posseduto, e lo custodiva gelosamente, rifiutandolo a chi, come il Castelvetro, gliene chiedeva una copia: cfr. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali...*, pp. 262 sgg.

9. Cfr. A. VELLUTELLO, *Il Petrarca*, Venezia 1525, c. 88r. Sulla controversia che oppose diversi studiosi del Cinquecento sulle due opposte letture *d'amor* e *demori*, cfr. S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali...*, pp. 97-100, 114 e inoltre E. VINCENTI, *Bibliografia antica dei trovatori*, Milano-Napoli, Ricciardi 1963, pp. 77-8.

10. Cfr. *Vies*, p. 27; non risulta chiaro da dove il biografo abbia tratto il secondo verso, che non corrisponde a quello di *Tuit demandon* di Rigaut citato nel Glossario. Va precisato che il passo in questione, con l'attribuzione a ArnDan di *Drech e razo*, appare solo nel testo a stampa delle *Vies*, mentre manca nella redazione manoscritta.

11. Per la lista completa di tutti i falsi inseriti nell'edizione delle *Vies*, cfr. l'edizione delle stesse curata da Chabaneu e Anglade, alla p. 50.

12. La canzone attribuita a Guillem Boyer e la successiva annotazione si leggono alle pp. 141-2 delle *Vies*. La presenza di questa menzione di *Drech e razo* nelle *Vies* è ricordata da Debenedetti, *Tre secoli...*, p. 158), il quale però non menziona l'altro e più interessante appunto presente nei Glossari. Cfr. altresì *Gli studi provenzali...*, pp. 99-100 e p. 199, ove si osserva che «il v. *Drech e rason es, qu'yeu kanti d'amour* (Vita LXX)» fu certo suggerito al N. da un commentatore del Petrarca; va ricordato che il volume di Debenedetti (da cui sembra dipendere nella sostanza anche il saggio del '30) è anteriore alla pubblicazione dell'edizione moderna delle *Vies* e dell'*Essai de reconstitution* curati da Chabaneau e Anglade.

segnalare la presenza in *S^a* anche dei versi provenzali che Dante mette in bocca ad Arnaut nel Purgatorio¹³.

Niente di più facile, dunque, che anche la menzione di *Drech e rason* — continuiamo qui a citare la canzone secondo l'incipit dato da Nostredame — sia il frutto della fantasia creativa dell'erudito cinquecentesco e del suo gusto per l'invenzione colta; e questa è senza dubbio la spiegazione più convincente e, nel complesso, più probabile. Resta però qualche dubbio. Infatti Nostredame, come si è visto, riporta nel proprio glossario una doppia attribuzione; anzi, dalla modalità dell'appunto pare si debba dedurre che in *S^a* la canzone cui Nostredame si sta riferendo fosse attribuita a Rigaut de Barbezilh e non ad Arnaut e che l'assegnazione a quest'ultimo rifletta l'opinione degli eruditi del Cinquecento («une chanson qu'on dit qu'est d'Arnaud Danyel»). Resta sempre la possibilità di un errore materiale, di sovrapposizione mnemonica dell'incipit celebre a quello di *Tuit demandon*, forse sotto l'influsso della forma che Vellutello afferma originaria di ArnDan. Non è però una spiegazione del tutto convincente: Nostredame sta infatti raccogliendo materiale per il suo glossario, un'operazione in fondo personale, non destinata ad essere divulgata e il suo interesse, in quella sede innanzitutto lessicale, pare mosso dalla forma *drech*¹⁴. In sostanza, se si spiegano la menzione della canzone e la sua assegnazione ad ArnDan nel testo edito delle *Vies*, non altrettanto si può dire dell'appunto preso nel manoscritto dei Glossari, sia per l'attribuzione a RigBar, sia per la fusione operata con il secondo verso di *Tuit demandon*. Comprensibile è, piuttosto, un errore commesso nella citazione di un testo effettivamente visto e confondibile, per somiglianza di incipit e forse per vicinanza nel manoscritto, con *Tuit demandon*. Qui si apre in effetti lo spiraglio di possibilità: secondo la ricostruzione di Chabaneau ed Anglade, *Drech e rason* è la canzone con cui si apre in *S^a* la sezione di RigBarb e quest'ultima è preceduta dalla sezione di ArnDan. Dunque *Drech e rason*, prima canzone di Rigaut, segue immediatamente il corpus arnaldino. Come già osservava Chabaneau, il quale non poneva in dubbio l'effettiva presenza di *Drech e rason* in *S^a*, è possibile che l'ambiguità fra le due attribuzioni riflessa nella nota di Nostredame fosse presente già nel canzoniere; si può pensare che 233,4 fosse stata inserita, originariamente adespota, in quella specie di terra di nessuno costituita dallo spazio bianco che probabilmente separava le due sezioni¹⁵.

13. Inserisce il primo verso nel Glossario alla voce *abellir*: «Tan m'abelis vostre cortes deman. Chansonner du Sr comte de Sault, d'Arnaud Danyel» (cf. CHABANEAU-ANGLADE, *Essai de reconstitution...*, p. 269). È chiaro che qui Nostredame falsifica coscientemente. Il nipote César de Nostredame, riferendosi all'influsso trobadorico sulla poesia italiana, fa menzione del passo dantesco, indicandone correttamente la provenienza: «comme Dante, qui est plus ancien que Petrarque, le tesmoigne, faisant dire à son Purgatoyre quelques vers provensaux à ung poète provensal, nommé Arnaud Daniel, que nous avons recités en l'an 1162» (cf. *Vies*, p. 238).

14. Osservano Chabaneau-Anglade (*Essai de reconstitution...*, p. 251) che, contrariamente alla ben nota attitudine all'invenzione che caratterizza l'opera di Nostredame nelle *vies*, «en ce qui concerne les essais de glossaire (qu'il destinait sans doute à son usage personnel) il semble que sa bonne foi soit hors de doute».

15. Un'ipotesi alternativa — possibile, pur se all'apparenza troppo meccanica — è che a causa di un guasto materiale l'incipit di 233,4 sia venuto a contatto con il secondo verso di 421,10, così che

Non ci pare ci si possa ragionevolmente spingere oltre l'affermazione di questa mera possibilità, non traducibile in provata sicurezza. Vorremmo solo proporre alcune ulteriori considerazioni, innanzitutto sulla forma dell'incipit, accettando in via di ipotesi l'effettiva presenza di *Drech e rason* in *S^a*. La versione conosciuta da Nostredame si oppone al testo di *C (Razo e dreyt...)* ed è analoga a quella trascritta in *K* e conosciuta da Petrarca (*Dreit e rason...*); ne potrebbe essere confermata una netta biforcazione della tradizione in un ramo orientale (Petrarca, *S^a*, *K*) e in un ramo occidentale, rappresentato dal solo *C*¹⁶. In secondo luogo, la possibile presenza di *Drech e raso* in *S^a* potrebbe aprire interessanti prospettive sulla cultura provenzale del giovane Petrarca. In effetti la perduta silloge doveva essere una delle maggiori raccolte di lirica occitanica, simile al canzoniere di Bernart Amoros (perduto anch'esso, ma noto attraverso la sua copia cinquecentesca costituita da $a + c^a + F^a$), ma di questo assai più ricco nella scelta degli autori e delle opere¹⁷. I due canzonieri di Sault e di Bernart Amoros «ci rivelano l'esistenza di altre tradizioni, spesso molto più ricche di quelle di cui abbiamo notizia (si vedano ad esempio i numerosi *unica* di *a*) o caratterizzati da lezioni... di cui il meno che si possa dire è che risalgono a fonti assolutamente autentiche»¹⁸. In effetti, più ancora

l'inizio della canzone apparisse effettivamente come riportato da Nostredame. Lasciano perplessi la perfetta coincidenza che si dovrebbe postulare per l'ipotetica lacuna (dal secondo verso di *Drech e raso* sino al primo di *Tuit demandon*), e la somiglianza fra i rimemi dei due incipit. Tuttavia, come ci segnala il Prof. Giuseppe Tavani, una situazione in parte simile a quella qui ipotizzata si registra nel canzoniere Colocci-Brancuti della lirica galego-portoghese (canz. port. *B*), a c. 104v; trascritta una strofa di canzone in castigliano di Alfonso X e due lettere in una riga per il resto bianca, il copista prosegue la trascrizione con un'altra canzone, in galego-port., mutila del primo verso. Un ulteriore caso comparabile, e forse ancora più interessante, è nel canz. prov. *O* (Vat. Lat. 3208), c. 15r, dove la canz. di Raimon Jordan *Per qual forfag o per qual fahimen* (404,6) si interrompe al v. 27 e segue, senza soluzione di continuità e a cominciare proprio dal v. 28, la seconda parte della canzone *Fins e leials e senes tot engan* di Aimeric de Sarlat (11,2; facciamo riferimento all'edizione curata da M. FUMAGALLI, *Le Canzoni di Aimeric de Sarlat*, «Travaux de linguistique et de littérature», XVII (1979), 1, pp. 121-69; la sequenza delle strofe è identica per le due canzoni di RmJord e di AimSarl in tutti i numerosi testimoni di entrambe). Gli schemi metrici e le rime sono molto simili (cfr. FRANK 782:3, per 404,6, e 577:65, per 11,2); è nel complesso molto probabile che ci si trovi di fronte ad un salto *du même au même* operato dal copista, ma la circostanza dell'esatta giunzione fra le due canzoni non resta per questo meno sorprendente.

16. Ci pare solida con il ramo orientale la ripresa del modulo metrico di 233,4 operata da Cerveri de Girona nel suo sirventese (sulle relazioni fra i due testi concordiamo con la ricostruzione proposta da Beltrami). Si osservi come la rima al mezzo in -o, in corrispondenza della cesura del decasillabo iniziale di ogni strofa, combaci bene con la lezione *Dreit e raso...* di *KS^a* e Petrarca (la complicazione metrica mediante rima al mezzo è un espediente tipico della Kontrafaktor in Cerveri). Non deve stupire il legame del trovatore catalano con questa tradizione orientale. Cerveri sembra non avere intrattenuto quasi nessun rapporto con i centri ancora attivi al suo tempo nel Sud-Ovest e in Linguadoca, in particolare con l'ambiente che gravitava intorno alla figura di GrRiq. Al contrario le affinità nelle forme e specialmente i contrafacta attestano una notevole continuità e profondità di legami con l'ambiente provenzale, al quale dobbiamo ricondurre sia *S^a* che le conoscenze trobadoriche di Petrarca.

17. Cfr. G. BERTONI, *Il Canzoniere di Bernart Amoros*, Friburgo (Svizzera), Université de Fribourg (Collectanea Friburgensia, n.s. XI) 1911, I, p. XIII e CHABANEAU-ANGLADE, *Vies*, pp. CXXV e sgg.

18. D'A. S. AVALLE, *La poesia medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi 1961, p. 126. Prosegue Avalle: «Se si osserverà infine che tali fonti (compresa ω o ad

che la vicinanza geografica fra la località di conservazione di *S^a* nel Cinquecento e i luoghi frequentati dal giovane Petrarca, indizio che non pare comune doverci trascurare, i dati che ci sembrano più interessanti sono proprio questa ricchezza della tradizione cui rimontano *a* e *S^a* e il fatto stesso che si tratti di una tradizione vitale, produttiva e dunque aperta ad integrazioni ed apporti ulteriori, ed anche, più semplicemente, utilizzata per la produzione di più canzonieri fra loro simili, se non proprio identici. Tale vitalità aumenta la probabilità che Petrarca sia venuto a contatto proprio con questa tradizione e in fondo questo dato ci pare il più interessante, al di là del problema di concreta identificazione, fra i manoscritti superstiti, del canzoniere o dei canzonieri utilizzati o anche semplicemente visti da Petrarca. In questa prospettiva andrà forse riesaminato il problema della canzone di ArnDan *Amors e jois e luecs e temps*, l'unico componimento provenzale del quale Petrarca denuncia esplicitamente l'imitazione, operata nel sonetto CCLXV, *Aspro core et selvaggio, et cruda voglia*¹⁹. La canzone di Arnaut è conosciuta solo attraverso i canzonieri *Taq*. La questione di quale fra questi tre canzonieri sia stato visto dal poeta aretino è stata più volte affrontata, con soluzioni opposte, rese possibili anche dalla duplice conservazione del riferimento (il Casanatense 924 riporta *padue*, mentre il Parmense 1636 e l'incunabolo londinese British Library, IB 25926 recitano *pridie*)²⁰. Scartata ci pare ormai concordemente la possibilità che quella citazione derivi dal canzoniere di Bernart Amoros²¹, non andrà invece eliminata l'ipotesi che ad ispirare Petrarca sia stato un manoscritto simile ad *a* (e a *S^a*), nel quale non è a questo punto escluso potesse trovarsi anche *Drech e razo*²². L'esistenza di 'affini di *a*' (i quali andranno tenuti distinti dal canzoniere di Bernart Amoros), non è una mera ipotesi critica²³. Al contrario, la presenza e l'utilizzazione in area nord-italiana di canzonieri facenti capo a tale tradizione è attestata dalle glosse, correzioni e aggiunte da 'affine di *a*' presenti nei due canzonieri provenzali vaticani *H* (Vat. Lat. 3207) ed *L* (Vat. Lat.

esempio i manoscritti di cui si è servito Francesco da Barberino per le sue citazioni di Raimon d'Anjou, Hugolin de Forcalquier, Blanchemain e della Contessa di Dia) sono generalmente occitaniche, si dovrà concludere che la scarsità dei codici esemplati nella Francia meridionale è dovuta anche a motivi affatto contingenti, a distruzioni cioè più massicce e radicali di quelle cui è andata soggetta ad esempio la parallela tradizione manoscritta italiana».

19. Per un quadro complessivo del problema si veda il cap. XI, «Mosso da un detto da Arnaldo Danielle», pp. 292-314, del volume di Perugi.

20. La soluzione tradizionale *Padue* è cautelativamente ribadita da G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadoriche nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta, I, Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza 1976, pp. 453-562, pp. 463-4; la validità della lettura *pridie* è sostenuta con interessanti argomenti da Perugi, *Trovatori a Valchiusa...*, p. 298, n. 15.

21. Così si esprimono concordemente FOLENA, pp. 463-4, PERUGI p. 300 e SANTAGATA, p. 87 (ma cfr. anche S. ASPERTI, «*Flamenca*» e dintorni. *Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, «Cultura Neolatina» XXXV (1985), pp. 59-103, p. 99, nota 106).

22. Si tenga presente a questo proposito anche la proposta di datazione 'bassa' della canzone *Lasso me* avanzata da Santagata (*Razo e dreyt ay...*, pp. 49-57).

23. Dubbi in questo senso ci pare siano adombrati già da Debenedetti, *Gli studi provenzali...*, p. 248 (il filologo pensa quantomeno ad un'altra possibile copia del canzoniere di Bernart Amoros, diversa da quella oggi conosciuta).

3206)²⁴. Entrambi sono redatti non semplicemente da appassionati, ma da studiosi di poesia, che arricchiscono i testi trascritti con una abbondante e precisa interpunzione, dimostrando un marcato interesse per l'interpretazione dei componimenti²⁵. *H* risale alla fine del XIII secolo; al contrario *L*, di origine genericamente settentrionale²⁶, è riconducibile alla metà circa del Trecento. Si è dunque molto vicini a Petrarca e una certa consonanza con le predilezioni e le attitudini del poeta sembra avvertibile, oltre che nell'attenzione per il testo trascritto, anche nelle caratteristiche del codice, vergato in scrittura non libraria, ma molto curata, disposta a piena pagina, e piccolo, nel formato del «libro da mano»²⁷. Certo, ancora una volta manca il contatto sicuro, la prova materia-

24. La presenza in *H* di correzioni e aggiunte da un codice della costellazione *Rc^a(M)*, segnalata e discussa da AVALLE (PEIRE VIDAL, *Poesie*, Napoli, Ricciardi 1960) per le canzoni 364,24, 364,17 e 364,48 (rispettivamente nn. 70, 74 e 75 di *H*), è ora confermata dallo studio complessivo che Maria Careri ha dedicato a questo canzoniere vaticano, di prossima pubblicazione nella Collana di Studi, Testi e Manuali del Dipartimento di Studi Romanzi dell'Università di Roma. Per *L*, A. LANGFORS, *Le modèle du reviseur du chansonnier provençal L*, in *Mélanges Antoine Thomas*, Paris, Champion 1927, pp. 255-8, pensa a collazioni con *S*, ma questa opinione, fondata sull'esame di una sola canzone, condotto con prevalente attenzione per puri fatti grafici, è controbuttata da AVALLE, nell'introduzione a *PVid*, I, pp. CVI-CVII. Sebbene le basi dell'articolo di Langfors siano effettivamente molto deboli, la presenza di *S* è incontestabile: cfr. BnVent 70,43 (XLIII) aggiunta strofa V; Peirol 366,29 (XXXI) agg. strofa spuria e v. 23; AimBel 9,3 (I); ArnDan 29,6 (II). Gli interventi del correttore non portano tuttavia solo a *S*. L'opinione di AVALLE circa la presenza di una costellazione *MRA* trova conferma, oltre che nei luoghi di *PVid*, in RigBarb 421,5 (V), FMars 155,16 (XII), GÜss 194,19 (Audiau II); molto importante, infine, l'intervento su ArnDan 29,8 (XII) strofa VI. Che si debba pensare soprattutto ad *a* è suggerito da GISDId 234,4 (III), dove *L* viene corretto sulla base del testo di *TCa-OU*. In effetti le due ipotesi di Langfors e di AVALLE non sono tra loro inconciliabili, dal momento che *a* ed *S* compaiono sovente nelle medesime costellazioni, concordando anche nelle attribuzioni (cfr. 87,1: *Bertran aS*, *Bertran del Poget CDIK*). La medesima affinità si riscontra anche nelle correzioni: notevole BnVent 70,7 (VII) dove il correttore di *L* aggiunge in margine la str. VII, con lezione che rimanda ad un antecedente di *PS* (cf. *L = PS* v. 51), con *a* che appartiene anch'esso allo stesso ramo (cfr. v. 50); identicamente in FMars 155,6 (VI). Per quanto riguarda infine il *partimen* BdT 238,2, inutilizzabile ai nostri fini la vecchia edizione di Kolsen (*Trobadorgedichte*, p. 40) e rimastaci irraggiungibile quella più recente curata da S. THIOU-LIER-MÉJANNE e CH. ROSTAING (*Le partimen «En Raïmbaut, pro domna d'aut parage»*, «Romanica», VII (1974), pp. 217-26) abbiamo proceduto direttamente ad un esame sommario della tradizione: l'aggiunta di *L* sembra fare capo a una fonte non altrimenti nota (non è forse un caso che per questa tenzone *a* abbia utilizzato la particolare fonte che condivide con *O*: cfr. oltre). La presenza di un affine *o* collaterale di *a* è forse inoltre ravvisabile nelle numerose coincidenze (in attribuzione e su lezioni) fra *A* e *a*. Va ricordato infine che *a* risulta pressoché identico nella sezione di tenzoni al canzoniere *O*. Per quest'ultima questione, sembra eccessivamente drastica la soluzione propugnata da François Zufferey (*Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz 1987) il quale, anche sulla scorta di precedenti giudizi di Gröber e Bertoni, vuole la sezione di tenzoni di *O* copia della corrispondente parte del canzoniere di Bernart Amoros (pp. 93-4): la presenza di una serie non piccola di codici della medesima tradizione induce a formulare ipotesi più elastiche.

25. La punteggiatura di cui sono corredati i due codici è studiata da M. CARERI, *Interpunzione, manoscritti e testo: esempi da canzonieri provenzali*, «Cultura Neolatina», XXXVI (1986), pp. 23-44.

26. Viene ritenuto normalmente di origine lombarda, ma, come osserva G. FOLENA, *Tradizione e cultura...*, p. 463, «con gli stessi argomenti potrebbe essere assegnato al Veneto».

27. Cfr. A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, a cura di A. PETRUCCI, Bari, Laterza 1979, pp. 137-56. *H* è leggermente più grande; molto simile invece ad *L* nelle dimensioni il canzoniere

le di una conoscenza e di una relazione che darebbe ben altra concretezza al discorso. Ma nella forma di processo indiziario — e perfettibile — istruito intorno ai rapporti di Petrarca con i trovatori (e, più in generale, circa le modalità di presenza della poesia provenzale in Italia nel corso del Trecento) anche la traccia ora segnalata non sarà forse da trascurare.

provenzale *T* (Paris, B. N., f. fr. 15211), più antico, nel quale comunque la presenza della raccolta di liriche provenzali «in appendice» ad un romanzo francese in prosa (*Merlin*) altera in maniera sensibile la compattezza dell'insieme (e certamente *T* non è manoscritto di studioso, ma, piuttosto, libro popolare, «da bisaccia»).

DARIA PEROCCO

POSTILLA A TEORICI E ASTRATTI FURORI

In una breve nota apparsa su questa stessa rivista (*Sui versi di Niccolò Machiavelli. I. L'epigramma di Argo e Pasquino*, 1988, VI, 2, pp. 299-306) Enzo Quaglio esordisce con queste parole:

In una infelice *Rassegna di studi sulle opere letterarie di Machiavelli* («Lettere italiane», 39, 1987, pp. 554-79), a proposito dell'epigramma *Sappi ch'io non son Argo qual io paio*, Daria Perocco ha scritto:

Un notevole ritrovamento è stato effettuato da G. INGLESE, *Varianti machiavelliane del Vaticano Latino 5225*, in «La cultura», XIX (1981), pp. 459-61, di una versione più estesa del II epigramma machiavelliano, finora nota [sic] secondo la trascrizione del Varchi. Sullo stesso epigramma cfr. E. SCARPA, *Argo, Clemente VII e Pasquino in un epigramma del Machiavelli e in un'antologia del Sanudo*, in «Filologia e critica», I (1976), pp. 259-70.

Non è chi non veda come le due citazioni bibliografiche siano nell'ordine interno da rovesciare e nell'apprezzamento della sorda lettrice da capovolgere: il sostanzioso contributo (una dozzina di pagine) di Emanuela Scarpa (1976) precede di un lustro la telegrafica nota (3 paginette 3) di Giorgio Inglese (1981). Le date sono autoparlanti, anzi eloquenti.

Non desidero entrare minimamente nel merito del contributo di Quaglio, e mi propongo semplicemente di fornire gli estremi per una corretta informazione. Di fronte a un'indicazione tanto perentoria quanto intenzionalmente sprovvista di un preciso rimando, l'eventuale lettore (personalmente, mi auguro che polemiche siffatte ne abbiano sempre meno) può restare insieme pesantemente influenzato e disorientato. Gli fornisco i giusti estremi. Il brano, estrapolato da un articolo di 36 pagine, è inserito nel corpo di una nota (precisamente la n. 38, p. 554). Chi volesse andare a rileggerla, avrebbe qualche sorpresa, dal momento che i due testi (quello mio a stampa e quello riportato da Quaglio) non sono propriamente collimanti. La sorpresa è poi tanto maggiore perché subito oltre ci si imbatte in una veemente reprimenda di Quaglio a proposito della trascrizione offerta da Ridolfi dell'epigramma in questione («ma, al solito, secondo l'irrispettoso costume tipico degli specialisti di Machiavelli, ne modifica qua e là arbitrariamente il testo, ritoccando, senza avvertire, al primo verso *quinci in quivi e che 'l in che il*, nel secondo *de' in dei e e 'l e il*»; p. 300, n. 5). Chi scrive, ahimè, non è certo Machiavelli; ma, sfruttando le proprietà transitive del linguaggio, si può asserire, rendendo Quaglio complice dei propri sofisticati meccanismi, che egli non si discosta dai caratteri tipici degli specialisti di Machiavelli da lui redarguiti. Provare per credere: nel passo su riportato io accordo correttamente il participio «noto» a «epigramma», che Quaglio trascrive intenzionalmente al femminile, facendolo seguire da un perentorio *sic*, convinto di screditarmi sul più elementare dei livelli. Ma commette, oltre a una scorrettezza, un'imprudenza grave per un filologo, che dal ricor-