

un'importanza capitale un criterio che per la costituzione delle lezioni è soltanto subordinato: più un manoscritto è vicino all'epoca dell'autore, cioè più è antico, più merita di essere preso in considerazione. Ma questo è solo un aspetto del problema: accanto alla questione cronologica, c'è la questione del luogo, e tale questione non può essere risolta, nella maggior parte dei casi, che per mezzo di induzioni più o meno probabili. L'unico strumento un po' preciso che la critica abbia a disposizione è lo studio della versificazione; ma esso, oltre a non poter essere applicato ai testi in prosa¹³, lascia fuori della sua portata molti fatti linguistici, per esempio tutto quello che concerne le consonanti (per lo meno nel periodo delle assonanze). Pertanto la critica deve cercare di determinare le forme linguistiche del testo che vuole restituire per mezzo della conoscenza generale della lingua nei suoi successivi periodi e nelle diverse regioni; una volta che ha potuto stabilire con qualche certezza la data e la patria dell'autore, viene aiutata in questo compito dall'esame attento dei manoscritti più antichi e dallo studio della versificazione, il quale può essere fatto, beninteso, solo dopo che il testo è stato solidamente costituito per quanto riguarda le lezioni.

Questi sono i principî generali della critica applicabili ai testi francesi del Medioevo; era utile esporli sommariamente, ma saranno comprensibili solo con l'applicazione che se ne farà. Ho parlato soltanto dei manoscritti; quanto ai rifacimenti, le questioni ancora molto più complicate che sollevano riguardano pochissimo il poemetto di cui ci stiamo occupando e di cui ci è giunta la prima redazione; così mi asterrò dal dare a questo proposito informazioni dettagliate che occuperebbero molto spazio: qualcuna troverà posto in altre parti di questo volume.

manoscritti che dall'inizio alla fine mantengono uniformemente le caratteristiche di un certo dialetto. In generale i copisti combinano le forme del loro idioma con quelle dei manoscritti che copiano; ne risultano mescolanze, spesso di gradazioni diverse, la cui analisi è molto difficile.

¹³ Beninteso, si possono estendere le conclusioni ricavate da un testo in versi a un testo in prosa dello stesso tempo e paese; ma è difficile proprio l'accertamento di questi dati.

Obiezioni al metodo del Lachmann

di Joseph Bédier

da *Fondamenti di critica testuale*, a cura di
A. Stassi, Bologna, il Mulino, 2006.

JOSEPH BÉDIER (Paris 1864 – Le Grand-Serre 1938), allievo di Paris, se ne allontana rifiutando sia i procedimenti ricostruttivi in critica del testo, sia quanto di romantico e positivistico c'era nelle ipotesi storico-letterarie del maestro. La sua opera più famosa (*Les légendes épiques*, Paris, Champion, 1908-13, 4 voll.) è dedicata appunto a dimostrare che le canzoni di gesta sono recenti, di poco anteriori all'epoca (sec. XII) delle prime attestazioni. Tra i molti altri lavori si ricordi almeno l'edizione di *Le roman de Tristan* di Thomas (Paris, Firmin-Didot, 1902-05, 2 voll., reprint Gregg Associates, Brussels, s.d.).

Sulla figura di Bédier si veda tra l'altro F. Lot, *Joseph Bédier. 1864-1938*, Paris, Droz, 1939, le pagine di G. Contini ricordate nell'Introduzione, nota 48, quelle di E. Vinaver, *L'exemple de Bédier*, in *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, pp. 15-30 e infine A. Corbellari, *Joseph Bédier écrivain et philologue*, Genève, Droz, 1997.

Sono qui riprodotte le pp. 161-81 e 354-56 di *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, in «Romania», LIV (1928), pp. 161-96 e 321-56, che si legge anche in una tiratura a parte (Paris, Champion, 1929, e rist. 1970) della quale ci si è serviti (pp. 1-21 e 69-71) per la presente traduzione.

Capita all'arte di pubblicare i testi antichi ciò che capita a tutte le altre arti: cambia secondo le mode che tramontano e risorgono. Queste variazioni sono evidenti soprattutto nella maniera di trattare il testo di opere che ci sono state conservate da diverse copie manoscritte. Per restituirlo alla sua purezza primitiva partendo da queste copie più o meno numerose, più o meno divergenti, sono stati praticati metodi diversi, diversamente efficaci, dal più antico, che risale per lo meno ai tempi di Pisistrato, fino al più recente, che ha solo cinque o sei anni. Se si vogliono apprezzare le risorse di ciascun metodo, il *Lai de l'Ombre* offre un

101

terreno d'osservazione singolarmente propizio. Si constata, infatti, che tutte le tecniche fin qui preconizzate sono state impiegate di volta in volta per lo studio dei manoscritti di questo *lai*, e si tratta di uno dei rarissimi testi del Medioevo francese, se non l'unico, che si trovi in questa situazione; perciò esso assume il valore di un esempio privilegiato, tipico e per così dire simbolico. Prendendolo in considerazione si possono esaminare le teorie nei loro principî e nei loro sviluppi. A dire il vero, essendomi occupato molto io stesso del *Lai de l'Ombre*, provo imbarazzo a parlarne. Questo piccolo testo mi ha accompagnato lungo tutta la mia carriera: raccontare le fortune che ha avuto significherà necessariamente mettere in scena me stesso e in un modo che potrà sembrare indiscreto. Il lettore di queste pagine, sorpreso dapprima e forse urtato, mi scuserà tuttavia: farà presto ad accorgersi che le mie avventure personali sono legate alle avventure di molti miei predecessori, contemporanei e successori e che a questo titolo possono servire, in qualche misura, alla storia pittoresca del movimento delle idee filologiche negli ultimi cento anni all'incirca. Ma *quid dignum proferet ...?*

Il *Lai de l'Ombre* ci è stato conservato da sette manoscritti. Eccone la lista. A ciascuno di loro è stata assegnata una sigla, A, B, C, ecc.:

- A = Bibliothèque Nationale, fonds français, 837;
- B = B. N., f. fr., 1593;
- C = B. N., f. fr., 12603;
- G = B. N., f. fr., 1553;
- D = B. N., f. fr., 19152;
- E = B. N., f. fr., nouvelles acquisitions, 1104;
- F = B. N., f. fr., 14971.

Forse tra il 1217 e il 1219, comunque nel primo quarto del tredicesimo secolo, il menestrello Jean Renart compose il suo *lai*. I manoscritti che abbiamo appena enumerato sono tutti più recenti di circa sessanta o ottanta anni. Nel corso di questo periodo devono essersi verificati molti accidenti fortuiti; se infatti si comparano le sette copie di questo testo così corto – contiene un migliaio di versi di otto sillabe – si riscontrano sino a 1.700 varianti: una variante ogni tre parole. Ricca raccolta, la cui ricchezza tuttavia è assolutamente normale: nelle stesse condizioni si

presenta, a parità di numero di manoscritti, la *varia lectio* della maggior parte dei testi letterari del Medioevo francese, per esempio la *varia lectio* dei romanzi di Chrétien de Troyes.

È possibile sbrogliarsi nel guazzabuglio di queste 1.700 varianti? Esiste un mezzo sicuro per ricostituire nella sua fisionomia, con un'approssimazione sufficiente, il manoscritto primitivo, che si presume privo di errori, quello che Jean Renart, poco prima di pubblicare il *lai*, non ha mancato di scrivere in bella copia di sua propria mano e, per essere sicuro del testo, di leggere e rileggere con i suoi occhi?

Questa è la domanda che mi posi in tempi molto lontani: era l'anno di grazia 1890.

1. Il vecchio empirismo degli umanisti

Un altro se l'era posta prima di me. Nel 1836, qualche mese prima di far uscire l'edizione princeps della *Chanson de Roland*, Francisque Michel aveva pubblicato il *Lai de l'Ombre*¹. Questo eccellente studioso aveva conosciuto solo tre dei nostri manoscritti, ma si era preso la pena di consultarli tutti e tre e di compararne attentamente le lezioni. Il fatto è che una tradizione millenaria gli aveva trasmesso questo principio, cioè che, se si vuole studiare un'opera di cui si possiedono più manoscritti, si è tenuti ad interrogarli tutti, a domandare a ciascuno quali servizi può rendere, a scegliere il migliore. Ma questo principio è d'ordine puramente morale: non se ne può ricavare nessuna tecnica precisa. Infatti quale manoscritto sarà dichiarato il migliore? Il più antico? può essere il più deformato. Il più corretto? può abbondare di lezioni rifatte, e il più scorretto può, in certi passi, essere il solo ad aver conservato la lezione autentica. Fra lezioni più o meno seducenti, come scegliere? Gli antichi eruditi, scolasti dell'Antichità, umanisti del Rinascimento e dell'età moderna, sceglievano come potevano, con maggiore o minore abilità, per intuizione. Proprio così Francisque Michel aveva proceduto, ritenendo di poter contare solo sul suo gusto, affinato d'altronde dal sapere e sorvegliato dalla prudenza. Metodo completamente empirico, e di cui è evi-

¹ *Lais inédits des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1836.

dente il pericolo: ogni difficoltà particolare richiede una soluzione particolare, e, per tutta la durata del testo, ogni volta che si sceglie tra varianti, ricompare il rischio d'errore.

2. Il metodo del Lachmann: la classificazione genealogica dei manoscritti

Ora, verso il 1830, in Germania, alla scuola di studiosi a buon diritto illustri, come Immanuel Bekker, Karl Lachmann, Orelli, Ritschl, era stato immaginato e ben presto foggato e messo a punto un metodo meno soggettivo, quello che oggi comunemente si chiama il metodo del Lachmann². Impiegato all'inizio per lo studio dei testi dell'Antichità classica o del Medioevo germanico, si era a poco a poco accreditato. Fin dal 1866 Gaston Paris l'aveva raccomandato all'attenzione dei romanisti³; dal 1868 se ne era servito nei suoi corsi⁴ per preparare quell'edizione della *Chanson de saint Alexis* che, pubblicata nel 1872, divenne subito celebre; e in séguito, sull'esempio dei grecisti, dei latinisti e dei germanisti, gli editori di antichi testi francesi fecero a gara nel farvi ricorso.

Occorre ricordarne il principio? Due copisti indipendenti l'uno dall'altro non fanno lo stesso errore nello stesso punto; se dunque, in certi passi, alcuni manoscritti sono guastati da errori comuni, ciò capita perché uno stesso modello glieli ha trasmessi. Per questo fatto essi formano una «famiglia», riconoscibile, come avviene nella generazione animale, dalle tare ereditate dall'antena-

² Si vorrebbe conoscere bene questo periodo di formazione: ma non ho fatto le ricerche necessarie. Ho letto tuttavia una *Epistola critica* scritta da Hermann Sauppe nel 1841. Qui si vede che a questa data il metodo era ancora d'invenzione recentissima (*haec ars codicum ordines certos familiasque describendi cum sit fere nova, his nostris demum temporibus inventa ... p. 5*), che molti ne contestavano la validità e che non lo si chiamava ancora il metodo del Lachmann. Chi ne fu il primo inventore? O, per precisare la domanda, in quale libro si può trovare il più antico *stemma codicum* che sia stato disegnato? Le storie degli studi nel secolo scorso non mi hanno dato questa informazione: senza dubbio ho cercato male.

³ In un articolo della «Revue critique» del 22 settembre 1866.

⁴ Vedere una nota di Paul Meyer in «Romania», 1911, p. 632.

to comune. E si capisce che da tale semplicissima osservazione sia derivata un'arte nuova, l'arte di «classificare» i manoscritti.

Si immagini, infatti, a titolo di esempio teorico, un testo che ci sia noto attraverso dieci manoscritti, che designiamo con le prime dieci lettere dell'alfabeto, da *A* a *J*.

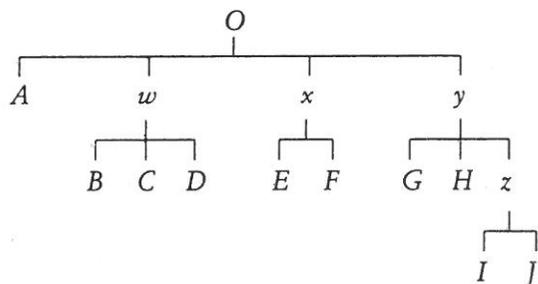
Supponiamo che in certi punti si osservino errori comuni a *I* e *J* e, in certi altri punti, altri errori, comuni questi a *G*, *H*, *I* e *J*: si dirà che *GHIJ* formano una famiglia *y*, all'interno della quale *IJ* formano una sottofamiglia *z*.

Se, in altri punti, i manoscritti *E* e *F* e, in altri punti ancora, i manoscritti *B*, *C* e *D* presentano a loro volta errori comuni, queste due nuove serie d'osservazioni serviranno a determinare altre due famiglie, una famiglia *x* = *EF*, una famiglia *w* = *BCD*.

Se, da ultimo, considerando il manoscritto *A*, si constata che non una delle lezioni cattive che vi si trovano si riscontra altrove, si dirà che esso rappresenta un'altra famiglia ancora, di cui è l'unico membro sopravvissuto.

E supposto che al termine di questa caccia agli errori comuni si siano raccolti in numero sufficiente indizi di tal genere, tutti concordanti, cioè fatti che tutti si distribuiscono nelle cinque categorie d'osservazioni sopra definite, e supposto che non se ne siano trovati altri che li contraddicano, si sarà autorizzati a disegnare uno schema che rappresenti visivamente l'insieme e il dettaglio di questi rapporti, rapporti di filiazione in linea diretta, di fraternità o di cuginanza, e che riallacci all'antenato comune, al manoscritto originale, *O*, le quattro filiazioni da lui derivate (vedi figura alla pagina seguente).

Questo è lo *stemma codicum*, l'albero genealogico dei manoscritti (un albero che si è presa l'abitudine, non so perché, di disegnare capovolto, radice in alto, rami in basso). Dal momento in cui si ha sotto gli occhi un tale schema, si evita la condizione miserabile in cui erano un tempo gli umanisti. Non si rischia più, come rischiavano loro, di farsi suggestionare dal numero e, per esempio, di preferire una lezione offerta da *GHI* e *J* a una delle sue concorrenti offerta dal solo manoscritto *A*: sappiamo ormai che la testimonianza di questo manoscritto *A* pesa, da sola, tanto quanto la testimonianza degli altri quattro. Per stabilire il testo non c'è che da osservare una regola, più o meno ferma e imperiosa, a seconda dei casi, ma costante, un «canone critico», che rimarrà fisso dall'inizio alla fine dell'operazione. Nel caso prima



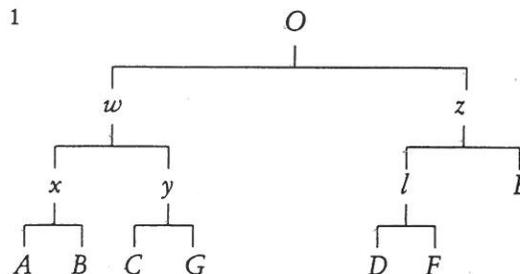
ipotizzato, la lezione autentica sarà continuamente e infallibilmente rivelata sia dall'accordo di tre famiglie contro la quarta, sia dall'accordo di due famiglie contro le altre due, discordanti fra loro. Si dovrà scegliere solo in quei punti, verosimilmente rarissimi, in cui le quattro famiglie proponessero ciascuna la sua lezione. Per tutto il resto il «canone critico» avrà il compito di costituire un testo e questo sarà il testo dell'originale. A meno che, in certi passi, i dieci manoscritti non offrano delle lezioni che devono essere giudicate logicamente, grammaticalmente o letterariamente inaccettabili: nel qual caso si dirà che la fonte dei dieci testi non fu proprio l'originale, *O*, ma una copia impura, *O'* dell'originale. Per risalire da *O'* a *O*, per cercare di ritrovare il testo primitivo, sarà necessario, ma solo nei passi che lo scriba della copia *O'* ha guastato, ricorrere alla critica congetturale.

3. Sotto il segno del Lachmann. Intervento di G. Paris (1890)

A questo metodo naturalmente m'indirizzai quando volli studiare la tradizione manoscritta del *Lai de l'Ombre*. Al termine di questo studio mi credetti autorizzato a disegnare la figura di p. 67 (la chiamo SCHEMA N. 1 e darò un numero a partire da questo N. 1 ad una certa quantità di schemi che mi capiterà di disegnare in séguito).

Come si vede, mi ero persuaso che i nostri manoscritti si dividevano in due famiglie, derivate da due copie perdute, contraddistinte da errori diversi, *w* e *z*. Sulla base di questa persuasione costituì e pubblicai, a Friburgo (Svizzera), un testo detto «critico» del *Lai de l'Ombre*: per il fatto di essere fondato sull'impiego

SCHEMA N. 1



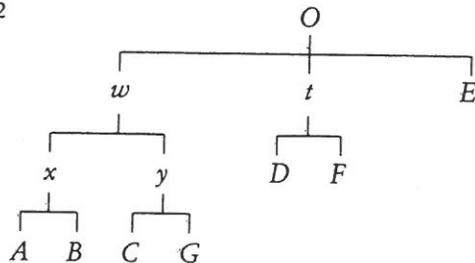
ragionato di tutti i manoscritti⁵, questo testo pretendeva di essere se non proprio definitivo (infatti avevo dovuto scegliere secondo il mio criterio nei punti dove una lezione *A B C G* si oppone ad una lezione *D E F*), per lo meno quasi definitivo, più rassomigliante di ogni altro a quello che Jean Renart aveva congedato abbandonandolo alle deformazioni degli scribi *w*, *z*, *x* e *tutti quanti* [in italiano nel testo originale, *n.d.c.*].

Quasi subito dopo, G. Paris fece di questo lavoro («Romania», XIX, 1890, p. 609) una recensione improntata alla più generosa ed ingegnosa indulgenza, dove tuttavia mi rivolgeva una critica, la cui gravità, per quanto cercasse, non gli riuscì di mascherare. Secondo lui, la mia classificazione dei manoscritti, fondamento e origine di tutto il mio sistema di costituzione del testo, è falsa.

Di tale classificazione egli accetta tutti i termini, escluso uno. Esamina i passi – cinque in tutto (vv. 27, 274, 431, 583, 677) – che mi erano parsi guastati in *D*, *E* e *F* da errori comuni ai tre manoscritti e dimostra che li ho mal interpretati; e infatti, lo riconosco completamente, dei miei cinque argomenti il primo (tratto dalla lezione *D E* al v. 27) non valeva molto, e gli altri non valevano nulla. Da ciò trae la giusta conclusione che l'esistenza effettiva del raggruppamento $z = D E F$ non è dimostrata. E aggiunge, più discutibilmente: «Risulta da questi appunti, che, con molta probabilità, il *Lai de l'Ombre* ci è stato conservato non da due, ma da tre famiglie, *w*, *t*, *E*» (vedi SCHEMA N. 2).

⁵ In effetti ne avevo usati solo sei, poiché non avevo conosciuto in tempo il manoscritto G. Tuttavia, con lo scopo di mantenere la chiarezza espositiva, potei senza danno rimandare ad una nota la menzione di questo particolare.

SCHEMA N. 2



Ne deriva quindi, per il futuro editore del *Lai de l'Ombre*, una regola diversa da quella che mi ero fabbricata. Per mezzo dell'accordo di due famiglie contro la terza, «il testo dell'originale, dice G. Paris, si ricostituisce senza fallo».

Avevo perso una bella occasione.

4. Nel 1913. Una legge sorprendente

Venti e più anni passarono, durante i quali si moltiplicarono le edizioni di testi francesi, latini, tedeschi, greci ecc., pubblicate tutte sotto il segno del Lachmann. Non c'è dubbio che il metodo talvolta deludeva. Ora un'edizione sembrava non avere una buona accoglienza: l'editore, si diceva, si era fidato di una classificazione erronea dei manoscritti; ora l'editore di un'opera dichiarava nella prefazione che, visto il grandissimo numero dei manoscritti da classificare e il groviglio dei loro rapporti, aveva rinunciato a stabilire un testo «veramente critico». Ma questi insuccessi accidentali non preoccupavano nessuno: forse che si deve buttare via uno strumento utile perché una volta è stato maneggiato da un operaio maldestro, un'altra da un operaio forse più capace ma che l'ha usato per un lavoro troppo lungo e delicato e s'è quindi fatto prendere dallo sconforto? Io continuavo dunque, come tutti, a disegnare schemi lachmanniani: se ne troveranno molti sia nelle mie *Études Critiques* (1903), sia nella raccolta da me fatta delle *Chansons de croisade* (1909); e molti altri ne ho disegnati nelle mie lezioni, senza essere sfiorato dalla diffidenza, fino al giorno in cui, nel 1912 o 1913, feci una serie di singolari osservazioni.

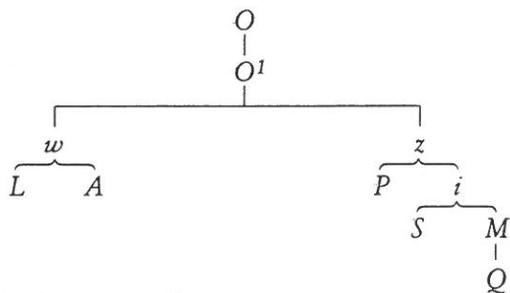
Chiunque inizi a classificare i manoscritti conservati di un'opera aspira a giungere, alla fine del suo lavoro, alla constatazione che essi si dividono in parecchie famiglie, per lo meno in tre. Su questo punto hanno insistito tutti gli specialisti che hanno spiegato il metodo e specialmente G. Paris nella prefazione della sua edizione del *Saint Alexis*. Fortunato è in effetti l'editore di un testo che, per discernere le lezioni autentiche, dispone di tre o di quattro o di cinque testimoni indipendenti: «esiterà solo quando ogni famiglia offre una lezione differente, caso tanto più raro quanto più numerose saranno le famiglie». Che disgrazia se invece le famiglie saranno solo due, *w* e *z*! È persa per lui la speranza di stabilire il testo «in modo quasi matematico» e di vedere l'originale ricostituirsi «senza fallo» sotto i suoi occhi. Ogni volta che *w* e *z* non concorderanno, sarà condannato o a comportarsi in eterno come l'asino di Buridano tra i due mucchi di avena, o a scegliere, e a scegliere per intuizione, seguendo soltanto i suggerimenti, o i capricci, della sua sensibilità e del suo gusto. Pertanto, tutti quelli che almeno una volta nella vita hanno pubblicato un'edizione critica riconosceranno che non faccio che fargli tornare in mente un incidente della loro personale biografia quando dico che all'inizio sono andati a tentoni, hanno provato combinazioni diverse, hanno costruito genealogie a cinque, o a quattro, o a tre rami, e che nel momento in cui si sono accorti che dovevano cestinare tutti questi schemi e mettere al loro posto uno schema con soltanto due rami, sono stati colti da una sensazione penosa di delusione. Certamente, le classificazioni desiderate e le sole desiderabili sono quelle a rami multipli, ed è per questo che i migliori filologi (basta sfogliare «Romania» per constatarlo) ne hanno spesso proposto di tal genere. È il caso di G. Paris, che demolisce come abbiamo appena visto la mia classificazione bipartita dei manoscritti del *Lai* per sostituirvene una tripartita. È il caso di Eduard Schwan e di Victor Friedel, che hanno rappresentato con figure a tre rami, l'uno la genealogia dei manoscritti della *Vie des Pères* («Romania», XIII, p. 250), l'altro la genealogia dei manoscritti della *Chanson de Fierabras* («Romania», XIX, p. 55); è il caso ancora di Léopold Pannier e il caso di Paul Meyer che hanno classificato in quattro famiglie, l'uno i manoscritti del *Livre des cent ballades* («Romania», I, p. 368), l'altro i manoscritti della *Chanson d'Aspremont* («Romania», XIX, p. 201).

105

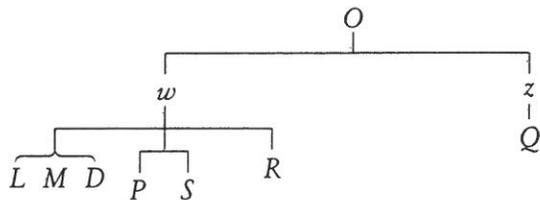
Occorre però notare che né G. Paris ha pubblicato il *Lai de l'Ombre*, né Eduard Schwan la *Vie des Pères*, né Victor Friedel la *Chanson de Fierabras*, né Léopold Pannier il *Livre des cent ballades*, né Paul Meyer la *Chanson d'Aspremont*. Le loro classificazioni sono soltanto lavori d'approccio, provvisori, fatti per essere utilizzati da altri, per servire al futuro editore. Se fossero stati loro stessi a fare l'edizione di queste opere, vi ritroveremmo i medesimi schemi? È lecito dubitarne, se si osserva che cosa è capitato quasi ogni volta che uno studioso, passando dalla velleità all'atto, ha condotto da cima a fondo l'impresa di fissare un testo e ne ha pubblicato l'edizione.

Smettiamo infatti di prendere in considerazione questi alberi che non hanno mai dato frutti, i bei frutti di un «testo critico»: alberi secchi, sterili piante di fico. Osserviamo gli altri, quelli che si vedono non nelle riviste di filologia, ma nelle prefazioni delle edizioni: solo questi sono stati fecondi.

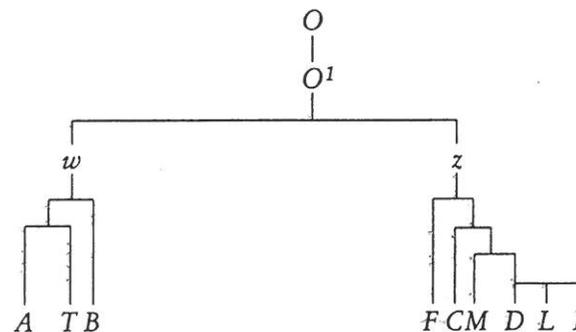
Ho pensato un giorno di guardarne due, tre, dieci, considerandoli tutti assieme. Che stranezza! il primo aveva due rami soltanto:



e il secondo due rami soltanto:



e il terzo due rami soltanto:



e così di séguito fino a dieci. Ne guardai altri, in altre prefazioni, e presi l'abitudine di ricalcarli. Misi assieme così, a poco a poco, una ricca collezione di questi ricalchi. È composta oggi da centodieci schemi raccolti nelle edizioni di testi francesi, e da circa sessanta schemi raccolti nelle edizioni di testi latini, inglesi, italiani. Questi ultimi rassomigliano molto ai primi e sarei perciò indotto a credere che nei diversi campi della filologia succedono le stesse cose. Ma è solo un'impressione, che lascio giudicare agli esperti: io ho raccolto schemi latini, inglesi, italiani perché per caso li trovo, senza nessuna intenzione sistematica. Mi attengo dunque solo agli schemi francesi. Sono tutti uguali, o per lo meno 105 su 110 sono uguali. Ne deriva una legge, che può essere così formulata:

nella flora filologica ci sono alberi di un solo tipo: il tronco si divide sempre in due rami principali, e in due soltanto.

Oppure, in altri termini:

tranne eccezioni talmente rare che confermano la regola, ogni filologo che pubblica un testo dopo averne studiato le copie diversamente alterate che ci sono pervenute, arriva fatalmente alla convinzione che queste copie, per quanto numerose, sono derivate dall'originale attraverso l'intermediazione di due copie perdute, *w* e *z*, e di queste due soltanto.

Legge sorprendente. Perché sorprendente? È facile rispondere. Da sempre, in ogni luogo, gli scrittori scrivono soprattutto per essere letti, perché un certo pubblico, accogliendo le loro opere, li paghi con il denaro o con la gloria; è normale quindi che si preoccupino di diffonderne esemplari nel maggior numero possibile, con quanta maggiore rapidità gli riesce: hanno generalmente capi-

to che a provocare e a confermare il loro successo non basterebbe un solo esemplare, e nemmeno due. Facciamo il caso del *Roman de Troie*, conservatoci da trentanove manoscritti. Occorre immaginare che, come punto di partenza, ci fu un pullulare quasi immediato di copie più o meno fedeli, fatte nello stesso ambiente dell'autore, le quali ebbero tutte le stesse probabilità di essere copiate; ogni copia nuova aveva d'altronde nuove varianti. Quindi i trentanove manoscritti pervenutici possono rappresentare cinque, dieci, venti e perché no? trentanove discendenze distinte, indipendenti fra di loro. Tuttavia, se prestiamo fede all'editore, Léopold Constans, esse ricondurrebbero solo a due, derivate una da *w* e l'altra da *z*. Ugualmente, se si crede a Ernest Langlois, editore di quel *Roman de la Rose* di cui ha «classificato» centosedici manoscritti, questi centosedici manoscritti rappresenterebbero, anche loro, soltanto due discendenze derivate una da *w* e l'altra da *z*. Ora, niente impedisce che Léopold Constans abbia visto bene, e così pure Ernest Langlois. Nella straordinaria quantità di classificazioni in due famiglie, può, deve essercene un certo numero di giuste. È naturale che il tempo, che ha rispettato centosedici copie derivate dalle due copie *w* e *z* del *Roman de la Rose*, abbia malignamente distrutto tutte quelle che per caso sono potute derivare da una terza copia; ed è naturale anche che lo stesso accidente si sia ripetuto, identico, per il *Roman de Troie*; ma che si sia ripetuto identico, per il romanzo di Chrétien de Troyes, *Cligés*, e per l'altro romanzo dello stesso Chrétien de Troyes, *Yvain*, e per il terzo ancora *Philomena*, e per tutti gli altri romanzi di Chrétien de Troyes, e per tutti i romanzi di tutti i romanzieri, e per tutte le cronache di tutti i cronisti, e per tutti i trattati di morale di tutti i moralisti, e per tutte le raccolte di favole di tutti i favolisti, e per tutte le canzoni di tutti i poeti ...: ecco la cosa meravigliosa. Un albero bifido non ha niente di strano, ma un boschetto, un bosco, una foresta di alberi bifidi? *Silva portentosa*. Un fatto di bipartizione nella storia della trasmissione dei testi non stupisce, stupisce invece la legge di bipartizione, e lo stupore cresce a mano a mano che essa diventa più imperiosa, che mostra in misura crescente la costanza, la maestà, la necessità di una legge di natura. Necessaria e per ciò stesso assurda, non è possibile che abbia retto i destini dei testi nel corso dei secoli antichi; resta dunque che essa ha cominciato a reggerli solo da un centinaio d'anni, da quando un primo filologo ha costruito il primo *stemma codicum*.

Come spiegarlo? Mi sono posto spesso la domanda e ho letto con attenzione le prefazioni di molte edizioni critiche, scelte fra le più rinomate: credo perciò di avere per lo meno ravvisato quanto segue.

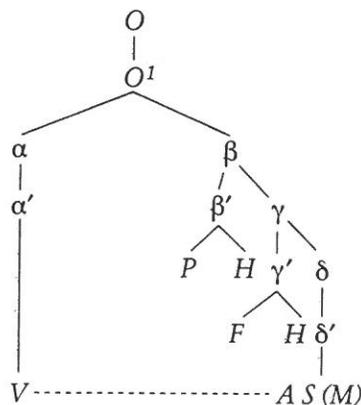
I nostri alberi bifidi non sono spuntati tutti tali e quali: sono, per la maggior parte, alberi sfrondati. In altri termini, chi prepara l'edizione di un'opera di solito fissa in un primo tempo un sistema che distribuisce i manoscritti in diverse famiglie, tre o più; quando passa a quell'ultima operazione, in apparenza completamente meccanica, che consiste nello stabilire il testo, nel corso di questo lavoro, ed allora solamente, egli arriva a trovare, quasi con scoperte dell'ultima ora, ragioni per modificare questo sistema, per rimodellare, semplificare lo schema.

Le cose si svolgono come se, preoccupato della sua personale comodità, dedicasse i suoi sforzi a liberarsi da una legge troppo dura, ad aggirarla.

Infatti, fino a quando uno schema ha tre rami, questo schema è un automa delegato una volta per tutte al compito di stabilire il testo. Buon filologo, quasi infallibile, l'automa fa da solo la scelta delle varianti, decide cosa è autentico e cosa è apocrifo. Se si osserva il gioco preciso e sicuro delle sue tre braccia, sembrerebbe che il Vaucanson [celebre costruttore di automi nel Settecento, *n.d.c.*] che l'ha costruito debba rallegrarsi: perché infatti l'ha costruito, perché si classificano i manoscritti, perché si fanno queste ricerche difficili, se non perché un meccanismo scelga nei punti dove il critico non avrebbe saputo scegliere? Tuttavia scopriamo che, 105 volte su 110, durante il suo cammino il critico si è convinto che doveva limitare il potere dell'automa e, a tale scopo, rompergli un braccio. In questo modo egli recupera una parte dell'autorità che gli aveva imprudentemente alienato. A dire il vero, nella maggior parte dei casi lascia ancora all'automa una certa capacità d'azione: le due braccia che restano sono fornite di pinze robuste. Così, nel caso del *Lai de l'Ombre*, se si osserva la regola della classificazione in due famiglie, $w = AB + CG$ da una parte, $z = DEF$ dall'altra, si dovrà scegliere per conto proprio nei punti dove *w* si oppone a *z*, ma è l'automa che sceglierà in tutti gli altri punti, imponendo, per esempio, di respingere tutte le lezioni *AB* che siano in conflitto con lezioni offerte sia da *CGD*, sia da *CGE*, sia da *CGF*, sia da *CGDE*, sia da *CGDEF*, sia da *CE* ecc.

Però possiedo nella mia collezione una quindicina di schemi simili a quello che il lettore avrà sotto gli occhi poco più sotto. Questo schema disegnato da W. Foerster, si ritiene che rappresenti la genealogia dei manoscritti del *Roman d'Yvain*.

È di tipo banale, poiché è bipartito; ma si noterà che la famiglia α è scarsissimamente rappresentata: da un solo membro, il manoscritto V. Quindi l'editore del *Roman d'Yvain* può agire a modo suo.



Può mantenere con la frequenza che gli pare le lezioni del manoscritto V e, se lo preferisce, respingerle quasi tutte per sostituirvi ad ogni frase le lezioni che ricaverà dai manoscritti della famiglia β , cioè (a certe condizioni) dai manoscritti delle sottofamiglie γ e δ ; e poiché s'è preso la cura, suprema raffinatezza!, di scrivere in cima allo schema O e O', può, con la frequenza che gli pare, dichiararsi insoddisfatto di tutte le lezioni offerte dai manoscritti e introdurre nel «testo critico» lezioni congetturali in abbondanza. L'automa è ridotto all'impotenza: tende verso l'editore di *Yvain* l'offerta delle sue braccia cariche di varianti, ma immobilizzate.

Si dirà forse che, tranne pochi ingenui, quattro o cinque, che in buona fede hanno accettato la schiavitù, tutti quanti gli editori di testi francesi hanno saputo «arrangiarsi», gli uni, i semiabili, per indebolire l'automa, gli altri, gli abili, per paralizzarlo completamente?

Ma dire ciò significherebbe offendere, e con un'ingiuria mol-

to stupida, gli uomini più scrupolosi che esistano, quegli studiosi fra i quali nessuno avrebbe nemmeno potuto concepire l'idea che si possa mai giocare d'astuzia con la verità. E tuttavia le apparenze sono contro di loro. All'inizio di tante inchieste sulla tradizione manoscritta di tante opere diverse, quasi tutti hanno sperato che sarebbero riusciti a stabilire il testo secondo la regola di ferro di una classificazione a rami multipli, ed ecco che al punto d'arrivo quasi tutti hanno stabilito il testo secondo la regola di piombo di una classificazione a due rami; e poiché l'astuzia non c'è entrata per nulla, poiché nessuno di loro ha previsto tale risultato, tuttavia fatale, è stata dunque questa fatalità a pesare su di loro senza che lo sapessero. Forze oscure, confinate nel profondo del subcosciente, hanno esercitato la loro influenza. Insofferenza di sentir stridere troppo spesso le molle di un meccanismo troppo complicato, scrupoli del gusto, necessità di scegliere per conto proprio nei passi dove ci sono tante lezioni concorrenti quante famiglie, queste cause agiscono sia da sole, sia insieme, a seconda dei casi. Chiunque dei miei lettori potrà osservare con quale successione di movimenti psicologici quasi impercettibili ciò avvenga, se cerca di fissare un testo, quello del *Lai de l'Ombre* o quello di qualsiasi altra opera, secondo la regola di ferro (è ciò che molte volte ho cercato io stesso di fare), e se sorveglia ciò che gli succede nel corso dell'operazione. Quanto ad esporre qui le mie personali esperienze, occorrerebbero troppe pagine, le quali poi non sarebbero affatto persuasive, poiché la testimonianza altrui non è valida in una materia così delicata.

Tuttavia fra le cause del fenomeno ce n'è una sulla quale posso insistere. L'ho già indicata nella mia edizione del 1913 (p. XXXIII della prefazione), ma allora la discernevo solo in modo molto imperfetto. Devo ad un colloquio col mio amico Mario Roques il fatto di capire meglio oggi che essa è fondamentale, che è forse l'unica veramente efficace, che comunque sarebbe sufficiente, da sola, a spiegare il mistero.

Ecco dunque la spiegazione. In quello che precede non ho detto niente che debba essere interpretato come rimprovero rivolto agli editori lachmanniani di aver applicato male il loro sistema: penso al contrario che, proprio perché l'hanno quasi tutti applicato molto bene, sono quasi tutti approdati alla classificazione in due famiglie; questo risultato fatale era loro imposto dalla logica di quel sistema. In effetti esso implica il dovere di esamina-

re a fondo tutti i casi di conflitto fra i testi: quindi l'operatore, per quanto avanti abbia spinto la critica delle varianti, prova l'ansia persistente di non averla ancora spinta avanti in maniera sufficiente. Ora, una volta che si è fermato alla tappa, che crede essere l'ultima, di una classificazione in tre famiglie, x , y , z , è possibile che trovi alcune varianti che uniscono x e y contro z (o x e z contro y , o y e z contro x), le quali varianti gli suggeriscono l'idea che esse *possono* rappresentare delle innovazioni, dunque degli errori. Semplice possibilità, senza dubbio, ma che una sorta di necessità morale lo obbliga a prendere in considerazione. Lo scrupolo l'ossessiona: non può liberarsene, non può trovare la pace dello spirito se non quando si persuade che questa possibilità è altra cosa da una possibilità, che alcune delle lezioni doppiamente attestate (da x e y contro z , ad esempio) sono in effetti lezioni rifatte, quindi lezioni erronee. Non impunemente si è abituato ad opporre la lezione buona alla cattiva o alle cattive, le luci alle ombre, Ormuzd ad Ahriman: la forza dicotomica, una volta scatenata, arriva sino in fondo. Il sistema lachmanniano l'ha sguinzagliato nella caccia agli errori comuni, ma senza dargli nessun mezzo per sapere quando deve fermarsi.

Comunque sia d'altronde, e in qualunque modo si creda legittimo spiegare il fenomeno, il fenomeno resta là, è il fatto, brutale, evidente, attestato dai 105 pezzi della mia collezione, che i critici ripugnano fortemente a stabilire un testo (per lo meno un testo profano, letterario del Medioevo francese) sulla base di una classificazione diversa da una classificazione in due famiglie. E ce n'è abbastanza perché siano colpite dallo stesso sospetto, legittimo ed invincibile, tutte le classificazioni in due famiglie che sono state proposte fin qui e tutte quelle che lo saranno in futuro e tutte le edizioni che sono state o saranno fondate su classificazioni siffatte.

Poiché avevo notato queste cose, un giorno riaprii la mia vecchia edizione del *Lai de l'Ombre*: non era forse anch'essa fondata su una classificazione di questo tipo? Il bell'albero bifido che vi si erge, lo guardai di nuovo, ma, potete ben immaginarlo, con uno sguardo disincantato, ostile. Occorreva riprendere il lavoro dalle fondamenta, preparare un'altra edizione.

Esaminando di nuovo le varianti, non ebbi difficoltà a riconoscere, come aveva fatto G. Paris, il carattere illusorio, l'estrema fragilità degli argomenti che avevo invocato allora per giustificare

mi dell'aver disegnato la forca fatale. Ma mi parve anche – lo si troverà spiegato meglio nella prefazione della nuova edizione, pubblicata nel 1913⁶ – che il mio vecchio sistema poteva continuare a sussistere, a titolo d'ipotesi non dimostrata, ma tuttavia plausibile e forse vera, e che non c'era nessun motivo di respingerlo a favore del sistema di G. Paris, il quale a sua volta non rappresenta che un'ipotesi plausibile e forse vera, ma ugualmente non dimostrata; che uno dei due sistemi è necessariamente falso, dal momento che sono due; e che tutti e due d'altronde possono essere falsi: a tal punto che ho potuto, in questa prefazione, definirne altri due, disegnare altri due schemi e mostrare che avrei potuto non fermarmi lì: in molti casi è facile modificare «queste piccole combinazioni congetturali che chiamiamo classificazione dei manoscritti». Di conseguenza, il testo che si legge in questa edizione è quello di un buon manoscritto, il ms. A, stampato quasi senza ritocchi e accompagnato da note che segnano un ritorno verso la vecchia tecnica degli umanisti.

5. Nel 1928. Nuovo sforzo per fare il bilancio del metodo del Lachmann

Sono passati altri quindici anni. Poiché il mio lavoro del 1913 ha provocato critiche di tipo diverso, sono tornato al *Lai de l'Ombre*. Ho appena finito di studiare su copie nuove o su nuove collazioni i testi che avevo studiato per la prima volta trentotto anni fa. E ho voluto esaminarli dapprima secondo gli stessi procedimenti di trentotto anni fa, ricorrendo al metodo tradizionale, classico, del Lachmann, al fine di precisarne meglio, se potevo, le risorse e i limiti. Ecco, suddivisi in quattro categorie, i fatti di cui ancora oggi mi sembra legittimo tenere conto.

1. Realtà del raggruppamento $x = AB$. – Come allora, noto che B è solo un doppione di A : parecchie delle lezioni che questi due manoscritti hanno in comune sono erronee. Esempi:

– vv. 280-83. Lacuna in A e in B di quattro versi necessari all'intelligenza del contesto.

⁶ Nella collezione della Société des Anciens textes français.

– v. 591. *A* e *B* fanno dire scioccamente alla dama trascurata dal cavaliere: «Avrei creduto che un anno intero passato vicino a me gli sarebbe parso *mains corz d'un jor*». È del contrario che è persuasa ed è il contrario in effetti (*mains lons d'un jor*) che le fanno dire gli altri manoscritti. (Cfr. le varianti dei vv. 50, 152, 691, 712-13, 776-77, 850, e le note della mia edizione del 1913 a questi versi).

2. Realtà del raggruppamento $y = CG$. – Come allora, noto che *G* non è che un doppione di *C*: questi due manoscritti hanno spesso in comune una lezione erronea, che non si trova negli altri. Esempi:

– vv. 457-58. Il cavaliere dice in *C* e in *G* che si è messo in mare su una barca senza albero, *por veoir ausi com Tristans*. Gli altri manoscritti danno un senso a questa intenzione: *por noier ausi com Tristans*.

– vv. 796-99. In *C* e in *G* la dama, lamentandosi dell'importunità del suo spasimante, che vuol farle riprendere l'anello, dice:

«Dont estes vous mout plus que sire,
Se vostre aniaus a ce m'esforce
Que vous le me vueilliez a force,
Maugré mien, fere retenir».

Secondo gli altri manoscritti, dice invece *vostre anuis* («la vostra insistenza indiscreta»), ed è evidentemente la lezione autentica. (Cfr. le varianti dei vv. 66, 85, 499-500, 546, 952, ecc.)

3. Realtà del raggruppamento $t = DF$. – Come allora (ed. del 1890, p. 17), noto che il manoscritto *F* offre «un testo rifatto, non senza abilità», sulla base di un manoscritto del tipo *D*. Questa recensione è dovuta ad un revisore troppo intelligente e che ha portato troppo energicamente sino in fondo il suo sforzo perché sussistano in *F* delle lezioni ereditate che siano fortemente illogiche o grossolanamente scorrette. Di conseguenza, la stretta parentela fra *D* e *F*, invece di rivelarsi come nel caso dei raggruppamenti precedenti, per mezzo della comunanza di lezioni assurde, è attestata soltanto dal fatto che spesso essi si accordano per opporre ai cinque altri manoscritti una frase costruita in una maniera loro particolare. Esempi:

– vv. 64-5:

Proece et cortoisie l'ot
Eslit a estre sien demaine.

A questa lezione di *ABCGE*, *D* e *F* oppongono quest'altra: *Hennor et largece et sens l'ot Eslit a estre sien demaine*.

– vv. 81-2:

Quanques chascuns en vousist fere
En peüst fere entor ostel.

A questa lezione di *ABCGE*, *D* e *F* oppongono quest'altra: *Et chascuns pooit de lui fere Qanque voloit (F: vausist) entor ostel*.

– vv. 409-11:

«Vos biaux iex...
N'en virent nul, ce est la somme,
Qui si se vousist a vostre homme
Tenir com je vueil sanz faintise».

A questa lezione di *ABCGE*, *D* e *F* oppongono quest'altra: ... *Qui si se tenist a vostre homme Si com je faz sanz (F: Comme je fais et sanz) faintise*. (Aggiungere che c'è in *D* una lacuna di dodici versi sicuramente autentici – i versi 134-45 – e che gli stessi dodici versi mancano anche in *F*)⁷.

4. Frequenza dei conflitti fra *ABCG* e *DEF*. – Come allora, noto una serie di fatti che, come allora, mi sembra fra tutti debbano attirare l'attenzione. In sessantacinque passi, una lezione *ABCG* si oppone a una lezione *DE*, e per quaranta volte su sessantacinque, *F* (questo manoscritto il cui testo è così profondamente rimaneggiato) si accorda con *DE*. Il più delle volte il conflitto riguarda solo punti di dettaglio, come in questo passo (vv. 626-29):

⁷ È vero che si può spiegare l'omissione con l'ipotesi di un «pesce» che avrebbero commesso, indipendentemente l'uno dall'altro, lo scriba di *D* e lo scriba di *F*. Ma, vista la lunghezza del passo omesso, l'ipotesi è poco probabile.

ABCG «Or dira qu'il est mes amis. Dira il voir? sui je s'amie?
 Dira il voir? sui je s'amie?
 Nil, car ce seroit folie. Dira il voir? sui je s'amie?
 Certes, por noient le droit!» Nil, por noient le droit!»

I quattro versi di *ABCG* sono irreprensibili, e i quattro versi di *DEF* sono non meno irreprensibili. Tuttavia, se è vero che Jean Renart non ha potuto scrivere contemporaneamente *Nil, car ce seroit folie* e *Ce fera mon, je n'en dout mie*, occorre, dal momento che abbiamo le due lezioni sotto gli occhi, che Jean Renart, dopo aver scritto sia l'una che l'altra, si sia pentito, o che qualcuno, revisore o scriba, si sia pentito per lui. Per quanto minime possano essere divergenze di tal fatta, ciascuna di esse rappresenta un pentimento, dunque la sensazione (giusta o sbagliata, non importa) di un errore. Sia dire «pentimento» o «ritocco», sia dire «variante», significa dire «errore», consistendo ogni difficoltà nel discernere da quale parte sta l'errore⁸.

Dunque, questi sessantacinque casi di conflitto devono essere presi in considerazione allo stesso titolo, ed è qui il punto veramente critico: la sorte di ogni inchiesta sui nostri manoscritti dipende quasi completamente dall'interpretazione che si riterrà più giusta di queste divergenze, ed è per questo che, dal 1890, le ho esaminate tutte con la lente, perfino col microscopio: in cinque o sei passi, per fortuna, la divergenza è abbastanza forte e abbastanza espressiva perché si possa, con qualche sicurezza, cercare per lo meno di arbitrare il conflitto.

Può darsi che si dichiari che in certi casi l'errore è in *ABCG* (era l'opinione di G. Paris tanto quanto la mia) e che in certi altri

⁸ A torto dunque mi è stato rimproverato di aver chiamato (ed. del 1913, p. XXIV) una stessa lezione del *Lai* talvolta «lezione erronea», talaltra «lezione meno buona della sua rivale». Impiegare questi termini come perfetti sinonimi era parlare il linguaggio che i critici hanno parlato fin dall'Antichità e che parleranno sempre. La massima lachmanniana, per poco che ci si pensi, dovrebbe essere formulata così: «Due copisti, indipendenti l'uno dall'altro, non fanno lo stesso cambiamento nello stesso posto». Si dice invece «non fanno lo stesso errore...» perché il critico, per motivi didattici, per meglio persuadere il lettore, in una discussione non si fissa che sulle varianti sulle quali è riuscito a portare un giudizio di valore. Resta nondimeno che ha cominciato comparandole tutte, sapendo che c'è «errore» ogni volta che c'è conflitto: di conseguenza una lezione che egli giudica e dichiara «meno buona della sua concorrente» è ai suoi occhi una «lezione erronea».

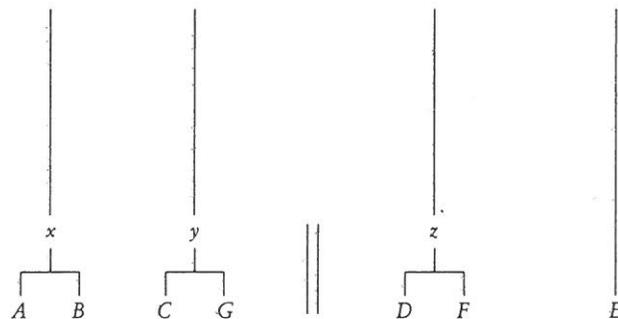
l'errore è in *DEF*; se lo si ammette, si ritornerà alla nostra antica classificazione bipartita (SCHEMA N. 1).

Può darsi al contrario che si dichiari che mai l'errore è in *DEF*: se lo si ammette, si isolerà *E*, e verrà considerata giusta la classificazione tripartita di G. Paris (SCHEMA N. 2).

Può darsi ancora che l'esame di alcuni di questi casi di conflitto favorisca l'ipotesi secondo la quale (ed. del 1913, pp. XXXVI-VIII) un certo manoscritto o un certo gruppo di manoscritti rappresenterebbe un'edizione del *Lai* rivista e corretta dallo stesso autore: se lo si ammette, le condizioni di costituzione del testo saranno completamente diverse da quelle delle due ipotesi prima specificate.

Può darsi infine che si trovi qualche altra combinazione e che la si giudichi preferibile.

Per il momento, quello che noi riteniamo sicuro può essere espresso da queste quattro piccole figure:



Una barriera (||) separa $AB + CG$ da $DF + E$, e una specie di stelo si alza sopra ogni figura: sono quattro perpendicolari, parallele fra loro. Poiché Jean Renart ha composto non due *lais de l'Ombre*, ma uno solo, so bene che queste linee dovrebbero convergere o tutte e quattro direttamente verso l'originale, *O*, o le une verso le altre prima di congiungersi in *O*. Ma come rappresentare i modi di questa convergenza? E questo *O*, dov'è? Fuori della nostra portata, per adesso, fuori di questa pagina, molto lontano e molto in alto forse, in quel luogo forse dove i matematici assicurano che tutte le parallele finiscono per incontrarsi: «all'infinito». [...]

Il caso del *Lai de l'Ombre* è uno dei più semplici che si possano incontrare: poiché *A* e *B* sono quasi identici e lo stesso *C* e *G*, si trattava di trovare la genealogia di cinque manoscritti soltanto. E tuttavia si è visto che il problema era semplice solo in apparenza.

Si offrono diverse combinazioni e un editore del *Lai* dovrà stabilirne il testo in modo differente a seconda che si servirà dell'uno o dell'altro degli schemi bipartiti, o dello schema tripartito di Gaston Paris, o dello schema tripartito di dom Quentin, o dello schema di dom Quentin caricato di questa o quella superstruttura, o dello schema di dom Quentin o di qualcun altro modificato dall'inserzione sia delle sigle *O*¹ e *O*², sia delle sigle *O*¹, *O*² e *O*³ [cfr. dom H. Quentin, *Une tradition à trois rameaux: le Lai de l'Ombre de Jean Renart*, in *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*, Paris, Picard, 1926, pp. 147-64, n.d.c.].

Ma altre combinazioni ancora dovrebbero senza dubbio essere prese in considerazione, e mi dispiace che la mia immaginazione troppo poco fertile non me le abbia suggerite. Non perché io abbia preso gusto a esibire le risorse di una lenta e pesante dialettica, ma perché da un dibattito di tal sorta deriva forse un insegnamento, e cioè che questo pullulare d'ipotesi è la condizione ineluttabile di ogni studio sulla tradizione manoscritta di un testo e che l'inquirente è tenuto a condurre la sua inchiesta sino in fondo.

È legittimo che egli stabilisca il testo di un'opera secondo una classificazione dei manoscritti che lui stesso stima soltanto «accettabile», logicamente «soddisfacente»? Sì, se questa classificazione l'invita a stampare tale e quale uno dei manoscritti conservati, E nel nostro caso, o *V* nel caso del *Roman d'Yvain*; no, se questa classificazione gli impone di costruire un testo composito. Certamente, tutto funziona come se la classificazione di dom Quentin fosse quella vera; ma, nello stesso tempo, tutto funziona come se quest'altra fosse quella vera, e quest'altra ancora, e così fino a undici. Ora la formula *Tutto funziona come se ...* è opportuna nelle scienze puramente speculative: non autorizza un medico ad offrire al malato una pozione che sa che potrebbe ucciderlo; non autorizza un costruttore di schemi a trattare il testo secondo un canone critico che sa che potrebbe rovinarlo. Disegni pure in una prefazione lo schema che vuole, o perfino pubblici in una prefazione, a titolo di ricreazione filologica, un frammento, di qualche

riga o di qualche pagina, di un testo costruito secondo questo schema: nessuno potrà pensare a fargliene un rimprovero. Ma, se si propone di pubblicare tutta un'opera secondo un sistema che gli impone di ricavare le lezioni ora da questo gruppo di manoscritti, ora da quest'altro o da questi altri, prima rifletta che ne ha il diritto solo ad una condizione: alla condizione di essere sicuro che nessun altro modo di rappresentare la filiazione dei manoscritti sarebbe concepibile senza assurdità⁹. Poiché, ecco il punto: se prima mi sono dedicato a mostrare che, nel caso del *Lai de l'Ombre*, una certa classificazione era verosimile tanto quanto un'altra, si trattava di puro lusso. È forse secondo la classificazione più verosimile che si devono costituire i testi? Una sola è quella vera: è quella che si è cercata, è quella che occorre, assolutamente.

I testi letterari del Medioevo francese, romanzi d'amore e di cavalleria, favole, racconti per ridere, canzoni, cronache ecc., non sono stati copiati, collazionati, amalgamati, rimaneggiati nelle stesse condizioni dei testi letterari dell'Antichità, né a più forte ragione, dei testi giuridici o sacri del Medioevo o dell'Antichità: sarebbe imprudente tirare conseguenze dagli uni per gli altri.

Dunque, come si conviene, limito le mie osservazioni al solo campo che ho frequentato, quello delle lettere francesi, e le sottopongo a dom Quentin. Egli conosce la mia ammirazione per lui. L'editore della *Genesi* ha avuto la gloria di portare felicemente a termine, con mezzi nuovi, una grande impresa. Il suo metodo ha dato buon frutto e, associato in alcuni casi al metodo del Lachmann, renderà eminenti servizi. Mi permetterò solamente di esprimere l'augurio che, passando dai testi sacri ai testi profani, variando le sue esperienze, egli impieghi le sue grandi doti di logico e il suo genio inventivo per precisare i limiti del suo metodo, per sfumarlo, per renderlo più duttile e, per ciò stesso, per fortificarlo.

Nell'attesa e limitandosi al terreno dei testi letterari, si può dire, se si considera la massa di queste costruzioni chiamate *Stemmata codicum*, che quasi sempre vi appaiono determinati in modo molto giusto i principali raggruppamenti di quei manoscritti che

⁹ Senza dubbio, se esistono già altre edizioni che riproducono fedelmente tutti i manoscritti conosciuti, si può senza gran danno pubblicare un'edizione con un testo composito: la carta sopporta tutto.

111

NO al
test
composito
sifo

vengono allineati nella parte bassa del quadro: la base della costruzione, il pianoterra è solido. Ma il discorso è diverso per le parti alte: sono sospette soltanto, ma quasi sempre, le linee con le quali si collegano i vari w , x , z a O , «l'originale», o a O^1 , «l'archetipo», poiché si può, quasi sempre, modificarne la disposizione. E tuttavia la sorte del testo dipende da loro soltanto, dal modo in cui sono disposti.

Quindi bisogna convenire, con gli umanisti d'una volta, che si dispone di un solo utensile: il gusto. Che si tratti di un utensile povero, fragile, fallace, e che è stato usato spesso con temerarietà, è cosa che gli umanisti stessi, ahimè, si sono spesso incaricati di mostrare in tante edizioni di stile composito che hanno pubblicato, specialmente nel secolo XVI. Certamente, la sensibilità soggettiva da sola è altrettanto pericolosa quanto, da solo, un procedimento meccanico, ed occorre un bell'orgoglio, o piuttosto una bella vanità, per affidarsi al proprio gusto. Perciò il metodo di edizione più raccomandabile è forse, in ultima analisi, quello che viene retto da uno spirito di diffidenza verso di sé, di prudenza, di estremo «conservatorismo», da una volontà energica, portata sino al partito preso, di concedere agli scribi il più grande credito e di non intervenire nel testo di un manoscritto che si stampa se non nel caso di estrema e quasi evidente necessità: tutte le correzioni congetturali dovrebbero essere relegate in appendice. «Un tale metodo d'edizione, ha scritto dom Quentin, rischia di essere molto pregiudizievole per la critica testuale». Forse; ma è, fra tutti i metodi conosciuti, quello che rischia meno di essere pregiudizievole per i testi.

Critica dei testi classica e romanza

di Alberto Vàrvaro

ALBERTO VARVARO (Palermo 1934) è specialista, come dice anche il titolo di un suo libro, di *Letterature romanze del Medioevo* (Bologna, il Mulino, 1985). In questo campo aveva già esercitato una intensa attività filologica con l'edizione del *Libro di varie storie* di Antonio Pucci, Palermo, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 1957, delle *Liriche* di Rigaut de Berbezilh, Bari, Adriatica, 1960 e con le *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mená*, Napoli, Liguori, 1964. Spiccano nella sua produzione più recente, oltre a interessi per la sociolinguistica e la dialettologia (*La parola nel tempo*, Bologna, il Mulino, 1984, e il primo volume del *Vocabolario etimologico siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1986), *Avviamento alla filologia francese antica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993 e *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo: Walter Map*, Bologna, il Mulino, 1994.

Sono qui riprodotte le pp. 574-87 di *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse* (1970), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Ed., 2004, pp. 567-612, saggio che prende spunto da H. Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1969.

È ben vero che il filologo classico non ha ragione di preoccuparsi dei problemi (soprattutto linguistici) che angustiano il romanista, ma — a non dir altro — non dovrà dimenticare che l'uso come base di collazione di una stampa, che sarà per lo più la migliore edizione disponibile, pone il nuovo editore in condizione di forte sudditanza rispetto al lavoro dei suoi predecessori. La conseguenza più grave mi sembra la tendenza a non affrontare il problema posto dalla tradizione in modo globale e radicale e quindi il rischio di rimanere prigionieri non dico di errori gravi, ma quanto meno di una prospettiva critica consolidata, il che è assai più insidioso e può attuire l'acume del nuovo studioso. Se