

# 1. La tradizione

La civiltà è fondata sulla trasmissione costante del sapere da una generazione all'altra. Questa trasmissione ha un nome: tradizione.

Gli strumenti principali della tradizione sono il linguaggio e i testi.

## 1.1 Il linguaggio

La lingua è un codice, ossia un sistema organizzato di segni. Un segno è qualcosa che sta per qualcos'altro. Un classico e didascalico sistema di segni è il codice dei semafori: il rosso *sta per* 'fermarsi'; l'arancione *sta per* 'rallentare'; il verde *sta per* 'passare'.

Ci sono segni, per dir così, naturali ma non intenzionali. Per esempio, le tracce lasciate sul terreno dal passaggio degli animali e il cadere delle foglie in una pianta malata sono segni particolari chiamati 'sintomi', perché hanno una motivazione naturale e non intenzionale (un animale non cammina per lasciare delle tracce, ma la sua zampa lascia un segnale diverso da quello lasciato da un altro animale). La semiologia ha tracciato una sorta di tipologia dei segni a seconda della motivazione naturale e del grado di intenzionalità (sintomi, segnali, icone ecc.). La caratteristica del segno linguistico è l'essere sempre *usato intenzionalmente* e l'essere *completamente immotivato*, cioè *arbitrario*. Che significa? Significa che il legame tra ciò che serve a comunicare e ciò che viene comunicato è assolutamente convenzionale, cioè privo di vincoli necessari di tipo naturale e di motivazioni logiche. Questo concetto sarà reso più chiaro illustrando la struttura del segno linguistico.

Il segno linguistico è l'unione di un *significante* e di un *significato*. Il *significante* è una sequenza di suoni (vocali e consonanti) che viene utilizzato per significare qualcos'altro, il *significato* appunto, ossia il contenuto che si vuol comunicare. Tale contenuto non è un dato materiale, ma mentale. Per esempio, se io dico *finestra*, il significante è la sequenza fonica  $f + i + n + e + s + t + r + a$ , il significato invece è la nozione che rimanda all'oggetto

finestra. Se non ci fosse un'autonomia tra il significato e la cosa, per parlare degli oggetti bisognerebbe ogni volta mostrarli; invece il cervello elabora col linguaggio una rappresentazione mentale astratta e generale della cosa (non *quella* finestra ma tutte le finestre) a cui associa una sequenza fonica. Non vi è alcun nesso di necessità tra il segno e il referente ossia, per dirla in modo un po' semplicistico, la natura non impone all'uomo il nome delle cose o delle azioni. Se infatti così fosse, avremmo una lingua unica per tutti gli uomini; invece, nonostante la medesima matrice biologica, gli uomini parlano lingue differenti.

Il segno linguistico è dunque biplanare, cioè ha due facce, una percepibile con i sensi (il *significante*) e l'altra di contenuto mentale, il *significato*. Tanto il significante quanto il significato hanno una forma e una sostanza.

La sostanza del significante è data dal materiale fonico disponibile in una data lingua, la forma del significante dipende da come ciascuna lingua *pertinentizza*, ossia organizza secondo regole, nei contesti dati, questo materiale. Per esempio: in latino la quantità vocalica aveva valore distintivo, ossia distingueva parole per il resto (cioè al netto della quantità di una determinata vocale) uguali (vĕnit = egli viene, con *e* breve; vĕnit = egli venne, con *e* lunga). In italiano, come in tutte le lingue romanze, la quantità o durata della vocale non ha valore distintivo, sebbene anche in italiano le vocali durino diversamente a seconda che si trovino in sillaba aperta (lunghe) o in sillaba chiusa (brevi). Viceversa, ha valore distintivo la durata consonantica: per es. *pala* vs *palla*. Dunque le lingue utilizzano il materiale fonico in modi diversi, dando *forma* in modo diverso alla *sostanza* di tale materiale, ma il rapporto tra forma e sostanza è assolutamente arbitrario, cioè non naturale. Lo stesso vale per il significato. La sostanza del significato è l'insieme dei fatti, delle cose, della realtà e della realtà psicologica, ossia l'insieme delle cose definibili e nominabili. Anche questo insieme può essere organizzato in vario modo. Si è soliti fare un esempio confrontando il francese e l'italiano. In italiano abbiamo un termine (*legno*) per designare la sostanza di cui son fatti gli alberi, un altro termine per designare quei pezzi di rami o di piante, caduti o prelevabili, utili per alimentare un fuoco (*legna*), e un termine per indicare il luogo dove le piante crescono rigogliose (*bosco*). Viceversa in francese si usa una sola parola (*bois*) che a seconda dei contesti significa ciascuno dei tre concetti. Ciò significa che una medesima *sostanza* viene organizzata secondo *forme* diverse dalle diverse lingue e anche in questo caso il nesso fra sostanza e forma è arbitrario.

Una caratteristica che sembra essere peculiare dei segni linguistici è la **doppia articolazione** e riguarda il significante. Il piano del significante, infatti, è organizzato su due livelli: un primo livello costituito da unità portatrici di significato (monemi o morfemi), un secondo livello costituito da unità prive di significato (i fonemi). Facciamo un esempio: *io vedo una mela*: i morfemi sono: *io – ved-o un-a mel-a*, i fonemi *i-o v-e-d-o u-n-a m-e-l-a*. Il numero dei morfemi (o *unità minime di prima articolazione*), almeno in linea teorica, è sempre soggetto ad aumentare, quello dei fonemi è invece definito (per esempio, i fonemi dell'italiano sono al massimo 30). Grazie alla doppia articolazione, con un numero limitato di elementi (i fonemi appunto) è possibile comporre un numero illimitato di parole.

## 1.2 Il fonema

Il concetto di fonema è ben più articolato e preciso di quanto abbiamo appena detto, ma per coglierlo pienamente bisogna preliminarmente chiarire alcuni concetti.

Non tutti i suoni emessi da un parlante sono fonemi. Una pernacchia non è un fonema, ma anche il *th* inglese non è un fonema in italiano. Per capire che cosa sia un fonema dobbiamo introdurre il concetto di 'fono'.

Occorre a questo punto ricordare la distinzione introdotta dal grande linguista Ferdinand de Saussure tra *parole* e *langue*: il primo termine designa gli atti linguistici concreti, le frasi concretamente pronunciate dai parlanti; il secondo indica invece la lingua come il sistema astratto che ogni parlante possiede nella mente e grazie al quale capisce gli altri parlanti. Per questo si dice che la *langue* è astratta e asociale e la *parole* concreta e individuale.

Noi tutti sappiamo che i suoni sono prodotti da corpi che vibrando producono onde, ossia movimenti dell'aria. Tecnicamente si distinguono i suoni propriamente detti dai rumori a seconda che l'onda prodotta sia regolare (suono) o irregolare (rumore). Rilevando l'onda prodotta si è visto che le vocali sono suoni e le consonanti rumori, per cui è improprio chiamare entrambi suoni. Inoltre si è rilevato, come è coscienza comune, che i parlanti non pronunciano le parole allo stesso modo, per cui la /b/ o la /f/ non sono realizzate allo stesso modo da tutti i parlanti. Si è dunque scelto un termine per designare i suoni della lingua concretamente realizzati dai parlanti: questo termine è 'fono', adatto a designare sia vocali che consonanti.

Detto questo è più semplice dare la definizione di *fonema*. La principale caratteristica del fonema deve essere la capacità di distinguere le parole in base alla sua presenza. Per es. /t/ e /d/ sono fonemi dell'italiano perché distinguono *dato* da *dado*; invece la /n velare/ di *anche* non è un fonema, perché non distingue con la sua presenza parole per il resto uguali. La prova di commutazione serve proprio a individuare i fonemi di una lingua: *fare* e *dare* ci consentono di individuare i due fonemi /f/ e /d/ ecc. Ogni fonema è riferimento di una classe di foni concreti. La /s/ italiana viene pronunciata diversamente in Piemonte, in Toscana, in Veneto e in Sardegna, cioè si hanno molti foni che in astratto si riferiscono a un unico suono.

Come vengono prodotti i foni? Una risposta generica potrebbe essere 'con la bocca', perché è certamente vero che i suoni di qualsiasi lingua sono ottenuti governando il passaggio dell'aria in alcuni organi del cavo orale. È però opportuno conoscere più da vicino gli organi fonatori e imparare a descrivere i fonemi e i foni, giacché descrivere con esattezza è un elemento decisivo della conoscenza.

Abbiamo *organi fissi*, o articolatori passivi, che sono: i denti, gli alveoli, il palato e le cavità nasali, e *organi mobili*, o articolatori attivi, che sono le corde vocali, la faringe, il velo del palato, la lingua e le labbra. Si descrive un fonema o un fono a seconda degli organi che concorrono a produrlo.

L'aria emessa dai polmoni passa lungo la trachea, al vertice della quale sta una struttura a piramide rovesciata che si chiama laringe; dalla laringe parte un lungo tubo che arriva alla parte posteriore della cavità orale, che si chiama faringe. Dentro la faringe stanno le corde vocali, le quali altro non sono che delle lamine muscolari elastiche, rivestite di mucosa, che vibrano, guidate da un complesso di strutture muscolari, al passaggio dell'aria. Lo spazio compreso tra le corde vocali è chiamato glottide. Quando si tace le corde vocali fanno passare l'aria e non si muovono. Quando pronunciamo delle vocali, l'aria trova la glottide chiusa, fa vibrare le corde vocali e poi fuoriesce senza incontrare ostacoli. Quando pronunciamo delle consonanti il discorso è più complesso, come si vedrà in seguito.

Quando l'aria giunge nel cavo orale ha due possibilità di uscita: dalla bocca o dal naso, a seconda che la parte molle del palato, o velo del palato, e l'ugola, che è l'appendice carnosa che vediamo nella parte posteriore del palato, siano alzati o abbassati. Nel primo caso, l'aria può uscire solo dalla bocca, nel secondo dalla bocca e dal naso. All'interno della bocca – che è,

non lo dimentichiamo, una piccola cavità – svolge un ruolo notevole, nella produzione dei suoni, la lingua. Anche anatomicamente si distinguono due parti della lingua: l'apice e il dorso, a sua volta diviso in predorso, dorso e postdorso. Per esempio, nella produzione della /d/ entra in gioco l'apice che si appoggia alla parte posteriore degli incisivi superiori e chiude completamente, sebbene per un attimo, il flusso dell'aria. Quando invece pronunciamo il suono /λ/ di *aglio* entra in gioco il dorso della lingua, mentre il postdorso interviene nella consonante iniziale delle parole *casa* e *gatto*. Infine, in questo percorso di aria, onde e suoni intervengono le labbra, a seconda che siano spinte in avanti, a creare un'ulteriore piccola cassa di risonanza, o ritratte indietro verso le gengive.

A seconda di come e di quanto gli organi fonatori intervengono nella produzione di un fono, tale fono assume caratteristiche differenti.

Un fono è detto *sordo* se per produrlo le corde vocali non vibrano, *sonoro* se vibrano.

### 1.2.1 Le vocali

Le vocali sono tutte sonore.

Posto che tutte le vocali sono prodotte grazie alla vibrazione delle corde vocali e al passaggio non ostacolato dell'aria, occorre chiedersi attraverso quale meccanismo si differenzia la /a/ dalla /e/ o dalla /i/ ecc.

Il luogo più importante per l'articolazione delle vocali è la bocca, e un ruolo decisivo ha ovviamente la lingua. Quando la lingua si solleva verso il palato anteriore si ha la produzione delle vocali /e/ e – ancora più in alto – /i/; quando si muove verso il palato posteriore si hanno invece la /o/ e la /u/. Per questo le prime sono dette vocali palatali, le seconde velari. Se la lingua nel suo elevarsi verso il palato superiore supera un certo limite, per cui l'aria costretta in uno spazio inferiore produce un fruscio, allora si passa da una vocale a un fono consonantico. È in genere intuitivamente difficile cogliere il valore consonantico della semiconsonante /j/ (yod) di *iodio*, *ieri*, *iena* ecc. Che non si tratti di un suono vocalico è sperimentabile anche dalla impossibilità di dire *l'iena* e non *la iena*; l'elisione non è naturale perché i due suoni non sono, appunto, entrambi vocalici. La semiconsonante /j/ è all'origine, come vedremo, di importanti mutamenti fonetici che differenziano le lingue romanze dal latino.

Un'altra distinzione delle vocali è data dal grado di apertura o timbro. La vocale di massima apertura è la /a/ (la lingua non si muove e non orienta in alcun modo il flusso dell'aria), quelle di apertura media sono la /e/ e la /o/ (la lingua sale verso il palato o arretra verso il velo di un certo tanto), quelle di massima chiusura la /i/ e la /u/ (la lingua si alza verso il palato o verso il velo al massimo punto consentito). La /e/ e la /o/ possono avere, in italiano e nella gran parte delle lingue romanze, due gradi diversi di apertura: possono essere semiaperte (comunemente chiamate aperte) o semichiusate (comunemente chiamate chiuse). Per esempio: *gola* (chiusa), *fossa* (aperta); *pesca* (voce del verbo *pescare*, chiusa), *pesca* (frutto, aperta). Una classificazione del tutto analoga procede a seconda della posizione della lingua e del luogo di articolazione del suono: la /a/ è la vocale bassa, perché la lingua è immobile, la /i/ e la /u/ sono le vocali alte, la /o/ aperta e la /e/ aperta le vocali medio-basse e la /o/ chiusa e la /e/ chiusa le medioalte.

Le vocali non sono suoni asettici, che mantengono tutte le loro caratteristiche a prescindere dal contesto fonetico della parola e della frase. Uno dei fenomeni più diffusi di influenza di un suono consonantico sulle vocali è la **nasalizzazione**, molto evidente in francese (per es. *cent*, pron. *sant*). Cosa accade dal punto di vista dell'articolazione dei suoni? Accade che il velo del palato è abbassato e consente all'aria di fuoriuscire non solo dalla bocca, come accade per tutte le vocali, ma anche dal naso. Il risultato è un suono vocalico più o meno nasalizzato, rappresentato con il segno diacritico della tilde sulla *a*.

Un altro fenomeno molto conosciuto è la **metafonesi** o armonizzazione, molto evidente nel sardo. Se un parlante dice, infatti, *beddu* (= bello) e *bedda* (= bella) la prima /e/ è chiusa, la seconda è più aperta; questo fenomeno è dovuto al predisporre in maniera anticipata degli organi fonatori alla pronuncia della vocale /u/ che segue la /e/ del primo caso, la quale, evidentemente, viene ad essere pronunciata 'più arretrata', cioè chiusa. In altre regioni d'Italia la metafonesi produce dittongamento o gradi maggiori di chiusura.

### 1.2.2 Le consonanti

Le consonanti vengono classificate principalmente secondo quattro criteri: vibrazione o meno delle corde vocali, posizione del velo palatino, luogo di articolazione, modo di articolazione.

Come già è stato detto, se le corde vocali vibrano si ha un fono sonoro, se non vibrano si ha un fono sordo. Per esempio la /c/ di *cane* è sorda, la /g/ di *gatto* è sonora.

Se il velo palatino è alzato si hanno foni orali, se è abbassato si hanno foni nasali, come la /n/ di *naso*.

Quanto al luogo di articolazione, si è già detto che la /t/ e la /d/, la prima sorda e la seconda sonora, vengono pronunciate spingendo la lingua sugli alveoli e perciò son dette consonanti **dentali**, così come la /c/ e la /g/ sono dette **velari** perché la lingua arretra verso il velo palatino.

Il modo di articolazione riguarda, invece, l'occlusione o la stretta realizzata sull'aria nella sua fuoriuscita e distingue le consonanti in **occlusive**, laddove si realizza un'occlusione totale, e **continue** laddove, invece, si realizza soltanto una stretta o costrizione parziale. Per esempio sono occlusive /p/, /t/, /c/, e sono invece continue la /s/ e la /f/. Diamo di seguito un quadro riassuntivo di queste classificazioni (con l'avvertenza che la *n* velare in italiano non è un fonema, come non lo è in francese la *r* uvulare).

	<i>Bilabiali</i>		<i>Labiodentali</i>		<i>Dentali</i>		<i>Palatali</i>		<i>Velari</i>	
	<i>sorde</i>	<i>sonore</i>	<i>sorde</i>	<i>sonore</i>	<i>sorde</i>	<i>sonore</i>	<i>sorde</i>	<i>sonore</i>	<i>sorde</i>	<i>sonore</i>
Occlusive	p <i>pasta</i>	b <i>bello</i>			t <i>toro</i>	d <i>dado</i>			k <i>cane</i>	g <i>gatto</i>
Nasali		m <i>mano</i>			n <i>noce</i>		ɲ <i>vigna</i>		ŋ <i>fango</i>	
Liquide		{ Laterali Vibranti			l <i>luce</i> r <i>ramo</i>		l'/ʎ <i>famiglia</i>			ʀ/R <i>(fr. rue)</i>
Continue (o Fricative)			f <i>faccia</i>	v <i>vino</i>	s <i>suono</i>	z <i>paese</i>	ʃ/ʒ <i>sciame</i> <i>(fr. jour)</i>		x <i>(sp. bajo)</i>	ɣ <i>(sp. segar)</i>
Affricate					z/ts <i>zio</i>	ʒ/dz <i>mezzo</i>	tʃ/dʒ <i>cera</i> <i>giro</i>			





## 2. L'Europa delle lingue

La lingua cambia nel tempo (mutamento **diacronico**, noi oggi non parliamo come parlava Dante), nello spazio (mutamento **diatopico**, l'italiano parlato a Roma è diverso da quello parlato a Cagliari), nella società (mutamento **diastratico**, un parlante colto parla diversamente da un parlante incolto) e nelle circostanze (mutamento **diafasico**, non si parla a tavola come si parlerebbe in tribunale). Tali mutamenti incidono sulla tradizione; positivamente perché lo spazio e la lingua hanno in comune la caratteristica di "catturare" il tempo, ossia di conservare molte delle caratteristiche acquisite nel corso dei secoli (in una stessa regione convivono monumenti di età diverse, così come nella lingua, specie nel lessico, si registrano numerose stratificazioni); negativamente perché, modificando in profondità l'aspetto e la struttura della lingua, a distanza di tempo rendono non facilmente intelligibili, se non incomprensibili, i testi elaborati secoli prima. I testi, letterari e no, si riferiscono infatti al contesto in cui vengono prodotti. La loro comprensione è largamente subordinata alla conoscenza di tali contesti. La necessità di superare tutte queste difficoltà sta alla base della più antica forma di esegesi critica dei testi che è quella della *glossa*, ossia di un commento esplicativo che può ridursi alla semplice traduzione di un termine nel suo corrispondente più usato e comune, o estendersi ad un'esplicazione ampia di concetti, o al profilo di un personaggio storico nominato nel testo, o al ricordo di un evento citato e ormai comunemente dimenticato. La tradizione, dunque, spesso, ma non sempre, trasmette non solo i testi ma anche le tracce delle culture che li hanno interpretati. Si capisce allora, perché per esercitare almeno diligentemente la filologia occorranza competenze linguistiche, geografiche, storiche e culturali.

### 2.1 L'evoluzione linguistica

Le lingue romanze sono: il rumeno, (parlato in Romania, nella Bessarabia e in parte della Bucovina, in parte del Banato, con qualche sconfinamento

mento anche in Bulgaria e Ungheria), l'italiano, il franco-provenzale, il francese, il provenzale, il catalano, lo spagnolo, il portoghese, il sardo e il dalmatico. Sono anche chiamate "lingue neolatine" perché derivano dal latino.

La parentela tra le lingue e la loro evoluzione sono state definite attraverso il metodo comparativo. Esso nasce nei primi decenni dell'Ottocento, mutuando alcune scelte metodologiche da altre scienze. Il presupposto metodologico è che il confronto sistematico delle strutture delle lingue, in particolare della morfologia, sia in grado di rivelarne le affinità reali e non apparenti, e quindi di illuminarne le origini comuni e i mutamenti intervenuti a differenziarle nel corso dei secoli.

Il più importante risultato dell'applicazione del metodo comparativo è l'individuazione del ceppo linguistico indoeuropeo, di cui fanno parte le lingue neolatine. Il confronto sistematico ha portato a riconoscere che un vasto gruppo di lingue orientali e occidentali (armeno, baltico, celtico, germanico, greco, indiano, iranico, ittita, latino, osco-umbro, slavo, tochario, tracio e frigio) hanno in comune un corposo patrimonio lessicale, una comune morfologia e dunque una antica, primitiva e comune origine, appunto l'indoeuropeo.

Lo studio comparativo ha mostrato inoltre una caratteristica importante delle lingue: esse si evolvono con regolarità, che è apprezzabile soprattutto nell'evoluzione fonetica. Il gruppo del latino è in tal senso un gruppo molto importante perché disponiamo tanto della lingua di partenza (il latino, appunto) quanto delle lingue di arrivo, le lingue neolatine. Vediamo un esempio di evoluzione fonetica regolare per dimostrare che l'evoluzione non avviene in modo disordinato e casuale. Il nesso -LJ- (FAMILIA, FILIA) si evolve *sempre* in italiano nel fonema /ʎ/, reso graficamente col trigramma *gli* (famiglia, figlia). Altro esempio: in italiano la Ī (i breve latina) si evolve *sempre* nella *e* medioalta (*e* chiusa): PĪLUM > *pelo*, mentre in sardo la Ī è *sempre* mantenuta (*pilu*).

La regolarità dell'evoluzione fonetica è molto utile per la localizzazione dei testi e per l'identificazione dei falsi. Per esempio: se in un testo italiano si dovessero trovare costantemente forme del futuro indicativo come *amarà*, *trovarà* ecc. si potrà dire che esso proviene dall'area toscana senese o aretino-cortonese. O ancora: se in un documento sardo venisse usato l'articolo determinativo plurale *is* (per es. *is canis* = it. i cani) lo si dovrà collocare con certezza nell'area meridionale della Sardegna perché, come è noto, nel nord dell'isola si usa la forma *sos*. Così pure se per caso in un testo sardo,

poniamo del XIII secolo, si dovesse trovare un futuro indicativo del verbo essere nella forma *sarò* anziché in quella regolare in sardo *appo a essere*, si dovrà dubitare o che il copista sia un italiano o, più probabilmente, che ci si trovi di fronte a un falso mal fatto.

Vi sono poi dei mutamenti che sono prodotti dal prestigio – e quindi dall’imitazione – delle persone colte e/o ricche e/o potenti. Per esempio: fino al XVII secolo la *r* uvulare (più nota in Italia come “erre moscia”) era caratteristica solo dell’area dell’Île de France, al centro della quale stava e sta Parigi, sede del re, della Corte e delle articolazioni centrali dell’amministrazione regia. Il re era un modello, o meglio *il modello*, e Parigi era anche la sede delle più prestigiose istituzioni culturali. Inevitabilmente ciò che è proprio dei potenti e dei colti diviene modello per tutti: ripetere le abitudini fonetiche della corte è motivo per sentirsi integrati in ciò che ha prestigio, decoro, potere. Così la *r* uvulare si diffuse oltre i confini dell’Île de France in tutta la Francia, prima come vezzo di chi voleva assimilarsi ai potenti – e al potente per eccellenza – e poi come tratto linguistico generale. Un altro esempio, noto al punto da essere didascalico, è relativo al termine it., prov., cat., sp., port., *guerra*, fr., *guerre*. Esso è penetrato nel mondo romanzo ai tempi di Carlo Magno (che ancora parlava in francone) attraverso il francese e deriva dal francone \*w e r r a; il termine per designare la guerra è divenuto così quello usato dall’esercito allora più potente.

### 2.1.1 *Adstrati, sostrati, superstrati*

Se il mutamento di una lingua nel tempo, nello spazio e nella società avviene naturalmente, vi possono però essere eventi che lo attivano, lo accelerano o lo determinano. Tra i principali si deve annoverare il contatto tra lingue diverse, contatto che può avvenire in varie forme. La condizione di contatto ai confini tra lingue parlate in territori diversi è naturale. La lingua confinante è detta lingua di **adstrato**. Gli adstrati principali del latino furono il greco a Sud-Est e il gruppo delle lingue germaniche a Nord. Ovviamente quanto più intensi sono i rapporti commerciali o politici o culturali tra popoli confinanti, tanto più profondi sono i fenomeni linguistici registrati nei rispettivi domini linguistici. Il fenomeno più comune è il prestito, che è l’assunzione di una parola da lingua straniera. È il caso di parole come *computer*, *abat jour*, *bandana*, ecc. Il prestito rivela la tipologia dei rapporti in-

tercorsi tra le lingue interessate: per esempio, tra i più antichi prestiti dal greco il latino annovera *oleum* = olio; il termine passò dal latino a tutte le lingue romanze ed è un prestito più antico di *philosophia*, che penetra invece verso II secolo a. C., quando la cultura greca diviene il riferimento formativo dei ricchi e dei potenti romani e che svela, appunto, un mutamento nella qualità degli scambi. Come pure si spiegano come dovuti a una sorta di supremazia professionale e culturale in settori tecnici specifici alcuni prestiti dall'arabo (*cifra*, *algebra*) penetrati in tutte le lingue romanze, rispetto ad altri presenti esclusivamente in spagnolo, che è parlato in un territorio in cui gli arabi furono a lungo dominatori e dove la loro lingua poté incidere su settori più ampi della vita pubblica e privata: per cui troviamo *alcalde* (sindaco), ma anche *tarea* (lavoro).

Un'altra forma di contatto, più traumatica e con costi culturali e umani elevati, si ha quando una lingua, in genere grazie all'invasione militare di una determinata area, si sovrappone a un'altra fino a determinarne l'estinzione. Le lingue così "estinte" si chiamano lingue di **sostrato**.

In realtà una sostituzione linguistica radicale non si realizza neanche in caso di genocidi o deportazioni, sebbene questi eventi, di cui la storia è ricca, concorrono in forma notevole alla fine di una lingua.

Il termine *sostrato* rende però bene il fatto che il territorio (con i toponimi) e in forma inconscia, i suoi parlanti conservano sempre le tracce delle lingue che vi sono state parlate, nel senso che, al di là della consapevolezza che ne hanno i parlanti, la storia vissuta, e quindi anche la lingua che è stata parlata, si deposita sempre come uno strato culturale e linguistico che sopravvive al presente, per quanto tragico esso sia.

Le tracce più evidenti si registrano nel lessico: sono i cosiddetti relitti. Per esempio, in spagnolo si indica la sinistra con il termine *izquierda*, che è un termine basco e il basco è il principale sostrato della Spagna. Il termine francese *charrue* = aratro, deriva dal celtico *carruca*. Il termine sardo *littu* = bosco, diffuso nei dialetti centro-orientali, è un relitto preromano, ossia un lascito di quel mondo stratificato e complesso che fu la Sardegna prelatina, prima di tutto in termini etnici, e ovviamente in termini linguistici.

Può infine accadere che una lingua si sovrapponga ad un'altra senza sostituirsi ad essa; si ha a che fare, in questo caso, con una lingua di **superstrato**.

Tutte le lingue germaniche dei popoli che dal V sec. invasero e si stanziarono stabilmente in diverse parti dell'Impero sono, in queste aree, lingue di superstrato. A nord della linea immaginaria che parte a sud di Bordeaux e arriva all'incirca al Monte Bianco, la lingua di superstrato è il francone, a sud il gotico dei Visigoti; in Spagna i superstrati principali sono due: il gotico e l'arabo, quest'ultimo a partire dal 713, data della conquista araba di gran parte della penisola iberica. In Italia i superstrati principali sono il gotico degli Ostrogoti e il longobardo per l'Italia centro-settentrionale, e il greco-bizantino per l'Italia meridionale. In Sardegna i superstrati principali sono il greco-bizantino, il catalano dopo il 1323 e, dopo il 1478 circa, il castigliano.

I superstrati, in genere, lasciano in eredità alla lingua prevalentemente toponimi e prestiti. Una parte dei prestiti germanici è comune a molte lingue romanze perché penetrata nel latino prima della frammentazione dell'Impero o perché ha accompagnato lo spostarsi dei popoli da un'area all'altra dell'Impero. Per esempio: it. *guardare*; sp., prov., cat., port., *guardar*, fr., *garder* < *wardōn*, verbo germanico di probabile origine visigota (sempre che non fosse un vocabolo in comune con gli Ostrogoti) si diffonde al seguito dei Visigoti. Stesso discorso si può fare per it. *albergo*, sp. port. *albergue*; prov. *auberc*; cat. *alberc* < \**haribergo* (got.). Gli elementi germanici del sardo penetrano attraverso il latino; tra i più significativi il termine *melca*, *merca* = latte inacidito.

Un tipo particolare è il superstrato culturale, ossia una lingua destinata esplicitamente agli scambi e ai prodotti culturali che si sovrappone, in quanto tale, alle lingue proprie dei diversi territori. È il caso del latino medievale, lingua della Chiesa, ma anche lingua della cultura europea, delle università e delle amministrazioni comunali, signorili e regie.

Gli effetti sulle lingue romanze di questo bilinguismo delle classi colte europee sono visibili, per esempio, negli allotropi, coppie di nomi di diversa forma e significato che però derivano da una stessa parola latina. In italiano si hanno le parole *intero* e *integro*, entrambe derivate da INTEGRO(M). Nel caso di *intero*, però, la forma della parola – come vedremo più avanti – rispetta l'evoluzione fonetica regolare (con l'accento sulla penultima in virtù della chiusura della sillaba operata dal gruppo consonantico -GR-, letto appunto come composto da due consonanti e non come un'unica consonante come voleva la grammatica del latino classico nei casi di *muta cum liquida* = *occlusiva* + *liquida*). *Integro*, che ha assunto accezioni diverse, mantiene la forma e l'accento originario (col solo passaggio di -u breve a -o), ossia è

più o meno un prestito dal latino – lingua di cultura – all’italiano lingua d’uso e di cultura.

### 2.1.2 *Lingue e dialetti*

Un fattore frenante del naturale mutamento di una lingua è lo *standard* e le istituzioni che lo garantiscono. Che cos’è uno standard? Prendiamo una delle tante definizioni: “La lingua comune e normalizzata di una comunità, non connotata socialmente o geograficamente e proposta come modello ai parlanti” (Varvaro). Se è naturale che la lingua cambi, è altrettanto naturale che man mano che la vita economica, sociale e culturale assume caratteri sovralocali si avverta la necessità di una lingua stabile, non soggetta alla naturale variazione, adeguata, per l’ampiezza dei parlanti che coinvolge e per la qualità delle funzioni che è in grado di assolvere, alle esigenze istituzionali, culturali e simboliche di una comunità ampia, culturalmente articolata e matura. Se la lingua varia naturalmente, ne consegue che la sua stabilità, codificata attraverso norme ufficiali condivise, non è un fatto naturale, ma una scelta culturale e politica. È un fatto storicamente osservabile che, quando un potere diviene sovracomunale e poi sovraregionale e vede aumentare le funzioni amministrative e di conseguenza la domanda di formazione, la lingua in cui quel potere si esprime tende, perché non può fare altrimenti, ad assumere caratteri di ufficialità, cioè di norma per tutti. Chi sono, concretamente, coloro che elaborano, propongono e infine accreditano presso il potere tale normalizzazione? In genere sono i letterati, i colti, i quali agiscono perché consapevoli (basti pensare al *De vulgari eloquentia* di Dante) che disporre di una norma linguistica generale è un fattore indispensabile per l’uniforme formazione degli intellettuali e per il prestigio di una cultura e di una tradizione. In gran parte dei paesi europei, la nascita e l’affermarsi dello standard si accompagna alla nascita e all’affermarsi degli stati nazionali, proprio per la necessità della norma linguistica di essere accreditata e diffusa, da un potere riconosciuto, come norma della comunicazione sociale. In Italia, come è noto, è nata prima una forte tradizione letteraria e poi lo Stato che l’ha adottata e imposta come norma linguistica e letteraria. Occorre dunque stare attenti, almeno nell’orizzonte italiano, perché il medioevo dei dialetti, che in molte parti d’Europa comincia ad entrare in crisi con l’affermarsi delle grandi monarchie nazionali, inizia a finire in Ita-

lia dopo l'Unità, cioè dopo il 1861, per cui anche la tradizione letteraria precedente tale data, al di là delle ragioni politiche e ideologiche con cui è stata ricostruita unitariamente a posteriori, è in realtà una tradizione plurilingue all'interno della quale il filone di maggior prestigio è quello toscano guidato dalle "tre corone": Dante, Petrarca e Boccaccio.

Inoltre, è bene chiarire che i concetti di lingua e dialetto sono comunemente nozioni di carattere socio-linguistico (giacché da un punto di vista della classificazione linguistica ciò che comunemente è chiamato dialetto è una lingua a tutti gli effetti) nel senso che alla prima i parlanti di un determinato luogo riconoscono un prestigio particolare legato alle funzioni che essa svolge nella comunicazione e nella trasmissione del sapere, mentre al dialetto gli stessi parlanti attribuiscono minor prestigio per la limitatezza delle funzioni che è in grado di svolgere. Intervengono a stabilire questa gerarchia le scelte appunto del potere (la lingua ha tendenzialmente uno standard), la dimensione della comunità dei parlanti (ampia quella della lingua, piccola quella del dialetto), la tradizione letteraria e il suo prestigio internazionale, le scelte dei media. Le interferenze tra standard e dialetto producono infine le tante coloriture regionali dello standard nazionale. Tutto questo ha costi sociali rilevanti, ma mentre fino a poco tempo fa si riteneva avesse comunque rilevanti vantaggi culturali oggi, nell'età della globalizzazione, la letteratura scopre la inespressività degli standard, la loro esaurita capacità di significare, ed ecco che gli scrittori più avveduti (ma ormai anche questa è divenuta una scelta commerciale) arricchiscono la lingua letteraria tradizionale di elementi linguistici, antropologici, religiosi e simbolici provenienti dal mondo dialettale. È la rivincita del locale sul globale che rischia comunque la banalità, cioè la ripetizione inane, l'inespressività, la mutezza del dir troppe volte allo stesso modo.





### 3. La formazione delle lingue romanze

Le lingue e le culture romanze si formano nel Medioevo. È impossibile capire la formazione delle prime, e di conseguenza il senso dei monumenti letterari romanzi, senza conoscere, seppure sommariamente, il percorso delle seconde.

#### 3.1 Cenni sulla cultura medievale

Sono due i periodi su cui occorre soffermare la nostra attenzione: la fine dell'età antica con le due figure di s. Girolamo (347 ca. - 419/420) e s. Agostino (354-430), e la rinascita carolingia (sec.VIII ex. - X in.).

##### 3.1.1 *La fine dell'età antica*

Dopo l'editto di Milano del 313, con il quale Costantino rendeva *de facto* la religione cristiana religione dell'Impero, il confronto tra Cristianesimo e cultura classica divenne più stringente ed esigente. Due le necessità: da una parte rendere fruibile in una civiltà cristiana la cultura classica latina maturata in un contesto pagano, dall'altra costituire un'edizione autorevole e autentica della Sacra Scrittura. Infatti il Libro della Parola di Dio circolava in un numero considerevole di copie nelle quali le varianti ideologiche – cioè favorevoli a questa o a quella dottrina o eresia – incidevano notevolmente sulla lettera, sul numero dei libri riconosciuti come 'canonici' e sulla qualità nel testo sacro. Girolamo portò a compimento la sua traduzione in latino della Bibbia, consapevole che la bontà della lezione non poteva garantire la bontà dell'interpretazione, rispetto alla quale si doveva far riferimento ai Padri e alla Tradizione della Chiesa. Affermare con Girolamo che la Bibbia possiede un senso letterale (il corpo) e un senso allegorico (lo spirito), significò da una parte garantire la stabilità del testo (e del messaggio religioso di cui è tramite), dall'altra tutelarne innumerevoli possibilità di riuso.

Questo è un primo punto fermo: dalla lettura della Bibbia nasce un modello per l'Europa cristiana, ed è il modello della fissità del testo e del necessario aggiornamento dell'interpretazione, cioè della variabilità della cultura che lo accompagna. Nei momenti migliori della tradizione medievale, la dialettica tra testo (oggetto) e cultura (soggetto che lo conosce) non ha portato a confusioni e commistioni; in quelli più bui la glossa ha sovrastato il testo, lo ha deturpato, ha fatto prevalere la necessità del contingente sull'evidenza del passato, fino a travolgere il passato e a renderlo un dilatato presente. Ne ripareremo esemplificando.

Sotto il profilo culturale il rapporto tra interpretazione della Sacra Scrittura, individuazione degli strumenti utili a divulgarla, formazione del clero e ruolo della tradizione classica nel *cursus studiorum* dei chierici dà vita all'ideale dell'intellettuale medievale (ossia alla coscienza che di sé aveva il chierico colto) ideale che rimarrà stabile fino a quando non lo innoveranno da una parte gli ordini mendicanti e dall'altra Petrarca.

Quale modello educativo e culturale transita dall'età antica a quella medievale? Esso è storicamente stratificato. In lontananza sta Cicerone con il suo ideale del *doctus orator*: è da lui che viene l'idea del sapiente come uomo istruito nelle arti degne di un uomo libero, cioè in attività non servili, non manuali (*artes libero dignae*) – da cui la definizione della grammatica, della matematica, della musica, della retorica e della filosofia come *arti liberales*. L'orientamento pubblico dell'*orator*, la sua naturale vocazione politica, che è tipica di Cicerone (utile in tal senso la lettura del *De inventione rethorica* e del *De oratore*), ovviamente assume volti non espliciti nel Medioevo, e rimane come elemento sotterraneo pronto a riemergere prepotentemente nel XIII secolo. Più incisivo sul Medioevo è infatti l'ideale di Quintiliano (autore dell'*Institutio oratoria*) il quale, come è noto, riteneva che l'uomo colto dovesse essere un *vir bonus dicendi peritus*, un uomo retto, esperto nel discorso e nella lingua. L'accento, evidentemente, veniva posto non più sul sapere utile alla vita pubblica, ma sulla rettitudine, sull'architettura morale e sull'autorevolezza dell'individuo: il sapere come disciplina interiore e magistero morale pubblico doveva caratterizzare, secondo Quintiliano, l'*orator*, il *doctus* per eccellenza, perché la sua funzione nell'Impero doveva essere quella di un educatore funzionale, di un precettore di dirigenti dell'amministrazione pubblica. La conseguenza più duratura fu la saldatura tra l'educazione morale e quella linguistico-letteraria. Tutti i padri della Chiesa fino ad Agostino si sono formati secondo il *cursus studiorum* dise-

gnato da Quintiliano: dopo essere stati affidati al *ludi magister* per imparare a leggere e scrivere passarono al *grammaticus*, una sorta di professore di lettere che oltre alla grammatica propriamente detta insegnava letteratura, e cioè la lettura (*lectio*), la spiegazione (*enarratio*) e l'interpretazione (*iudicium*) dei testi; si imparava la poesia leggendo i poeti, così come la filosofia leggendo i filosofi (prevalentemente moralisti), la storia, gli storici. Vi erano poi delle discipline ancillari – come la musica, indispensabile per leggere e capire la poesia, l'astronomia (per il calcolo del tempo) ecc. – che venivano praticate e insegnate in vista della comprensione e della composizione dei testi. Questo modello educativo giunge fino ad Agostino da Ippona. Egli era consapevole dell'efficienza tecnica del *cursus* formativo dell'età antica, ma volle ovviamente dargli un orizzonte di senso cristiano. Il suo *De doctrina christiana* è la porta attraverso cui Cicerone e Quintiliano passano al Medioevo, ma al *vir bonus dicendi peritus* si sostituisce l'agostiniano *vir christianus dicendi peritus*. Cambiò anche il percorso formativo: non furono banditi i classici latini, ma divennero complessivamente subordinati al sapere cristiano. D'altra parte, al sapere dei filosofi, che eloquentemente il *vir bonus* doveva e sapeva insegnare, si sostituì quello cristiano, che il pastore doveva eloquentemente sapere divulgare. Peraltro, i cristiani vedono iscritta nella Bibbia una verità profonda, misteriosa, rispetto alla quale non è mai sufficiente il sapere disponibile; vedono nella tradizione patristica un pezzo di questa indispensabile conoscenza che è importante conservare; vedono nella natura un libro di simboli e di immagini dell'eternità che è importante saper leggere. Ciò spiega il perché di un eruditismo cristiano medievale che va da Isidoro di Siviglia, a Beda, a Rabano Mauro. Ma tra Agostino e il Medioevo sta la catastrofe del crollo dell'Impero romano, cesura importante della storia che cambia, e non di poco, il punto di vista del chierico e la sua formazione. I grandi intellettuali che videro la fine dell'età antica furono Cassiodoro e Boezio; il Papa che regnò *post res perditas* fu Gregorio Magno.

Severino Boezio (470 ca - 525) affina definitivamente il canone formativo del letterato elaborato dalla triade Cicerone, Quintiliano, Agostino. A lui si deve la distinzione tra discipline del *trivium* (grammatica, retorica e logica, intese come discipline superiori dell'esposizione e dell'indagine della conoscenza) e del *quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia e musica, intese come discipline della misurazione e della conoscenza della natura). Egli conferma la subordinazione della tradizione classica agli scopi della comprensione e divulgazione della rivelazione cristiana, con una forte iden-

tificazione della Sapienza, la filosofia, con Dio. Il quadro storico di riferimento è però radicalmente mutato rispetto ai tempi di Agostino: alla preveggenza della caduta dell'impero si è sostituita la realtà dei regni romano-barbarici. In Italia gli Ostrogoti, in Gallia i Franchi, i Burgundi e nel sud i Visigoti; in Africa, e nominalmente in Sardegna, i Vandali. Il problema della cultura latino-cristiana diventa quello della sopravvivenza e della mediazione col potere e le strutture sociali dei popoli germanici. Il senso della perdita irrimediabile e l'obbligo della conservazione sono sentimenti e valori che animano gli ultimi grandi aristocratici romano-cristiani: tradurre, commentare, conciliare, trasmettere (Gilson), questo diventa l'ideale e il dovere degli uomini del crepuscolo dell'Impero, tra i quali spicca Cassiodoro (477/481-524). Trasmettere comporta anche ridurre, raccogliere più in epitomi che in *summae*, e infatti le prime non mancheranno in tutto l'alto Medioevo. Il senso della separazione dal mondo che decade, ma anche del recupero dell'essenziale nel momento in cui tutto crolla è ciò che guida una figura come san Benedetto. Con lui inizia in Occidente una lettura del testo sacro diversa da quella tradizionale di tipo liturgico ed esegetico: "quella liturgico-esegetica mirava a cogliere, comprendere e analizzare la sostanza della volontà divina, laddove quella mistica è tutta tesa a cercar d'intendere [...] attraverso la voce mediatrice dei profeti e degli apostoli e il segno mediatore delle lettere e delle parole, la voce stessa, il timbro della voce di Dio" (Cardini). La lettura esegetica vede nella comprensione del testo sacro, nella fatica disciplinata che occorre fare per apprenderne esattamente il contenuto, lo strumento per capire e seguire Dio. Viceversa la lettura benedettina vede nella vita conforme a quella di Cristo, nella sua semplicità e nel suo equilibrio, in cui si contemperano spirito pratico romano e tensione spirituale cristiana, la strada migliore per comprendere la lettera del testo. Sono due concezioni diverse che modificano il modo di intendere la lettura e la scrittura. Sebbene in termini astratti le due letture dovessero essere complementari, nella realtà accadde che il mondo monastico diffuse progressivamente l'immagine del libro sacro non come un libro da usare ma da venerare, un simbolo, e parallelamente quella della scrittura come lavoro, per cui si può copiare un libro per onorare la regola e non capirne l'importanza. Questo perché ogni proposito assume evoluzioni negative a seconda del contesto in cui si trova a maturare e il mondo monastico del VI secolo si trovò subito a operare in una realtà in cui le lettere progressivamente perdevano di importanza. È l'età di Gregorio Magno (540-604).

Quando diviene Papa nel 590, dopo aver ricoperto incarichi pubblici da giovane ed essersi poi ritirato in un monastero da lui fondato sul Celio (dove si viveva secondo la regola di Benedetto) egli è perfettamente consapevole che gli analfabeti e gli illetterati sovrastavano ormai in numero gli alfabetizzati, che la guerra gotica prima e quella longobarda poi avevano distrutto le istituzioni culturali (officine scrittorie, biblioteche, scuole ecc.), che il contesto politico era violento, incerto, confuso, culturalmente disomogeneo e generalmente estraneo alla cultura retorica tardo antica, che l'evangelizzazione non poteva affidarsi prevalentemente alla scrittura e alla cultura ma doveva provare a declinarsi in forme agibili, semplici, concrete, prevalentemente orali. Occorreva dunque elaborare – e questo fece Gregorio – due strategie, una formativa e l'altra pastorale e comunicativa. La prima continuò la tradizione latino-cristiana di Girolamo, Agostino, Boezio, e quindi valorizzò lo scrivere e il leggere nel percorso formativo del chierico alfabetizzato (i libri furono quelli utili al *trivium* e al *quadrivium*, la Bibbia, i Padri, i libri liturgici); la seconda si concentrò sull'azione catechistica, morale, politica nella semplicità del discorso comune. Sarebbe stato un equilibrio ben pensato tra tradizione culturale ed esigenze pastorali se non fosse stato che le strutture volte a sostenere l'istruzione del chierico entrarono ripetutamente in crisi, mentre l'oralità e il suo sapere antropologico invase e segnò l'Europa. Non è possibile comprendere certe evoluzioni linguistiche e culturali senza considerare quanto fu pervasiva dei costumi questa immersione della cultura latino-cristiana in un mare di oralità, di frantumazione locale, di disordine, di isolamento e di violenza. Come pure non si è in grado di giudicare l'assetto formale e sostanziale di alcuni testi (*chansons de geste*, cantari, poesie trobadoriche e francesi, *fabliaux*, *exempla* ecc.) se non si considera il ruolo dell'oralità nella storia della tradizione che li riguarda. È chiaro che Gregorio stabilisce una gerarchia tra il contenuto della comunicazione e le sue modalità, tra il testo, il suo scopo e il metodo con cui lo si realizza, ma il contesto culturalmente debole in cui l'urgenza pastorale dell'annuncio andò a realizzarsi, portò inevitabilmente col tempo a semplificare il messaggio, a emarginare progressivamente il libro e a trasformarlo in un'icona, in un simbolo, e infine a semplificare il modello del *vir christianus dicendi peritus* semplicemente nel *vir christianus*, con l'aggettivo piegato a designare non una determinata vita religiosa, ma un'appartenenza generale – l'unica sovralocale, nel Medioevo - a una società e ai suoi poteri. Ciò accadde anche perché, esaurita la funzione di controllo esercitata dalle

strutture dell'impero, tutte le culture alle quali quella latina si era affiancata e talvolta sostituita, riacquistarono vivacità ed intensità, in particolare quella germanica che, in ultimo, le si era sovrapposta. Insomma la prevalenza dell'annuncio, dello scopo della comunicazione sulla comunicazione – della vita sul testo, potremmo dire – portò inevitabilmente a un impoverimento culturale del clero, del basso clero soprattutto, specie se si tiene conto che ogni sede episcopale, ogni monastero benedettino in Europa, pur avendo stabili rapporti con Roma, non viveva in un circuito culturale che fungesse da stimolo e insieme da controllo: viveva in un isolamento nel quale anche la più profonda ignoranza poteva sembrare sapienza. Di questi rischi – che poi divennero realtà – Gregorio fu consapevole e si preoccupò, come vedremo, di tener desta nella formazione dei monaci tutta la cultura della tradizione cristiano-latina, come pure di tener distinta la strategia della formazione ecclesiastica da quella per l'evangelizzazione. Un conto, per Gregorio, era farsi capire, un conto sapere. Il *doctus* ciceroniano doveva all'occorrenza divenire *imperitus dicendi*. Se da una parte rimproverava i vescovi che sceglievano le parti più complesse della Scrittura come argomento delle loro prediche, o che non consideravano la necessità della semplicità espressiva, dall'altra si preoccupava di curare secondo la tradizione cristiano-latina la nascita delle nuove comunità monastiche inviate a evangelizzare le aree periferiche dell'Europa. E così fece anche con la Gran Bretagna, dalla quale, nell'VIII secolo, doveva iniziare la rinascita della cultura latina che doveva culminare nei processi innescati dalla rinascenza carolina.

### 3.1.2 *L'età carolingia*

Nel 596 Gregorio inviò in Gran Bretagna il monaco Agostino con molti chierici. Nel 601 Agostino è arcivescovo di Canterbury e Gregorio continua a inviargli monaci e libri. Di quali testi si tratti non lo sappiamo. Certo è che ben presto preti di origine anglosassone divengono vescovi e Roma continua a sostenere lo sforzo missionario della Chiesa inglese. Nel VII secolo il Papa Vitaliano di Segni (657-672) invia nell'isola quale nuovo arcivescovo di Canterbury il monaco greco Teodoro, e con lui giunge in Inghilterra l'abate Adriano, al quale Teodoro affida la cura del monastero di S. Pietro di Canterbury. Beda (673-753) ci dice che entrambi conoscevano il greco e il latino. Adelmo di Malmesbury ci informa sul *cursus studiorum* applicato a Canter-

bury: si studiavano metrica, retorica, aritmetica e astronomia. Gli autori: Virgilio, Terenzio, Orazio, Giovenale e altri. Insomma – e Adelmo ce lo conferma esplicitamente – Canterbury seguiva il programma tracciato dal *De doctrina christiana* di Agostino. Da questo ambiente, erede della cultura latino-cristiana che nel resto d'Europa, con qualche eccezione, aveva patito un rapido declino e in molte regioni era solo un vago ricordo, partirono i monaci missionari con la duplice funzione di rievangelizzare e rianimare culturalmente l'Europa. Dall'Inghilterra partì nel 742 Bonifacio, invitato da Carlomanno, fratello di Carlo Magno, a restaurare il prestigio e la cultura della Chiesa nel suo ducato d'Austrasia. Dallo stesso ambiente, trentasei anni dopo, nel 778, partì per recarsi alla corte di Carlo Magno, il celebre Alcuino, che aveva studiato presso la scuola cattedrale di York, dove il ricordo dell'Impero romano e della cultura latina era vivissimo. Come è noto, nel 789 Carlo Magno ordinò di aprire in ogni sede episcopale e in ogni monastero delle scuole dove potessero studiare scolari di condizione sia libera che servile. Agli aspiranti chierici veniva riproposto l'antico ideale agostiniano del *christianus dicendi peritus*; il capitolare infatti recitava: *Qui Deo placere appetunt recte vivendo, ei etiam placere non negligant recte loquendo*. Lo spirito era dunque quello tardo antico: interpretare moralmente e studiare grammaticalmente e retoricamente i poeti per correttamente interpretare e esporre le Scritture. Nacque una rete di monasteri benedettini e di scuole presso le sedi episcopali dove furono copiati i classici (un numero rilevante dei codici più antichi di autori latini risale a questo periodo); si ebbe una potente ripresa della tradizione liturgica, in stretto rapporto con Roma (si diffonde in tutta Europa il canto gregoriano); infine, la rinnovata consapevolezza della norma linguistica latina svelò l'ormai avvenuta nascita delle lingue romanze. Nell'813, constatato che il popolo non parlava più latino, né lo capiva (coscienza che nacque dai nuovi e più elevati livelli di competenza latina che la rinascita carolingia aveva garantito ai chierici) il concilio di Tours consentì ai sacerdoti di svolgere le omelie in *rusticam romanam linguam*. L'Europa romanza faceva il suo ingresso ufficiale nella storia. Questa nascita coincide, più o meno, con i secoli più "autenticamente" medievali, cioè quelli (VIII, IX e X) equidistanti dall'età tardo antica e dal basso Medioevo (drammaticamente segnato dalla peste del Trecento), la cui caratteristica principale è la commistione della tradizione con quelle germaniche, e il cui epicentro è stato, in larga misura, la Francia. Della custodia esercitata dalla Chiesa della cultura retorica e letteraria dell'antichità si è già detto, mentre non abbiamo ancora accennato all'in-

nesto politico-culturale germanico che i Franchi operarono sul ceppo della tradizione cristiana, giuridico-amministrativa e retorica dell'età tardo-antica. “Il nuovo ceto dirigente altomedievale – scrive Giuseppe Sergi – era riuscito, con fatica ma anche con successo, a conferire alla struttura sociale e alle istituzioni un carattere ibrido: i vincoli personali fra gli uomini della tradizione tribale germanica si intrecciano alle concezioni territoriali del potere. I capi dei germani, per tradizione, sapevano su quali persone (tribù, famiglie, individui) si esercitava il loro potere e non si preoccupavano, invece, di definire su quali territori ed entro quali confini comandavano: e tutto ciò era ovvio per un popolo abituato a spostarsi, a vivere di bottino e di insediamenti provvisori. Al contrario, la tradizione romana si fondava su municipi e province dalla chiara definizione territoriale: e queste concezioni territoriali prevalsero, nell'incontro latino-germanico, perché erano necessarie per gestire le nuove formazioni politiche, caratterizzate dalla stabilità dell'insediamento e dalla convivenza, nelle medesime regioni, di popoli diversi fra loro pacificati. Questo carattere ibrido – un vero «Stato» di ispirazione romana ma con al proprio interno moltissimi elementi della società tradizionale germanica – è il segno dominante del Regno carolingio”.

Tuttavia, l'ibridismo in cui affonda le sue radici l'Europa, posto che è ben chiaro agli storici che non esiste alcun fondamento etnico alle nazioni, non fu solo giuridico, amministrativo e istituzionale, ma investì potentemente la cultura, fino a permearne le idee più rilevanti, del destino, dell'amore, del valore. Serva come esemplificazione delle implicazioni cui porta un esame profondo della poesia amorosa europea e della sua latente barbaricità, temperata dal cristianesimo, quanto ha scritto di recente Andrea Fassò sul processo di integrazione culturale dell'aggressività guerriera (“l'addomesticamento del guerriero”) che avrebbe subito tre ostacoli, nelle Francia del XII secolo, lasciando perciò in eredità all'Europa una tensione irrisolta. Le cause sarebbero da individuare nell'accelerazione, che avviene tra l'XI e il XII secolo, del processo di civilizzazione che vuole trasformare il cavaliere in un uomo di pace. “Lo spostamento dell'energia istintuale dalla pulsione aggressiva alla pulsione erotica ha avuto luogo (forse) senza troppe scosse in Grecia, ma nel mondo cristiano incontra un ostacolo durissimo. La Chiesa, se condanna la violenza omicida, condanna non meno severamente il piacere sessuale, considerandolo peccaminoso perfino nell'ambito del matrimonio. E la condanna ecclesiastica dà un carattere di asolutezza, trasforma in proibizione divina quella paura del sesso che altri-



menti sarebbe in qualche modo superabile. La minaccia della pena eterna, se contribuisce ad arginare la violenza, le impedisce però di convertirsi in amore; o lo permette in maniera assai tortuosa. Infine, di un'ispirazione più o meno cristiana (e quindi sessuofoba) si giovano due maestri prestigiosi della seconda generazione trobadorica, Marcabru e Jaufre Rudel. I loro modelli si impongono e pesano: per l'amore francamente sensuale, non idealizzato, resta poco spazio (...). Ne risulta un'accentuazione eccessiva del motivo della sofferenza (*sofrir*), che d'altronde può trovare ascolto favorevole presso guerrieri che della capacità di *sofrir* si fanno un obbligo e un vanto. Si aggrava il senso di colpa, di inadeguatezza e della conseguente necessità di riparazione. Talvolta si giunge a un atteggiamento che, ancor più depressivo, chiamerei malinconico: disprezzo di sé, senso di indegnità, allontanamento dalle gioie della vita (...). Ce n'è abbastanza per intravedere tanti profili della nostra modernità.

### 3.2 La formazione delle lingue romanze

Fino al V secolo, nell'Europa occidentale (dalle coste del Portogallo alle rive del Mar Nero, passando per l'Inghilterra) si parlava latino. Nel IX secolo, periodo al quale risalgono i primi testi scritti in una lingua romanza, questa originaria unità linguistica risulta frantumata in tante lingue diverse.

Perché, nella stessa area, si ha in principio un'unità e, al termine di un processo durato più di tre secoli, si registra una complessa e articolata diversità?

Sono state avanzate diverse ipotesi che però partono tutte da due presupposti contrapposti. Da una parte c'è chi ritiene che l'unità linguistica latina fosse solo apparente e che quindi esistessero delle differenziazioni locali nell'uso del latino di tale portata da possedere *in nuce* tutti gli elementi di differenziazione che poi, nel corso dei secoli, ha portato il "latino" dei diversi territori a evolversi in lingue diverse.

Altri sostengono invece che il latino fosse sostanzialmente unitario e che le differenziazioni significative siano maturate dopo il crollo dell'Impero, con l'affermarsi di poteri regionali che legittimarono gli usi linguistici locali.

Nessuno, ovviamente, mette in discussione che le lingue romanze derivino dal latino comune, ossia dal latino parlato a lungo chiamato "latino volgare", e non dal latino letterario.

Per capire qualcosa di più, distinguiamo l'analisi della situazione linguistica prima della caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476 d.C.) da quella del periodo successivo (476-842).

### 3.2.1 *La latinità prima del 476 d.C.*

La periodizzazione della storia del latino è più o meno la seguente:

età arcaica (V-II sec. a.C.)  
 età classica (II a.C. - I d.C.)  
 età imperiale (I-V sec. d.C.).

Partiamo dal mezzo, dal latino classico. Nella Roma di Cesare giunge a maturazione la consapevolezza politica e culturale della necessità di un modello per la lingua scritta e parlata, accettato e praticato dai ricchi e dai colti, difeso dallo Stato e dalle istituzioni culturali, osservato e rispettato come norma in tutte le parti dell'Impero e, come tale, sottratto il più possibile alla naturale variazione della lingua nello spazio e nella società. Questo modello fu riconosciuto, prevalentemente, nelle opere di Cicerone (106-43 a.C.) e di Cesare, e divenne appunto lo standard.

La nascita di uno standard è sempre una scelta politico-culturale, giacché la lingua naturalmente non conosce processi di standardizzazione, mentre conosce processi imitativi dell'uso dei forti e dei ricchi, che ne sono il presupposto. La Roma di Cesare era ormai padrona di tutto il bacino del Mediterraneo e di gran parte dell'Europa occidentale. Gli elementi unificanti di un impero così vasto divennero il diritto e la lingua, entrambi difesi e accreditati dal potere.

La nascita del latino di scuola, del latino ufficiale dello Stato, diremmo oggi, insomma del latino classico, produce automaticamente l'evidenza della sua distanza dal latino comune. Infatti, il varo della norma trasforma ciò che prima era normale variante di una lingua in errore. Per esempio, mentre prima dell'affermarsi del latino classico alcuni leggevano *amavèrunt* e altri *amàverunt* (così come in età arcaica vi era chi diceva *amaverunt* e chi *amavere*), dopo il varo della norma grammaticale, il secondo fu errore e il primo modello; ciò non impedì che nel latino comune, o volgare che dir si voglia, si continuasse a dire *amàverunt*, da cui l'it. *amàrono*.

Come facciamo a sapere qualcosa del latino comune? Ovviamente nessuno ci ha lasciato testi scritti intenzionalmente nel latino parlato, ma ciò non toglie che nell'uso scritto si rivelino, ieri come oggi, i diversi livelli di cultura dei parlanti.

Non dovrebbe essere difficile comprendere che il latino comune seguì ad avere, anche dopo il I sec. a. C., l'estrema instabilità che aveva caratterizzato il latino arcaico; sarebbe però un errore considerare simultanee le innovazioni che si produssero nel corso della storia secolare di questa lingua, in modo da contrapporre il latino volgare, con una sua fonetica, una sua morfologia e un suo lessico, al latino classico. Così non fu, non si trattò cioè di due sistemi diversi e contrapposti, ma di un unico sistema linguistico con le sue gerarchie interne, con i suoi meccanismi di controllo e le sue innovazioni. Fatta dunque questa premessa metodologica, possiamo a scopo didattico cercare di disegnare l'insieme delle differenze tra latino classico e latino volgare, maturate nel corso del tempo e presenti, non sappiamo con quale intensità e frequenza, nei diversi territori dell'Impero al tramonto dell'età antica.

### 3.2.2 *Aspetti generali del latino volgare*

Sappiamo dai grammatici che in età imperiale molti parlanti, specie quelli non latini di origine, non riconoscevano più la quantità vocalica. Sant'Agostino ci dice che ai suoi tempi il popolo non distingueva più *ōs* (bocca) da *ōs* (osso). Le vocali, dunque, non vennero più distinte in base alla quantità, ma in base al timbro: tutte le brevi vennero pronunciate aperte (mediobasse) e tutte le lunghe chiuse (medioalte). In una fase successiva si ebbe, nella gran parte dei territori, la seguente evoluzione:

Latino classico	ǎ    ā	ĕ    ē	ĩ    ī	ō    ō	ũ    ū	
Latino comune	a	e	e    i	i	o    u	u
Preromanzo	a	e	e	i	o	u

La Sardegna, la Corsica e un piccolo territorio della Lucania hanno invece un sistema pentavocalico che è più antico del precedente:

Latino classico	ǎ	ā	ĕ	ē	ĩ	ī	ŏ	ō	ŭ	ū
Latino comune	a		e	e	i	i	o	o	u	u
Preromanzo	a		e		i		o		u	

Parallelamente, un accento di intensità si sostituì all'accento melodico originario pur rimanendo, in genere, nella stessa posizione all'interno della parola.

Le vocali postoniche (cioè presenti nella sillaba successiva a quella in cui cade l'accento) erano deboli e tendevano a cadere (il popolo diceva *oclum*, non *óculum*). Altrettanto deboli e caduche erano le consonanti finali, in particolare la -m. Un discorso a parte merita la -s, morfema dell'accusativo plurale; essa permane in tutti i territori (Romània occidentale = francese, provenzale, franco-provenzale, catalano, spagnolo, portoghese e sardo) dove si parlano lingue romanze che formano il plurale dall'acc. pl., mentre cade in quelle lingue che formano il plurale dal nom. pl. (Romània orientale = italiano e rumeno). Sulla collocazione del *Ladino* e del *Dalmatico*, ormai estinto, occorrerebbe procedere ad approfondimenti non opportuni in questa sede.

La /e/ in iato passa a /i/ e la /i/ in iato viene trattata come una semivocale. La /i/ semivocalica non era sconosciuta al sistema fonologico latino, ma era limitata ad alcune voci e in posizione iniziale (IAM, IOVEM ecc.). Viceversa, l'uso comune trattò come semivocale le /I/ in iato all'interno della parola, per cui per esempio TERTIUM, che nel lat. class. era trisillabo (TER-TI-UM), divenne bisillabo (TER-TIUM) col nesso /tj/ pronunciato con un intacco sibilante della consonante occlusiva dentale sorda /t/ (in generale la /j/ (iod) produce sempre un intacco palatale della consonante cui si accompagna).

Sul versante del consonantismo si possono ricordare: la debolezza delle consonanti finali, in particolare della -m dell'accusativo, la tendenza a trasformare la /e/ e la /i/ in iato in semivocali e la parallela tendenza a evolu-

zioni palatali e affricate dei nessi in jod, come si è appena detto; l'intacco palatale delle velari /k/ e /g/ dinanzi alle vocali palatali /e/ e /i/.

Sul versante morfologico, il dato più rilevante è la crisi della declinazione, crisi che rimane latente fino al V secolo, per divenire effettiva dopo questa data e sancire la fine di questo sistema flessivo del nome.

Le ragioni della crisi della declinazione latina sono molteplici; tra le principali si annoverano cause di natura fonetica e sintattica. Per le prime va ricordato che la tendenza alla caduta delle consonanti finali rendeva maggiore il numero delle forme uguali utilizzate per casi diversi (rosa nom. = rosa-m, acc. = rosa abl.); tra le seconde, la tendenza ad accompagnare i casi con preposizioni, tendenza che agevolò il diffondersi di costrutti preposizionali in sostituzione di casi organici (*liber Pauli* (genitivo) = il libro di Paolo > *il(lum) libru(m) de Paulo*; *da pacem Antonio* (dativo) > *da pacem ad Antoniu(m)*). Una volta sostituiti il genitivo e il dativo con questi costrutti (de + ablativo per il genitivo e ad + accusativo per il dativo), divenuti uguali – per la caduta della -M l'accusativo e il nominativo, della declinazione rimaneva ben poco. Il sistema delle cinque classi di nomi (o declinazioni) si semplificò, con il passaggio dei nomi della IV alla II e della V alla I e alla III.

La debolezza del consonantismo finale ha effetti anche sulla flessione verbale.

Nella prima coniugazione, il futuro indicativo diveniva molto simile all'imperfetto indicativo (*amabo* fut. -*amaba(m)* imp.) e nella terza coniugazione poteva essere confuso con il presente congiuntivo (*legam* [io leggerò], *leges*, *leget* ecc. = *legam* [che io legga], *legas*, *legat* ecc.). Inoltre l'imperfetto congiuntivo (*amarem*, *amares*, *amaret* ecc.), sempre in ragione della caducità delle vocali e delle consonanti finali, diveniva uguale alla forma dell'infinito presente (amare). Il sistema linguistico inevitabilmente si ristrutturò: per il futuro si sostituì alla forma organica (*amabo*) una forma perifrastica data dall'infinito del verbo + le voci del presente del verbo avere (*amare habeo*); il perfetto congiuntivo sopravvisse nella forma originaria solo in sardo, mentre nelle altre lingue romanze venne derivato dalle voci del piucheperfetto congiuntivo (FUISSEM > it. *fossi*).

Nei tempi passati, interviene una progressiva sostituzione delle forme organiche (*cantavi* = io cantai) con forme perifrastiche (*habeo cantatum* = ho cantato). È la nascita dei cosiddetti tempi composti, che ancor oggi soppiantano, non solo nell'uso comune, ma anche in quello letterario, le forme organiche.

Anche la diatesi passiva era organica in latino: io sono amato si diceva *amor*, ma con la crisi del consonantismo finale il passivo divenne simile o uguale alle forme attive (*amo*, pres. ind. attivo vs *amor (-r)* pres. ind. pass.), per cui si passò a costrutti perifrastici formati con le voci del verbo essere + il participio passato del verbo (*sum amatus* = io sono amato), secondo il modello offerto dal perfetto passivo.

Se questi sono fenomeni generalizzati, se ne possono censire alcuni tipici e specifici di alcuni territori e non di altri?

La questione è particolarmente complessa, ma val la pena di citare almeno un esempio sardo che suggerisce come già nel IV secolo d.C. alcuni elementi di differenziazione della latinità fossero precocemente attivi. Come è noto, in sardo si registra il passaggio della labiovelare latina /qu/ alla bilabiale sonora /b/ (QUATTUOR > *battor(o)*). In un miliario databile tra il 352 e il 361 d.C., il toponimo di origine punica *Bitia* è scritto *Quiza*, come ha segnalato Giulio Paulis nel 1989. Argomenta Giovanni Lupinu: “Si ha qui una scrizione ipercorretta che, nella sillaba iniziale del toponimo, nota l’occlusiva bilabiale sonora originaria mediante il digramma in uso per la labiovelare sorda, fatto che ci rende sicuri, sia pure in presenza di un *testis unus*, che quest’ultima aveva sortito esito labiale già alla metà del IV secolo d.C.”. Sul processo sociolinguistico che ha portato a questo illuminante ipercorrettismo è molto chiaro lo stesso Paulis: “Questa risoluzione *qu > b* doveva essere connotata come socialmente marcata in senso popolare e quindi evitata negli usi più colti, sicché nel nome *Bitia* si restituì per ipercorrettismo una *qu-* al posto della *b-* iniziale, erroneamente creduta l’esito volgare di una labiovelare sorda”.

### 3.2.3 I mutamenti del latino dopo il V secolo

La caduta dell’Impero romano ha, tra le tante, due conseguenze incidenti sui processi linguistici: 1) il dissolversi del sistema delle istituzioni culturali e formative (accademie, biblioteche, scuole, scriptoria) che costituivano il vero presidio della norma linguistica rappresentata dal latino classico; 2) il sostituirsi a un unico centro politico, amministrativo e culturale, Roma per l’appunto, di tanti centri politici, prima che culturali, di ambito regionale o sovraregionale. La concomitanza dei due eventi ha una conseguenza evidente: la fine delle politiche culturali e dei fattori di prestigio che tutelavano

l'unità linguistica e l'affermarsi di usi locali sostenuti da altrettanti poteri locali. La storia linguistica d'Europa si evolve nella storia linguistica delle regioni europee.

Per l'area mediterranea, però, di quello che fu l'Impero romano d'Occidente, l'alba del VI secolo inizia con un evento politico e militare di grande importanza che sembra per un attimo significare un recupero dell'antica unità: la riconquista dell'Africa (533), della Sardegna (533), della Spagna meridionale (554) e dell'Italia (536-553) da parte degli eserciti bizantini dell'imperatore Giustiniano (527-565).

Per molti di questi territori fu una riconquista effimera: l'Africa cadde in mano agli Arabi nel VII secolo e la Spagna prima ritornò sotto il controllo visigoto e poi nel 711-713 venne conquistata dagli stessi Arabi, che dettero vita al califfato di Cordova; l'Italia si trovò dal 568 praticamente divisa in due: al nord, in Toscana e nei ducati di Spoleto e Benevento i Longobardi, la *pudentissima gens* combattuta e infine convertita al cattolicesimo da papa Gregorio Magno; nel centro-sud i bizantini.

La prima conseguenza della riconquista bizantina, in parte effimera, di questi territori è data da una cospicua eredità di prestiti greci risalenti a questa età e presenti prima nel latino e poi nelle parlate romanze di queste aree; ma vi fu anche una conseguenza di tipo politico-culturale di maggior rilievo, e cioè l'affermarsi del concetto di *Romània*. Il termine venne utilizzato per designare l'area della cristianità contro, a Nord, i popoli germanici, e a sud gli Arabi. Esso ha avuto poche sopravvivenze nelle lingue romanze, e tra queste sono da registrarsi quelle sarde: il toponimo Romangia, utilizzato per indicare l'entroterra di Porto Torres, e l'espressione *los romanos*, presente in una traduzione cinquecentesca di fonti sarde duecentesche andate perdute, usata per designare i cavalieri del giudicato d'Arborea. Non c'è da stupirsi, la Sardegna fu una frontiera dello scontro con gli Arabi e lo fu per un lungo periodo, mantenendo con Bisanzio e con Roma (cioè col Papato) stretti rapporti prima culturali e politici, poi politici col Pontefice e simbolici con la lontana corte greca. La consapevolezza che il termine *romanus* assunse una connotazione politico-religiosa nell'Europa bizantina ed ebbe una forte valenza simbolica e ideologica può essere di aiuto per comprendere il perché del perdurare in età medievale dell'idea e della simbologia imperiale.

La frantumazione dell'Impero romano d'Occidente, evidente dopo la breve parentesi bizantina, accelerò comunque i processi di mutamento del latino che erano attivi, e di cui abbiamo parlato, già nell'età antica. Li rie-

piloghiamo e ne aggiungiamo qualcuno cui non abbiamo fatto cenno: crollo della declinazione; scomparsa del deponente (verbi di forma passiva e significato attivo); sostituzione della diatesi passiva organica con quella perifrastica; nascita degli articoloidi (ossia dimostrativi – da cui deriveranno gli articoli romanzi – utilizzati come articoli); fine dei comparativi organici; sostituzione delle costruzioni accusativo + infinito con quod + indicativo (*dico te bonum esse > dico quod tu es bonus*). Se questi mutamenti sono generalizzati, ve ne furono alcuni che riguardarono alcune aree e non altre.

Nella formazione del plurale, come si è già detto, si ha una prima grande bipartizione tra Romània occidentale, che deriva il plurale dall'accusativo plurale, e la Romània orientale che lo forma dal nominativo plurale (il confine è tradizionalmente individuato nel fascio di isoglosse che va da La Spezia a Rimini). Un altro fenomeno che distingue la Romania occidentale dall'orientale è la sonorizzazione delle occlusive sorde in posizione intervocalica: la Romania occidentale sonorizza, quella orientale no.

I mutamenti che si realizzano nel latino parlato nei diversi territori europei nel corso dei secoli V-VIII divengono poi caratteristici delle lingue romanze parlate in queste aree. Occorre capire che l'immagine dell'attuale divisione linguistica dell'Europa, prodotta dall'affermarsi degli standard nazionali, è riduttiva rispetto a quanto è realmente accaduto. La frantumazione del potere, caratteristica dell'età medievale, favorì infatti la nascita di lingue regionali, cioè favorì una divisione che oggi chiamiamo dialettale (ma sul concetto di dialetto cfr. *supra*), poi superata con l'affermarsi – nel resto dei paesi europei per via politica, in Italia per via letteraria – di uno di questi dialetti come lingua nazionale. In un testo meramente introduttivo quale è questo, si prescinde dal descrivere le diverse varietà dialettali, per cui diamo conto, in prospettiva diacronica, dei tratti caratteristici generali degli standard.



## FRANCESE

Il vocalismo tonico del Francese parte da quello eptavocalico delle altre principali lingue romanze:

Latino comune	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>e</i> <i>i</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>o</i> <i>u</i>	<i>u</i>
Preromanzo	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>u</i>

Da questa base si hanno alcuni sviluppi peculiari: A tonica latina in sillaba libera passa ad *e*: MARE > *mer*; E mediobassa latina in sillaba libera passa al dittongo *iè*: PEDE(M) > *pièd*; E medioalta latina in sillaba libera passa ad *ei* e poi ad *oi*: ME > *mei* > *moi*; REGE(M) > *roi*; O mediobassa latina in sillaba libera passa prima a *uè* e poi a *eu*: MOLA > *muele* > *meule*; O medioalta latina in sillaba libera passa a *ou* > *eu*; FLORE(M) > *fleur*.

Le vocali postoniche cadono: AURICULA > *oreille*.

Le vocali atone subiscono l'evoluzione seguente, che è poi comune a quasi tutte le lingue romanze:

Latino	<i>ā</i> <i>ā</i>	<i>ē</i> <i>ē</i> <i>ī</i>	<i>ī</i>	<i>ō</i> <i>ō</i> <i>ū</i>	<i>ū</i>
Preromanzo	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>u</i>

ARMATURA > *armeure*; CIVITATE > *citet*; VINDICARE > *vengier*; \*BERBECARIU(M) > *bergier*; BONITATE > *bontet*; NUTRITURA > *nourreture* > *nourriture*; MURU(M) > *mur* (pron. *mür*).

Tutte le vocali finali cadono, fuorché la *a* che passa a *e* (HISTORIA > *histoire*).

## Consonantismo

C + E, I parte dalla palatalizzazione già presente nel latino volgare e si spirantizza: CIVITATE(M) > *citet* (pron. *sité*, con s sorda); CERVU(M) > *cerf*; fino al XIII secolo non si trattava di una sibilante ma di un affricata (come z).

Il nesso CA- latino si palatalizza e poi si spirantizza: CABALLARIUS > *chevalier*.

Tutte le geminate intervocaliche latine fuorché -rr- si scempiano: TERRA > *terre*; BELLA > *bele*; MISSA > *messe* (non induca in errore la grafia, in realtà si tratta di una /s/ sorda); CUPPA > *coupe*; GUTTA > *goute*; AD-DENSARE > *adeser*; BUCCA > *bouche*.

La -T- e la -D- (intervocaliche) cadono: VITA > *vie*; AUDIRE > *ouir*. La -P- (intervocalica) si sonorizza in -B- e poi si spirantizza in -V-: LUPA > *louve*.

La -C- e la -G- (intervocaliche) hanno esiti differenti a seconda della vocale che precedono:

- CA- > *ié* (la velare sorda passa alla corrispondente sonora /g/ la quale infine si palatalizza in /j/); MANDUCARE > *mangier*; -C+ O, U- >  $\emptyset$  SECURUM > *seur*; -C + E, I > *is*; PLACERE > *plaisir*; -G + E, I dilegua: REGINA > *reine*.

Nel consonantismo il francese registra molti processi di palatalizzazione. Tra i più noti quelli dei nessi seguenti, la palatalizzazione dei quali sembra da addebitarsi al sostrato celtico:

-CT- > *it.*, NOCTE(M) > *nuit*  
 -GT- > *it.*, DIGITU(M) > ant. *doit* > mod. *doigt*  
 -GD- > *it.*, FRIGIDU(M) > ant. *freit* > mod. *froid*

Anche in francese, come in tutte le lingue romanze, la semivocale J determina la palatalizzazione della consonante che la precede. Alcuni esempi:

-NJ- > /ñ/ (gr. *gn*) VINEA > VINIA > *vigne*  
 -LJ- > /λ/ (gr. *ill*), FILIA > *fille*  
 -MJ- > *ng*, VENDEMIA > *vendenge*  
 -SJ- > *is*, MANSIONE(M) > *maison*  
 -TJ- > *is*, RATIONE(M) > *raison*

Altro fenomeno attivo è la velarizzazione: la /l/ seguita da consonante si velarizza e passa alla semivocale *u*: ALBA > *aube*.

Per ciò che riguarda le consonanti latine in posizione finale, va ricordato che la -M, già debole ben prima del V secolo, sopravvive solo nei monosillabi passando a -n: REM > *rien*. Per la -T e la -S occorre tener presente che esse furono scritte e pronunciate fino al XIII secolo la -S e al XII la -T; dopo queste date continuarono a essere scritte ma non pronunciate. Esse però svolgevano un'importante funzione grammaticale, giacché distinguevano, nel caso della -S la seconda persona dei verbi, il plurale dal singolare e il caso soggetto dal caso obliquo nella declinazione di alcuni nomi (cfr. *infra*); nel caso della -T, la terza persona dei verbi. Per cui il sistema affidò agli articoli la distinzione tra il singolare e il plurale dei nomi e al pronome personale l'identificazione della persona grammaticale dei verbi.

Altro discorso occorre fare per le consonanti finali romanze, ossia per quelle consonanti, originariamente non in posizione finale, che si trovarono a esserlo in virtù della caduta delle vocali finali. La regola generale è che le dentali e le velari, se non precedute da consonante, cadono; tutte le altre, se sorde rimangono tali, se sonore passano alle corrispondenti sorde. Bastino alcuni esempi, tra i più noti e facili da memorizzare: JUGU(M) > *jou*; PRATU(M) > *pré*; NAVE(M) > *nef*.

## Morfologia

Sopravvive fino al XIII secolo una declinazione a due casi: *cas sujet* (caso retto) e *cas régime* (caso obliquo), il primo usato per la funzione soggetto, il secondo in tutte le altre funzioni con l'ausilio di preposizioni.

Maschili < II declinazione

S. sing. MURUS > <i>murs</i>	pl. MURI > <i>mur</i>
O. “ MURUM > <i>mur</i>	“ MUROS > <i>murs</i>

Maschili < IV declinazione

CANTUS > <i>chanz</i>	CANTI > <i>chant</i> (l'uscita è in -I per analogia col nom. pl. della II decl.)
CANTU(M) > <i>chant</i>	CANTOS > <i>chanz</i> (l'uscita è in -OS per analogia con l'acc. pl. della II decl.)

Maschili < III declinazione (imparisillabi divenuti parisillabi)

MONTIS > <i>monz</i>	MONTI > <i>mont</i>
MONTE(M) > <i>mont</i>	MONTES > <i>monz</i>

Maschili (< imparisillabi III declinazione)

IMPERATOR > <i>emperére</i>	IMPERATORI > <i>empereór</i>
IMPERATOREM > <i>empereór</i>	IMPERATORES > <i>empereórs</i>

BARO > <i>ber</i>	BARONI > <i>baron</i>
BAROMEM > <i>barón</i>	BARONES > <i>barons, baros</i>

I femminili non hanno distinzione di casi, fuorché alcuni della III declinazione che distinguono il nominativo singolare dall'accusativo singolare:

TURRIS > <i>tors</i>	pl. <i>tors</i>
TURRE(M) > <i>tor</i>	

Analogamente a quanto accade per la flessione nominale, il francese antico dispone di una flessione dell'articolo determinativo, derivato dal dimostrativo ILLE, divenuto ILLI per analogia con relativo QUI:

Nom.	ILLI > <i>li</i>	pl. ILLI > <i>li</i>	femm. ILLA > <i>la</i>
Acc.	ILLU(M) > <i>lo, le</i>	ILLOS > <i>les</i>	ILLAS > <i>les</i>

La prima e la quarta coniugazione latine sono mantenute, hanno una evoluzione generalmente regolare e sono produttive, cioè capaci di accogliere neoformazioni e prestiti: AMARE > *aimer*; PARTIRE > *partir*. Va detto che i verbi della IV che restano produttivi sono quelli che accettano il suffisso incoativo -ISC- nel presente e nell'imperfetto indicativo, nel presente congiun-

tivo e nel gerundio: inf. *guarnir*, pres. ind. *guarnis*, *guarnis*, *guarnist*, *guarnissons* ecc.; pres. cong. *guarnisse*, *guarnisses*, *guarnisset*, *guarnissons* ecc.

I verbi derivati dalla II coniugazione latina (-ĒRE > -*eir* > -*oir*) e quelli derivati dalla III (-ĔRE > -*re*) RENDERE > *rendre* sono caratterizzati da notevoli alternanze fonetiche, dovute allo spostarsi dell'accento – nei diversi tempi verbali – dal tema al radicale del verbo e dalle conseguenti differenti evoluzioni delle vocali interessate.

## PROVENZALE

Il vocalismo tonico del Provenzale parte da quello eptavocalico delle principali lingue romanze:

Latino comune	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>e</i> \ <i>i</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>o</i> \ <i>u</i>	<i>u</i>
Preromanzo	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>u</i>

STĒLLA > *estela*

FĒRUM > *fer*

FLŌRE > *flor*

SŌLUM > *sol*

PĪLUM > *pel*

GŪLA > *gola*

Come si vede, il vocalismo provenzale non presenta, in evoluzione spontanea, particolari innovazioni.

Si registrano alcune dittongazioni in evoluzione condizionata.

Le mediobasse, seguite da un suono palatale, possono dittongare: ME-LIUS > *melhs* ma anche *mielhs*; FOLIA > *folha* ma anche *fuolha*. Inoltre la dittongazione può avvenire o per metafonesi, quando nella sillaba finale sia presente una *i* latina (magari poi dileguata): HERI > *er* ma anche *ier*; viceversa l'influsso metafonetico può produrre la chiusura di *e* chiusa e di *o* chiusa rispettivamente in *-i* e *-u*: VIGINTI > (dove la *i* tonica dovrebbe passare regolarmente a *e* chiusa e invece > *vint*).

## Vocalismo atono

Latino	ă    ā	ě    ē    ĭ	ī	ō    ō    ū	ū
Preromanzo	a	e	i	o	u

Tutte le vocali finali cadono ad eccezione della -A: DOMINA > *domna*; HABERE > *aver*; nei nessi consonantici secondari romanzi, si è spesso prodotta una consonante d'appoggio -e, come in francese: ALTERU(M) > *autre*; i e u finali si mantengono solo se seguono la tonica con cui formano dittongo: DEU(M) > *deu*; NIDU(M) > *niu*. Stessa evoluzione delle finali hanno le atone in posizione pretonica e postonica, specie nei proparossitoni (quadrisillabi): VERECUNDIA > *vergonha*; OPERA > *obra*.

## Consonantismo

C e G + A vengono mantenuti nelle regioni meridionali e palatalizzati in quelle settentrionali: CANTARE > *cantar* mer., *chantar* sett.; CABALLARIUM > *cavalier* mer., *chavalier* sett. I nessi occlusiva + laterale (pl-, bl-, cl-, gl-, fl-) sono mantenuti in posizione iniziale: PLENU(M) > *ple*; FLORE(M) > *flor*; CLAVE(M) > *clau*.

Le occlusive sorde in posizione intervocalica passano alle corrispondenti sonore: RIPA > *riba*; VITA > *vida*: ACUTU(M) > *agut* ecc.; però la -D- spesso cade (CAUDA > CODA > *coa*) o passa a /z/ (s sorda) FIDELE(M) > *fizel* ma anche *fiel*.

Nei territori in cui CA- e GA- si mantengono in posizione iniziale si mantengono anche in posizione intervocalica: AMICA > *amiga*; laddove, invece, si palatalizzano, -CA- e -GA- passano o alla palatale fricativa *j* (alla francese) o a jod: PLAGA > *plaga*, ma a nord *plaja* o *plaia*.

-C + E, I- > z: PLACERE > *plazer*; VICINU(M) > *vezi*; -G + E, I- > ĝ/i: SAGITTA > *sageta*, *saieta*.

Si registrano i consueti fenomeni di palatalizzazione negli esiti dei nessi in /j/, di cui si dà una sommaria esemplificazione: -P + J- > /č/ (graf. *pch*) SAPIA(T) > *sapcha*; -T + J- > z (s sonora) RATIONE(M) > *razo*; -C + J- > s

(sorda) FACIAT > *fassa*; -B, -D, -G + J-> i (jod HABEAT > *aia, aja*; INVIDIA > *enveia*; CORRIGIA > *correia*; -N + J-> /ñ/ graf. *nh*: SENIORE(M) > *senhor*.

Il nesso /ct/ si palatalizza come in tutta l'area gallo-romanza: SANCTA > *sainta, sancha*.

### Consonanti finali

La -M sopravvive solo nei monosillabi evolvendosi in -n; la -s si mantiene e la -t cade. Tutte le finali romanze sonore passano alle corrispondenti sorde: NUDU(M) > *nut*; HUGO > *Uc*; /b/ e /v/ > u TRABE(M) > *trau*; ġ > i: LEGE(M) > *lei*.

### Morfologia

Anche nel provenzale, come nel francese, sopravvive la declinazione bicasuale.

Maschili < II declinazione

MURUS > *murs*

MURI > *mur*

MURUM > *mur*

MUROS > *murs*

CAELUM > CAELUS > *cels*

CAELI > *cel*

CAELUM > *cel*

CAELOS > *cels*

Maschili (e neutri) < (IV declinazione)

CANTUS > *cants*

CANTI > *cant*

CANTUM > *cant*

CANTUS /CANTOS > *cants*

Maschili < (III declinazione originariamente imparisillabi)

LEONIS > *leos*

LEONI > *leo*

LEONEM > *leo*

LEONES > *leos*



Maschili < (III imparisillabi)

IMPERATOR > *empeiraire*

IMPERATOREM > *emperador*

HOMO > *hom*

HOMINEM > *home*

IMPERATORI > *emperador*

IMPERATORES > *emperadors*

HOMINI > *home*

HOMINES > *homes*

Anche in provenzale, delle IV coniugazioni latine restano produttive solo la I<sup>a</sup> -ARE, CANTARE > *cantar* e la IV -IRE, PARTIRE > *partir*, nel senso che le neoformazioni sia denominali che da prestiti germanici si iscrivono sempre in una di queste due coniugazioni. Molti verbi della II e della III coniugazione latina passano alla IV (GAUDERE > *gauzir*); i rimanenti sono classificabili in tre gruppi: -ĒRE > *-er* (tonico) VIDĒRE > *vezer*; -ĔRE > *-er* atono (VINCERE > *venser*); -ĪRE > *-re* (VENDRE > *vendre*).

L'articolo determinativo deriva dal dimostrativo ILLE: masc. sing. *lo*, pl. nom. *li*; acc. *los* ; femm. *la* , pl. *las*.

## SPAGNOLO

Latino comune	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>e</i> <i>i</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>o</i> <i>u</i>	<i>u</i>
Preromanzo	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>u</i>

La peculiarità del vocalismo tonico spagnolo, che si sviluppa a partire dal sistema panromanzo, è il dittongamento delle mediobasse in sillaba libera e in sillaba chiusa, mentre si mantengono inalterati gli altri esiti:

RETE(M) > *red*; FLORE(M) > *flor*; VINU(M) > *vino*; MURU(M) > *muro*; ma DECE(M) > *diez*; PETRA(M) > *pietra*; FOCU(M) > *fuego*; DOLE(T) > *duele*; *e* aperta e *o* aperta si chiudono se seguite da *j*: TENEO > *tengo*, ma *tiens* < TENES.

**Vocalismo atono**

Latino	<i>ā</i> <i>ā</i>	<i>ĕ</i> <i>ē</i> <i>ī</i>	<i>ī</i>	<i>ō</i> <i>ō</i> <i>ū</i>	<i>ū</i>
Preromanzo	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>i</i>	<i>o</i>	<i>u</i>

Come si vede, il vocalismo atono spagnolo non presenta significative innovazioni rispetto al modello panromanzo:

BALNEARE > *bañar*; PlicARE > PLEcARE > *llegar*; LIMPIDARE > *limpiar*; COLORE > *color*; MUTARE > *mudar*; SECURU > *seguro*; MEDULLA > *meollo*. Le pretoniche e le postoniche cadono: BENEDICERE > *bendecir*; SOLITARIU > *soltero*. La -e > *i* quando è in iato con la tonica: REGE > \*ree > *rey*. Quando la -e è preceduta da *r*, *l*, *s*, *n*, *t*, *d* cade: AMARE > *amar*; VERITATE > *verdad*.

## Consonantismo

In posizione iniziale le consonanti latine si mantengono generalmente intatte, fuorché la F- che cade, pur mantenendosi davanti a dittongo o dinanzi a -r: FEMINA > *hembra*; FACERE > *hacer*; FOCU > *fuego*; FRAGILE > *frágil*. Si mantiene anche in alcuni specifici casi: FALLITARE > *faltar*; FOEDUM > *feo*.

La consonante velare *c* dinanzi a *e*, *i* aveva subito già subito nel latino volgare un intacco e un'evoluzione palatale; in spagnolo, attraverso l'affricata /ts/ giungono all'attuale fricativa interdentale /ð/: CENTUM(M) > *ciento*; CAELUM > CELUM > *cielo*; la corrispondente sonora *g* dinanzi a *e*, *i* toniche passa a iod (graficamente Y): GENERUM > *yerno*. GENTE(M) > ant. *yente* > mod. *gente*; invece, dinanzi a /e/, /i/ atone dilegua: GENUCULUM > GENUCULUM(M) > *inojo*.

In posizione intervocalica le occlusive sorde subiscono la seguente evoluzione: -p- > -b-: LUPUM(M) > *lobo*; rimane intatto se preceduto da iod: SAPIAT > \*SAIPAT > *sepa*; -t- > -d-: LATUM > *lado*; METUM(M) > *miedo*; si mantiene se preceduta dal dittongo *au*: CAUTUM(M) > *coto*. Nelle desinenze verbali in -tis oggi si ha il dileguo, mentre nello spagnolo antico si registrava la normale sonorizzazione: AMATIS > *amades* ant.; *amáis* mod.; -C > -g-: LACUM > *lago*; la -b- si conserva graficamente, ma foneticamente è passata alla fricativa /β/: SCRIBO > *escribo* (la fricativa è spesso rappresentata nei testi fino al XVI secolo con v e u, per es. *beber* ma anche *bever* (o *beuer*); la -b- cade dinanzi a vocale velare: TRIBUTUM > *treudo*, e nella desinenza dell'imperfetto -EBAM, -IBAM > -ia: TIMEBAT > *temía*. Cade anche in IBI > *y*, in TIBI > *ti*, e in SIBI > *si*; la -d- si conserva in posizione postonica, cade in posizione protonica e postonica nei proparossitoni: NIDUM > *nido*; RADICE > *raíz*; -g- in genere si conserva: ROGARE > *rogar*; cade se preceduta da vocale palatale: REGALE > *real*, se seguita da vocale palatale > i o dilegua: MAGIS > *más*; FUGERE > *fuir* > *huir*; REGE > *rey*.

La -s- intervocalica è sempre sonora nello spagnolo antico e sempre sorda nello spagnolo moderno, ma sorda se proveniente da -ss-.

Per le consonanti finali romanze si hanno le seguenti evoluzioni: le sorde si mantengono, le sonore passano alle corrispondenti sorde, fuorché la /g/ che cade: -d, si mantiene, anche ma non sempre, nei testi antichi, ma nelle grafie si alterna con la -t: FIDEM > *fed* (ant. *fet*); MERCEDEM > *merced* (ant.

*mercé*); -b viene conservata nello spagnolo antico, ma giacché confusa con /v/, spesso passa a /f/: OVE > ant. *nuef*; *nueve* mod.

### Nessi in /j/

-j si conserva dinanzi ad /a/ tonica: IAM > *ya*; IACET > *yace*; dianzi ad /a/ atona o a vocale palatale, dilegua: IANUARIU > *enero*; IACTARE > \*IECTARE > *hechar* (fa eccezione *yacer* < IACERE per analogia con le forme *yaces*, *yace*); -j- (ma anche -dj- e -gj-) > y PEIORE > *peor*; RADIU > *rayo*; FAGEA > *haya* (faggio); -tj-, -cj- > z: RATIONE > *razón*; nei testi medievali è frequente l'esito sordo, reso generalmente con ç: PLATEA > *plaça*; /nj/ > ñ: VINEA > VINIA > *viña*; /lj/: in una prima fase il nesso si evolve nella fricativa palatale sonora /ʒ/ (reso graficamente con g o j); successivamente al corrispondente suono sordo il quale, come si è già detto, verso il XVI secolo passò alla fricativa velare /χ/; FILIU > *higo* > *hijo*.

### Nessi in oclusiva + laterale

pl, cl, fl > /ʎ/ gr. *ll* (suono reso con *gli* in italiano): CLAVE > *llave*; PLANU > *llano*; FLAMMA > *llama*; BL, GL > l o si conservano: BLASTIMARE > *lastimar*; BLANDU > *lando*; GLANDULA > *landre*. In posizione intervocalica -PL-, -CL- > -bl-, -gl-, se preceduti da consonante > /č/ gr. *ch*: DUPLU(M) > *doble*; INFLARE > *inchar*.

## Morfologia

Lo spagnolo non ha conservato, neanche nella sua fase arcaica, alcuna declinazione. Si hanno tre classi di nomi (in -a < dalla I declinazione e dalla V; in -o < dalla II declinazione e dalla IV; in -e < III, per es. *llave*, pl. *llaves* – ma si ricordi che se la -E è preceduta da r, l, s, n, t, d cade, per es. *flor* – o di nuova formazione per l'epentesi di una vocale d'appoggio a gruppi consonantici cacofonici, per es. *hombre*. I nomi che escono al singolare in -y hanno il plurale in -es: *ley* > *leyes*.

Le quattro coniugazioni latine si riducono a tre, con la III che passa prevalentemente alla II; i verbi in -IO della terza passano alla IV: CANTARE > *cantar*; TEMERE > *temer*; SAPĒRE > SAPĒRE > *saber*; PARTIRE > *partir*; FUGERE (pres. FUGIO) > *huir*.

L'articolo deriva dal dimostrativo ILLE: masc. sing. ILLE > *el*; pl. *los*; femm. sing. ILLA > *la*; pl. ILLAS > *las*; n. ILLUD > *lo*.

## SARDO

L'assenza di un processo di standardizzazione impone di considerare gli sviluppi dei gruppi dialettali logudorese e campidanese.

## Vocalismo tonico

Latino classico	ǎ    ā	ě    ē	ĩ    ī	õ    ō	ũ    ū
Latino comune	a	ě    e	ĩ    i	o    o	u    u
Preromanzo	a	e	i	o	u

PILUM > *pilu*; GULA > *gula*; PERSICA > *pessiche*; MURU > *muru*; BONUM > *bonu*; FLORE > *fröre*.

Il sistema del vocalismo tonico del sardo è comune a quello del corso meridionale e al dialetto della valle di Maratea. La diffusione areale di questo sistema necessita di qualche spiegazione. Essa svela che il latino di tutta l'area tirrenica, del sud della Penisola e dell'area balcanica, aveva un vocalismo tonico quale quello conservato dal sistema sardo-corso. Successivamente si diffuse (dal centro dell'Impero) l'innovazione della distinzione degli esiti di Ě, Ē e Ő, Ō e della confluenza degli esiti di Ĩ in e (chiusa) e di Ū in o (chiusa). Tale innovazione non raggiunge le aree periferiche e isolate (Sardegna, Corsica e valle di Maratea) e raggiunse solo parzialmente l'area balcanica, giacché, come risulta dal vocalismo tonico del rumeno, venne recepita la distinzione degli esiti di Ě, Ē e la confluenza di Ĩ in e (chiusa) ma non quella di Ū in o (chiusa).

Come si nota il sistema sardo si differenzia da quello panromanzo eptavocalico, perché non distingue gli esiti di Ĩ e Ū (*pilu* e *gula* vs it. *pelo* e *gola*) da quelli di Ī e Ū (*filu* e *muru*).

Le due coppie Ĕ, Ē e Ō, Ő hanno come esiti /e/ (aperta) e /o/ (aperta) che si chiudono per metafonesi se seguite da /i/ o /u/:

*bellu* (e chiusa) *bella* (e aperta)

*bonu* (o chiusa) *bona* (o aperta).

Il dittongo /au/ > *a* PAUCUM > *pagu*.

### Vocalismo atono

Le atone in posizione pretonica sono conservate nei dialetti più conservatori (nuorese) mentre sono soggette a fenomeni di assimilazione e dissimilazione sia in logudorese che in campidanese:

TRIFOLIUM > nuor. *trivodzu*; log. *trevodzu*; camp. *trevullu*, *truvullu*, *travellu*; LETAMEN > nuor. *ledamine*; log. *ladamene*; camp. *ladamini*; PULLEONE > nuor. log. *pudzone*; camp. *pilloni*.

Stesso discorso vale per le postoniche. Si segnala inoltre nel campidanese l'assimilazione della postonica alla finale negli infiniti dei verbi derivati dai verbi latini in -ERE: VIDERE > nuor. log. *bidere*; *biere*; camp. *biri*; ABERE > nuor. log. *àere*; camp. *airi*; lo stesso fenomeno si registra negli esiti dei neutri latini in -MEN: FLUMEN > nuor. log. *frumen(e)*, camp. *frùmini*.

Altro tratto distintivo tra logudorese e campidanese è il trattamento delle vocali in iato, evidente nei possessivi: MEUM > nuor. log. *meu*, pl. *meos*; camp. *miu*, pl. *mios*; TUUM > nuor. *tuo*; camp. *tuu*; SUUM > nuor. *suo*; camp. *suu*.

Tipica del logudorese è la prostesi vocalica dinanzi a s + cons.: SCIRE > log. *iskire*; mentre il campidanese ha la prostesi di ar- dinanzi a parole che inizino per r-: RIVUM > camp. *arriu*; ROTA > *arroda*. Il sardo aggiunge alle parole ossitane o che terminano in consonante una vocale d'appoggio o paragogica: EST > log. *este*; camp. *esti*; VENIT > *benit(i)*; *benidi*; QUATTUOR > *battor(o)*.

Il logudorese mantiene le vocali finali latine, il campidanese invece registra il passaggio -E > i e di -O > u:

CANEM > log. *cane*; camp. *cani*; pl. *canes*; camp. *canis*; MURUM > log. camp. *mur(u)*; pl. log. *muros*; camp. *murus*.

## Consonantismo

Le velari /k/ e /g/ dinanzi alle vocali palatali /e/, /i/ si mantengono velari in logudorese, mentre si palatalizzano in campidanese: KENTU(M) > log. *kentu*; camp. *centu*; GIRARE > log. *ghirare*; camp. *girare*.

Le altre consonanti latine si mantengono inalterate in nuorese, mentre digradano alle corrispondenti sonore in logudorese e in campidanese.

In posizione intervocalica le sorde /p/ /t/ /k/ si mantengono inalterate in nuorese, digradano alle corrispondenti sonore in logudorese e campidanese. /p/ e /k/ si sonorizzano anche in fonetica sintattica: NEPOTE > nuor. *nepote*; log. *nebode*; camp. *nebodi*; VERVEKE > nuor. *berbeke*; log. *berbeghe*, *brebei*; IPSU PILU > nuor. *su pilu*; log. camp. *su ßilu*; KONKA > nuor. *sa conca*; log. camp. *sa gonka*.

Le sonore in posizione iniziale assoluta sono deboli ma si mantengono; precedute dall'articolo cadono: *gattu* ma *su attu*; *domo* ma *sa (d)omo*; *bucca* ma *sa (b)ucca*. In logudorese sono frequenti gli scambi /g/ e /b/: *bettare*, *ghettare* = buttare, versare.

In posizione intervocalica si mantengono nel nuorese e cadono nel campidanese e nel logudorese: nuor. *bidere*, *biere*, *biri*; *kabaddu*, *caddu*, *cuaddu*.

La F- iniziale è mantenuta in sardo, in fonetica sintattica passa a /v/; nei dialetti barbaricini cade; FILIU > log. *fidzu*; camp. *fillu*; barb. *'itzu*.

La v- generalmente passa a /b/: VIRIDE(M) > *birde*, *birdi*.

Nel sardo nuorese j- si mantiene col valore semiconsonantico latino: IANUA > *janna*. Nel logudorese dj-, j- > dz > ġ: IOVIA > *dzobia*, *giobia*.

Nel logudorese, nel nuorese e nei dialetti campidanesi dell'Ogliastra QU e GU > b: AQUA > *abba*; QUATTUOR > *battoro*. Nel campidanese, per influsso toscano, QU e GU restano invariati: LINGUA > log. *limba*; camp. *lingua*; SANGUEN > log. *sambene*; camp. *sanguni*, ma si ricordi che i relativi QUE, QUI danno sempre e dappertutto *ke*, *ki*.

### Nessi in j

**TJ** > log. *tt*; > camp. *tts*; \*PETTIA > log. *petta*; camp. *pettsa*; **NJ** > log. *ndz*; camp. *nġ*: VINEA > log. *bindza*; camp. *bingia*; **LJ** > log. *dz*; camp. *ll*: FILIU > log. *fidzu*, camp. *fillu*; **RJ** > *rdz* log.; *rġ* camp.: ARIOLA > log. *ar-dzola*; camp. *argiola*; **SJ** > s: CASEU > *casu*.

**Nessi in consonante + l, r**

**CR** > kr: KRUDU > *kruu*; **CL** > nuor. *kr*; log. nord. ġ; log. sud camp. ĝ:  
**CLAVE(M)** > nuor. *krae*; log. nord. *Giae*; **OCULU(M)** > **OCLUM** > nuor.  
*okru*; camp. e log. sud *ogu*; log. nord *oġu*;

**Morfologia**

Anche in sardo il sistema della quattro coniugazioni si è semplificato a tre (-are, *cantare*; -ere, *mòvere*; -ire, *mutire* (=chiamare), per il passaggio di gran parte dei verbi della II alla III: **TIMĒRE** > *tìmere*; i verbi in -IO sono passati alla IV latina (e di conseguenza alla 3 sarda in -ire) **FUGĒRE** > *fui-re*. Tra le peculiarità della flessione verbale sarda vi è la permanenza, nei dialetti dell'area centro-orientale dell'isola, delle forme originarie dell'imperfetto congiuntivo latino (*amare(m)*, *amares*, *amaret* ecc.), sostituito negli altri dialetti dagli esiti del piucheperfetto congiuntivo, come nelle altre lingue romanze. Il futuro indicativo è perifrastico, ottenuto dalle voci del presente del verbo aver + l'infinito del verbo: **HABEO CANTARE** > *appo a cantare*. Parallelamente, il condizionale è formato dalle voci dell'imperfetto indicativo + l'infinito del verbo: **HABEBAM CANTARE** > *aia cantare*.

L'articolo deriva dal dimostrativo **IPSU(M)**: masch. sing. **IPSU** > *su*; masch. pl. **IPSOS** > *sos* log., *is* camp.; fem. sing. **IPSA(M)** > *sa*, fem. pl. **IPSAS** > *sas*.



Com'è noto, l'unificazione linguistica dell'Italia avviene prima per via letteraria e poi, dopo il 1861, per via politica. Questo ha due conseguenze: la prima è che per un lungo periodo, e in alcune aree, tra cui la Sardegna, fino ad oggi, l'attività letteraria è stata plurilingue, per cui si parla più appropriatamente di letteratura degli italiani, piuttosto che di letteratura italiana; la seconda è che si registra nella tradizione letteraria italiana un elevato numero di varianti morfologiche, lessicali e ortografiche. Tra le prime si possono ricordare: 1) l'oscillazione nei plurali e nei derivati dei nomi in *-co* e *-go*, per es. *traffico - traffichi* (Manzoni); *poetico - poetichissimo* (Leopardi); *reciproco - reciprochi* (Foscolo); 2) l'alternanza delle forme del pronome di 3<sup>a</sup> persona singolare, *egli* ed *ei*; 3) l'uso toscano di *gli*, *la*, *le* come soggetti: *la è una bella carriera*; 4) l'uso di *gli* (dat. sing.) per *le* (lo si trova anche in Leopardi); 5) l'uso di *era* per *ero*, di *ebbimo* per *avemmo*, di *dicea* per *diceva*; tra le seconde: l'alternanza tra *balocco* e *giocattolo*, tra *santarello* e *santerello*; tra *fratricida* e *fraticida*, tra *ufficio*, *officio* e *uffizio*; tra le terze l'alternanza tra *obiettivo* e *obbiettivo*, tra *maraviglia* e *meraviglia* ecc.

I dialetti italiani si dividono in tre grandi gruppi: *dialetti settentrionali* (ligure, piemontese, lombardo, emiliano-romagnolo; dialetti veneti); *dialetti toscani*; *dialetti centro-meridionali*. All'interno dei dialetti settentrionali si distinguono i *dialetti gallo-italici* (ligure, piemontese, lombardo ed emiliano romagnolo) e i *dialetti veneti*, che hanno in comune lo scempiamento delle consonanti geminate (it. *cavallo*, lomb. *caval*, ven. *cavalo*), la palatalizzazione del nesso /ct/ (lat. OCTO, it. *otto*, lomb. *vot*), la lenizione delle sorde intervocaliche (lat. CAPILLUM, it. *capello*, lomb. *cavel*, ven. *kaveyo*). All'interno dei toscani si distinguono i centrali o fiorentini; gli occidentali (pisani, lucchesi, pistoiesi); i senesi; gli aretini. I centro-meridionali si dividono in marchigiani-umbro-romaneschi; in abruzzesi, pugliesi settentrionali, molisani, campani e lucani; e infine in salentini e calabro-siculi.

Come è noto, il fiorentino sta alla base della lingua letteraria italiana e dello standard italiano. Vediamone le caratteristiche principali.

### Vocalismo tonico

Si ha il vocalismo tonico panromanzo, con il passaggio di /i/ breve ad /e/ chiusa (PĪRA > *pera*) e di /o/ breve ad /o/ chiusa (GULA > *gola*) e la normale evoluzione delle lunghe latine nelle chiuse romanze e delle brevi latine nelle aperte romanze (TĒLA > *tela*; FILUM > *filo*; SOLE > *sole* MURUM > *muro*; DORMIO > *dormo*; DENTE(M) > *dente*. Le /e/ e le /o/ aperte dittongano in sillaba libera: BONU(M) > *buono*; PEDE(M) > *piede*.

### Vocalismo atono

Ē Ĕ Ĭ in posizione finale passano ad *e* (SEPTE > *sette*, BENE > *bene*, HERI > *ieri*) mentre Ī si conserva (VIGINTI > *venti*). Per quanto riguarda Ō Ő Ū Ŭ passano tutte ad *o* (LUPU > *lupo*; CANTO > *canto* ecc.). In posizione protonica, l'italiano registra una tendenza a mutare la *e* (derivante da Ē Ĕ Ĭ) in *i*: per es. MELIOREM > *migliore*; FINIRE > *finire*, tendenza visibile anche nei prefissi: per es. *rivedere*, *ritornare* ecc. Parallelamente anche la *o* protonica derivante da Ō Ő Ū tende a chiudersi in *u*: OCCIDERE > *uccidere*, FRUMENTUM > *frumento*. Le vocali in posizione postonica nei proparossitoni cadono già nel latino volgare (VIRIDEM > *verde*).

### Consonantismo

È una caratteristica dell'italiano che le parole finiscano tutte per vocale. Le consonanti iniziali latine sono generalmente conservate, con ovviamente l'innovazione della palatalizzazione delle velari dinanzi a vocale palatale /e/, /i/ (in latino CENTUM era letto KENTUM > it. *cento*; GENTEM > *gente*). Le geminate latine si mantengono (VACCA > *vacca*; CUPPA > *coppa* ecc.); le consonanti sorde in posizione intervocalica non si sonorizzano (LUPU > *lupo*; AMATUM > *amato*; AMICUM > *amico*); le sonore restano anch'esse inalterate (*piede*, *giogo*) con l'eccezione della *b* che passa a *v* (la *b* era già fricativa bilabiale in latino volgare, in toscano passa a fricativa-labiodentale) CABALLUM > *cavallo*; HABERE > *avere*. Non mancano eccezioni: *lago*, *pagare*, *povero*, *vescovo*. La *s-* iniziale è sempre sorda (*sole*), fuorché dinanzi a una consonante sonora (*sbattere*), laddove diventa so-

nora. In posizione intervocalica può essere sorda (*asino*) o sonora (*ucciso*). I nessi consonantici CL-, PL-, FL-, BL-, si palatalizzano: CLAVE > *chiave*; PLANTA > *pianta*; FLORE > *fiore*; BLANCUM > *bianco*.

Il plurale si forma dal nominativo plurale: LUPUM > sing. *lupo*; pl. LUPI > *lupi*; ROSA > *rosa* > ROSAE > *rose*; tutti i maschili adottano l'uscita in -i dei plurali della seconda declinazione, per cui HOMO > *uomo*; pl. HOMINI (e non HOMINES) > *uomini*.

Il futuro indicativo deriva dalla forma perifrastica data dall'infinito del verbo + le voci del presente del verbo *avere*: CANTARE + HABEO > *canterò*. Il condizionale deriva dalla perifrasi data dall'infinito del verbo + le voci del perfetto del verbo *avere*: CANTARE + HABUI (divenuto EBUI) > *canterei*.



## 4. La trasmissione della conoscenza

Questi grandi mutamenti linguistici si sono accompagnati con altrettanti grandi mutamenti culturali i quali, ancora oggi, sono alla base dell'identità europea.

Tra le attività che hanno trasmesso queste novità si possono annoverare certamente l'architettura e l'arte, ma al massimo grado la strada percorsa può essere ricostruita attraverso i testi documentari e letterari. La filologia si interessa di entrambi, ma certo la sua predilezione è per i testi letterari.

Come si è già detto, il tempo accumula sui testi una patina di difficoltà che può giungere a renderli o difficilmente intelligibili o, quando invece lo sono, a escluderli dalla tradizione ufficiale per mille ragioni (principalmente censura o oblio, ma talvolta anche per la collocazione fisica all'interno del supporto codicologico) dalla tradizione del sapere. Vi è inoltre il caso della cosiddetta "letteratura perduta". Si tratta di testi dei quali abbiamo notizia per vie indirette ma andati perduti nel corso dei secoli, e che difficilmente potremo giungere a conoscere, a meno di fortunati ritrovamenti: un vero e proprio patrimonio sommerso.

In genere, nel corso della storia, vi è sempre o un ceto colto o/e un sistema di istituzioni che ha consapevolezza della necessità di elaborare un canone della cultura disponibile o, comunque, di fornire sintesi e sistemazioni (florilegi, centoni, manuali). Ciò avviene spesso in concomitanza o con momenti storici più o meno drammatici di trapasso da un sistema politico e sociale a un altro o con fasi particolari della storia culturale di una società, allorquando si ritiene sia importante organizzare o riorganizzare il sapere esistente.

Un esempio del primo tipo (sistemazione, rilettura e consegna di un canone ai secoli futuri in presenza di grandi e drammatici mutamenti del sistema politico e sociale) può essere individuato nel ruolo svolto durante il V e il VI secolo da alcuni centri ecclesiastici e monastici rispetto alla salvaguardia e alla trasmissione delle opere del mondo latino e cristiano dinanzi al crollo dell'Impero e all'affermarsi dei regni romano-barbarici. Ne abbiamo parlato nelle pagine precedenti.

Un esempio del secondo tipo è l'età pre-umanistica e umanistica, allorché sull'onda del Petrarca si riorganizzò il canone degli autori (e delle *auctoritates*) secondo parametri estetici e politici sensibilmente differenti rispetto a quelli dominanti nei secc. XI e XIV. Altri esempi possono essere indicati nel passaggio della poesia dal canto alla lettura, o ancora nella compilazione dei grandi manoscritti ciclici delle *chansons de geste* e dei romanzi cavallereschi, tutti fattori estetici della risistemazione del sapere che hanno inciso notevolmente sulla tradizione delle opere.

Queste fasi di riorganizzazione decidevano (oggi non è più così) del futuro o dell'oblio di molte opere, perché ne sancivano l'utilità o la pericolosità, il prestigio o l'inutilità.

Un altro fattore che agì sulla tradizione è l'evoluzione dei materiali scrittori. L'uomo ha scritto, nel corso della sua storia, sulle cortecce degli alberi, sulla pietra, sul papiro, sulla pergamena, sulla carta e oggi sempre più diffonde i suoi testi attraverso la rete telematica.

Il cambiamento del supporto scrittorio, con il suo carico di abitudini estetiche e pratiche che accompagnano costantemente i mutamenti delle consuetudini umane, ha inevitabilmente comportato un'attività di copiatura dei testi fatta anche di perdite e di dimenticanze. Si consideri, per esempio, che oggi sono certamente più letti i testi disponibili in rete (perché ridigitati o scannerizzati) rispetto a quelli rimasti su solo supporto cartaceo.

I materiali scrittori più diffusi nel mondo antico per la redazione di documenti e libri furono il papiro e la pergamena. Ancora agli inizi del VII secolo, a Roma venivano utilizzati entrambi: ce ne dà prova Gregorio Magno, Papa dal 590 al 604 d.C., che nei suoi testi e nel suo epistolario ci descrive come un suo scritto giungeva alla redazione definitiva. Inizialmente egli lo dettava a segretari che lo trascrivevano in presa diretta su tavolette cerate. Per poter scrivere sotto dettatura, e quindi velocemente, i segretari si servivano di un sistema di abbreviazioni che verrà lasciato in eredità al Medioevo e all'età moderna. Dopo questa prima redazione, il testo veniva trascritto su fogli di papiro e rivisto dall'autore, quindi copiato nella forma definitiva in rotoli di papiro o in codici di pergamena. Dopo il VII secolo d.C., il papiro cessò di essere uno strumento scrittorio dell'Occidente latino e fu interamente sostituito dalla pergamena, ma non tutte le opere vennero trascritte. Il cambio di materiale produsse quindi una perdita.

## 4.1 La produzione libraria nel Medioevo

Come è stato prodotto il libro nel Medioevo?

Possiamo distinguere tre periodi: l'età altomedievale (VI-XI secc.); l'età tardo medievale (XII-XIV); l'età umanistica (XV-XVI).

Nel primo periodo, il libro non ha né un formato né una fattura omogenea. In genere veniva utilizzata pelle di capra; la scrittura era per lo più disposta su due colonne di scrittura; i fogli erano riuniti in quaderni (quattro fogli, cioè otto carte o, contando diversamente, sedici pagine); si prediligeva – almeno nei secc. X e XI – la forma quadrata, ereditata dal mondo tardoantico; le dimensioni dipendevano dalla funzione: si andava dai grandi formati dei libri liturgici (che dovevano essere leggibili a distanza e avevano inoltre un alto valore simbolico), ai medi e piccoli dei libri da studio. La lingua è, generalmente fino all'XI secolo, il latino. Man mano che ci si avvicina a questa data – e in modo sempre più rilevante dall'VII-IX secolo in poi – cominciano a far capolino nei testi fenomeni e lessico delle lingue romanze.

Ciò che più caratterizza, però, il codice altomedievale, è che esso proviene da “officine” ecclesiastiche, in genere legate a una scuola per novizi, connesse con chiese cattedrali o con monasteri di una certa importanza. Ne è una conseguenza il contenuto dei libri, la scelta dei testi copiati. Non stupisce di trovare in prima posizione la Bibbia, i libri liturgici e patristici; in seconda posizione i testi dell'antichità classica e tardo latina ritenuti utili alla formazione dei chierici; e in ultima posizione, quei testi della tradizione letteraria latina “custoditi” più che “letti” e che verranno riscoperti prima in età carolingia, e poi in età pre-umanistica.

Un discorso particolare occorre fare per il secondo periodo: l'età carolingia, periodo di rilancio dell'alfabetizzazione e della scrittura così intenso, come si è già detto, da indurre gli storici a parlare di vera e propria rinascita. È sintomatico che proprio in questa età compaiano i primi testi in volgare, cioè che questa sia l'età della presa di coscienza dell'avvenuta profonda trasformazione linguistica in Europa, la quale incide nel rapporto tra letterati e illitterati e, quindi, tra potere e popolo. È sempre questo periodo a fungere da tramite reale tra l'età tardo antica e il basso Medioevo, perché la sua azione di ricordare e trasmettere è consapevole e non meccanica, non è un semplice omaggio alla tradizione, è impegno e coscienza del valore e della funzione anche civile del sapere.

Fra il XII e il XIII secolo modi e luoghi di produzione e di fruizione del libro cambiano radicalmente. L'epicentro di questo cambiamento sono le università. Esse, come è noto, rispondono a nuove esigenze di cultura, di professionalizzazione del sapere, e determinano la nascita di un ceto intellettuale diffuso, presente nelle diverse articolazioni del potere, non più esclusivamente ecclesiastico ma in larga misura laico. La Chiesa affida la sua strategia agli ordini mendicanti, impegnati nelle cattedre universitarie e nella predicazione a vincere la battaglia dell'egemonia culturale da cui dipende il governo dei costumi e il condizionamento del potere.

Il libro diviene nuovamente un bene che ha un suo mercato e che viene prodotto artigianalmente in botteghe professionali e venduto al pubblico, soggetto dunque, come tutti i beni, al gioco della domanda e dell'offerta, ma anche sorvegliato dal potere per i suoi contenuti.

L'aumento degli alfabetizzati, il ruolo delle città e la crescita economica dell'Europa sono alla base di un nuovo modo di produrre e di usare il libro. Nascono officine (non più *scriptoria* monastici) che lo producono in serie. È il cosiddetto sistema della "pecia": l'università depositava un esemplare autentico non rilegato del libro adottato: i fascicoli, ormai non più solo quaderni, perché composti da un numero di fogli maggiore di quattro, venivano distribuiti a diversi copisti e poi fatti ruotare in modo che, allorquando ciascun copista aveva copiato almeno una volta tutti i fascicoli del testo, si arrivava a disporre di un numero congruo di copie prodotte nello stesso intervallo temporale.

Il testo universitario è in genere scritto su due colonne, in scrittura gotica (la scrittura che rompe le curve e dà una sensazione di compattezza, spesso a discapito della leggibilità); ha margini ampi, per poter essere annotato; contiene i rimandi da un fascicolo all'altro in modo che la loro sequenza non venga alterata (se il fascicolo che precede termina con la parola *miseri-cordia*, quello seguente riporta nel margine superiore o in quello inferiore la parola *miseri-cordia*); articola il testo in paragrafi e capitoli. È in questi testi che compaiono i primi indici. I testi romanzi non sono più rari come nel periodo precedente: si dispone sia di codici lussuosi che comuni, sia di codici vergati su commissione che per uso privato a opera di autori e di cultori.

Il libro umanistico nasce in aperta polemica con quello tardo-medievale (o libro "della scolastica"). Petrarca e Coluccio Salutati non lesinarono critiche al libro gotico, considerato graficamente illeggibile, più orientato allo studente e alla "vulgata" universitaria che alle esigenze di esattezza e ele-



ganza dell'intenditore. Petrarca giudicò i testi redatti in scrittura carolina (realizzati tra il IX e l'XI secolo) come testi risalenti alla tarda-latinità, e considerò la carolina la scrittura romana da imitare. Fu così che, con epicentro prevalentemente Firenze, si cominciò a produrre libri di formato medio e piccolo (comunque più piccolo di quello scolastico) con un'unica colonna di scrittura, privi di glosse, commenti e rubriche riassuntive, ma soprattutto opera di copisti professionisti (Niccolò Piccoli, Poggio Bracciolini), generalmente laici, che ispirandosi al modello della carolina inventarono la scrittura umanistica, chiara, ariosa, con poche abbreviazioni, che divenne modello degli stampatori italiani (in testa Aldo Manuzio) il quale, per il formato, sceglierà quello del libro da mano, piccolo e maneggevole, giunto sino ai nostri giorni.

Nel Medioevo, dunque, come nell'età antica, l'unico modo per riprodurre un libro consisteva nel copiarlo; copiare non è un'attività meccanica, e tanto meno lo è copiare attraverso i secoli, che comporta inevitabilmente riflettere nel testo, o meglio sul testo, il contesto culturale in cui le copie vengono tratte.

Questo lungo viaggio dei testi nella cultura europea, dal momento in cui vennero scritti alla nascita e diffusione della stampa non rappresenterebbe un problema, se di tutte le opere avessimo conservato l'originale e se ogni copia ci fosse pervenuta preferibilmente nel luogo in cui è stata redatta. In questo caso, non avremmo dubbi sulla forma e sul contenuto del testo così come l'autore li ha voluti e in più avremmo modo di ricostruire la storia della ricezione dei testi nei diversi contesti. Ma così non è. Non possediamo l'originale di nessuna opera dell'antichità classica. Il più antico testimone che possediamo dell'*Eneide* è, per esempio, del IV secolo. Ma questo vale anche per le letterature romanze dei primi secoli. Il primo trovatore, Guglielmo IX d'Aquitania, è vissuto tra la fine dell'XI e i primi del XII secolo; la maggior parte dei trovatori ha operato tra il XII e il XIII secolo: delle loro opere non ci è pervenuto alcun originale, i manoscritti rimastici sono tutti miscellanei, cioè sono codici che raccolgono i testi di più trovatori e non solo di uno, e sono databili a partire dal 1240. Non possediamo l'originale di Giacomo da Lentini, di Guittone d'Arezzo, di Cino da Pistoia, di Guido Cavalcanti ecc. Non possediamo l'originale della *Divina Commedia* (il più antico manoscritto completo risale a circa 16 anni dopo la morte di Dante avvenuta nel 1321).

## 4.2 Originali e copie

Che cos'è un originale?

È la forma del testo voluta dall'autore. Per questo motivo hanno valore di originali non solo i manoscritti autografi (cioè scritti materialmente dall'autore) ma anche quelli idiografi (ossia scritti da altri ma sotto il controllo dell'autore del quale, quindi, riflettono la volontà) e le stampe seguite e curate dall'autore.

Adesso poniamoci un problema. Un lettore comune, mediamente alfabetizzato e colto, è in grado di leggere e capire un originale?

Distinguiamo tre tipologie cronologiche di originale:

- 1) manoscritto medievale e umanistico;
- 2) a stampa (secc. XV e seguenti);
- 3) manoscritto contemporaneo.


### 4.2.1 Originale medievale

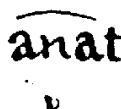
Dinanzi a un originale medievale si incontrano due tipi di difficoltà: quelle generiche legate a qualsiasi manoscritto medievale e quelle specifiche di un testo originale.

Vediamo le prime:

- le lettere sono disegnate in modo diverso da quello in uso nella scrittura corrente: il primo problema è dunque "fare l'occhio" alla scrittura;

- il testo è in genere (e tanto più nei secoli precedenti il '300) ricco di abbreviazioni. Alcuni esempi:

 (an) annum      xv

 (anat) a nati-  
vitate      XIII p.

an̄	(ani) anni	xv p.
dn̄s	(d <sup>us</sup> ) dominus	xiv
da <sup>w</sup>	(da <sup>a</sup> ) data	xv m.
ho <sup>e</sup>	(ho <sup>e</sup> ) hodie, - ho- mine	xiv-xv
ho <sup>is</sup>	(ho <sup>is</sup> ) hominis	xiv

Peraltro non basta conoscere e studiare le più diffuse e comuni; anche in questo caso occorre mettere nel conto le abitudini e la creatività del copista;

- le parole sono scritte le une attaccate alle altre con spazi separatori non coincidenti con l'inizio e la fine di ciascuna di loro (è la cosiddetta *scriptio continua*);

- non ci sono accenti né segni diacritici (cioè quei segni che servono a distinguere un suono da un altro, segni a cui non corrisponde un fonema, ma che – uniti ad altre lettere – servono a rappresentare fonemi non rappresentabili con un solo grafema (per es. in spagnolo la tilde sulla *n*, per distinguere la palatale /ñ/ (it. *gn*) dalla nasale /n/; in it. la *i* in *camicia* che serve a indicare il valore palatale della *c*; o la *h* in *ghianda* che serve a indicare il valore velare della *g*), o se ci sono non corrispondono all'uso moderno (per es. in molti testi medievali sardi il suono dell'occlusiva velare sorda dinanzi alle vocali palatali *e*, *i* è spesso reso con *qu-* digramma di provenienza iberica – ma anche con *ch-* – che invece è di provenienza italiana (per es. *fequit* (= fece), ma anche *pischina* e *pisquina*);

- è assente la punteggiatura secondo l'uso corrente;

- il rapporto tra sistema fonologico e sistema grafematico è diverso da quello corrente; per es. Petrarca scriveva *gratia* per *grazia*, *facto* per *fatto*; *dextro* per *destro*; *fatteççe* per *fattezze*;

- la lingua è diversa da quella corrente ed esposta agli usi linguistici non solo dell'autore, come è ovvio, ma anche dei copisti. Per esempio un copista aretino-cortonese della *Divina Commedia* scriverà *conoscere* anziché *conoscere*, *puoi* anziché *poi*, *fia* anziché *era*, nonostante l'esemplare da cui copia riporti *conoscere*, *fia* ed *era*;

- il contenuto del testo sta in relazione con due fattori: il contesto storico e la tradizione letteraria precedente: entrambi non sono facilmente noti. Per esempio, l'episodio di Paolo e Francesca nel V canto dell'*Inferno* di Dante non esplicita minimamente la vicenda storica dei due amanti, vi si riferisce come a un fatto noto. Ovviamente, a distanza di secoli, questo riferimento diviene oscuro e necessita di essere chiarito in sede di commento. Viceversa, tutti gli autori rimandano e dialogano con gli autori che li hanno preceduti; il più delle volte non lo fanno esplicitamente, o meglio, ciò che a loro poteva sembrare esplicito ai tempi della redazione del testo, lo è meno ai nostri giorni, fatto salvo il fatto che i fenomeni di intertestualità (cioè di rinvio di un testo ad un altro testo) presuppongono, comunque e a tutte le altezze cronologiche, lettori competenti. Si può citare ad esempio la canzone LXX del canzoniere di Petrarca, laddove ognuna delle cinque stanze si conclude col primo verso di altre cinque canzoni di diversi autori:

Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi  
 la speme, ch'è tradita omai più volte:  
 che se non è chi con pietà m'ascolte,  
 perché sparger al ciel sí spessi preghi?  
 Ma s'egli aven ch'anchor non mi si nieghi  
 finir anzi 'l mio fine  
 queste voci meschine,  
 non gravi al mio signor perch'io il ripreghi  
 di dir libero un dí tra l'erba e i fiori:  
**Drez et rayson es qu'ieu ciant e 'm demori.**

Ragione è ben ch'alcuna volta io canti,  
 però ch'ò sospirato sí gran tempo  
 che mai non incomincio assai per tempo

per adeguar col riso i dolor' tanti.  
 Et s'io potesse far ch'agli occhi santi  
 porgesse alcun dilecto  
 qualche dolce mio detto,  
 o me beato sopra gli altri amanti!  
 Ma piú quand'io dirò senza mentire:  
**Donna mi priegha, per ch'io voglio dire.**

Vaghi pensier' che cosí passo passo  
 scorto m'avete a ragionar tant'alto,  
 vedete che madonna à 'l cor di smalto,  
 sí forte ch'io per me dentro nol passo.  
 Ella non degna di mirar sí basso  
 che di nostre parole  
 curi, ché 'l ciel non vòle,  
 al qual pur contrastando i' son già lasso:  
 onde, come nel cor m'induro e n'aspro,  
**così nel mio parlar voglio esser aspro.**

Che parlo? o dove sono? e chi m'inganna,  
 altri ch'io stesso e 'l desiar soverchio?  
 Già s'i'trascorro il ciel di cerchio in cerchio,  
 nessun pianeta a pianger mi condanna.  
 Se mortal velo il mio veder appanna,  
 che colpa è de le stelle,  
 o de le cose belle?  
 Meco si sta chi dí et notte m'affanna,  
 poi che del suo piacer mi fe' gir grave  
**la dolce vista e 'l bel guardo soave.**

Tutte le cose, di che 'l mondo è adorno  
 uscìr buone de man del mastro eterno;  
 ma me, che cosí adentro non discerno,  
 abbaglia il bel che mi si mostra intorno;  
 et s'al vero splendor già mai ritorno,  
 l'occhio non po' star fermo,  
 cosí l'ha fatto infermo

pur la sua propria colpa, et non quel giorno  
 ch'i' volsi inver' l'angelica beltade  
**nel dolce tempo de la prima etade.**

L'intento è chiaramente quello di porre se stesso come culmine di una tradizione che va da Arnaut Daniel (ma il testo citato non era di Arnaut, nonostante Petrarca non lo sapesse), passa per Cavalcanti (*Donna mi priegha*), per Dante (*Così nel mio parlar vogl'esser aspro*), per Cino da Pistoia (*La dolce vista e il bel guardo soave*) e giunge appunto a Petrarca con l'incipit della canzone XXIII del suo *Canzoniere*.

Quali, invece, i problemi specifici posti da un originale medievale?

Sebbene possediamo pochi originali medievali, nella tradizione italiana ne abbiamo due di notevole importanza: il Vat. Lat. 3195 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana) che contiene il *Canzoniere* del Petrarca, e l'Hamilton 90 (Berlino, Staatsbibliothek) che contiene il *Decameron* di Boccaccio.

Ebbene, la prima difficoltà è superare l'idea che l'originale sia perfetto, privo di mende e di problemi. Abituati come siamo, almeno per il Medioevo, a non possedere originali e a presupporli privi degli errori che troviamo nelle copie pervenuteci, li raffiguriamo come testi perfettamente chiari ed intelligibili. Così non è. L'originale non è mai un luogo della chiarezza, al punto che spesso, per capire un originale, abbiamo bisogno di altri manoscritti a lui collegati.

Il *Canzoniere* di Petrarca si compone di 366 componimenti più il sonetto proemiale (ossia un testo per ogni giorno dell'anno più un'introduzione o, come sostengono alcuni, 367 testi tanti quanti sono i giorni di un anno bisestile quale era il 1348, anno della morte di Laura). Evidentemente questi testi non sono stati composti né in un giorno, né uno al giorno per la durata di un anno, né uno dopo l'altro nell'ordine in cui Petrarca ce li propone.

Giacché però l'ordine di successione è funzionale allo sviluppo di un discorso, è per noi molto importante capire come e perché si è costituito quest'ordine. Se ci fosse pervenuto il solo Vat. Lat. 3195, sarebbe stato molto arduo ricostruire come Petrarca ha progettato e realizzato il *Canzoniere*, e quindi ne avremmo perso parte delle implicazioni estetiche e ideologiche, cioè parte del contenuto. Ci ha soccorso, invece, il cosiddetto codice degli abbozzi, il Vat. Lat. 3196, dove Petrarca scriveva e perfezionava i suoi testi, e il Chigiano L V 176 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana) di mano del Boccaccio, che ci restituisce la forma del *Canzoniere* all'altezza

degli anni 1359-1363, grazie ai quali conosciamo le diverse fasi di composizione e di diffusione dei testi, potendo così ricostruire come e perché Petrarca giunga a definire la forma definitiva del *Canzoniere*.

Il caso del Boccaccio è diverso. Il *Decameron* dell'Hamilton 90 è stato redatto da un Boccaccio "stanco e distratto" (Brambilla Ageno) e quindi è viziato da diversi refusi (*lapsus calami*), per es. *corno* per *corono* o *diconono* per *dicono*, per cui risulta "più corretta" la copia trattata nel 1384 da Francesco di Amaretto Mannelli, che evitò di copiare gli errori più evidenti, oggi conservata alla Biblioteca Laurenziana di Firenze (Laur. 42. I), ma ne aggiunse degli altri. Se non ci fossero pervenuti altri testimoni del Boccaccio, ma il solo Hamilton 90, avremmo tratto frettolose e ingiuste conclusioni sulla scrittura del Boccaccio mentre, in una valutazione comparativa, l'autografo berlinese svela la sua grandezza e i suoi limiti senza indurre a fuorvianti valutazioni.

Insomma, potremmo dire che gli originali si valutano meglio se "hanno famiglia", e che i "parenti serpenti" degli originali sono per noi essenziali per capirli in profondità.

#### 4.2.2 *Originale a stampa*

Si designa come originale a stampa l'edizione predisposta ed edita col consenso dell'autore. Sembra spesso agli studenti che con l'introduzione della stampa si sia ridotto lo spazio della filologia; un po' perché la meccanicità della riproduzione dà la sensazione della stabilità intangibile del testo nel tempo; un po' perché si ritiene che un autore una volta licenziata un'opera la consideri definita e conclusa per sempre. In realtà le cose stanno raramente così. Due esempi macroscopici.

Disponiamo di tre edizioni a stampa dell'*Orlando Furioso*; nelle prime due (1516; 1521) il testo si articola in 40 canti, nell'ultima e definitiva (1532) in 46. È la dimostrazione che l'originale, ogni volta che lo si avvicina, si palesa per essere più il punto di un percorso che si stenta a concludere definitivamente, che non una meta raggiunta e consolidata. Si potrebbe però ritenere che ciascuna delle copie del 1532 sia uguale alle altre: invece non è così; se ne distinguono infatti due tipi: il primo contiene nelle parti del testo I 18 - II 14 una serie di lezioni poi rifiutate dall'Ariosto; il secondo solo le lezioni riconosciute.

Anche *I promessi sposi* ebbero due “edizioni”, quella del ’27 e quella del ’40 con la celebre “ripulitura in Arno”. Ma all’interno dell’edizione del ’40 (che avvenne a fascicoli) si rilevano differenze dovute ad interventi e innovazioni del Manzoni, addirittura all’interno di un singolo fascicolo.

A tutto ciò si aggiunga che più passa il tempo, più i livelli linguistici e di contesto divengono non facilmente accessibili a un lettore comune. L’italiano di Ariosto e di Manzoni non è sensibilmente differente da quello corrente, eppure presenta alcune difficoltà: nel primo caso lessicali e nel secondo lessicali e sintattiche. Sul versante del contesto, i riferimenti alla letteratura coeva o precedente e quelli relativi agli eventi storici sono entrambi inintelligibili senza “istruzioni esplicative” adeguate. Per cui, anche se niente vieta una fruizione diretta, cioè non mediata da un’attività critica, di questo genere di testi, tale attività resta indispensabile per l’intendimento pieno del loro significato e del loro valore.

#### 4.2.3 *Originali manoscritti contemporanei*

Si può infine ritenere che nei tempi moderni, con un modello di scrittura univoco e generalizzato, con le macchine da scrivere e i computer, non vi siano più difficoltà ad affrontare un originale, manoscritto o dattiloscritto o digitato al computer, e tanto meno se a stampa.

Invece le difficoltà ci sono, anche se di natura e proporzione differente rispetto a quelle degli originali antichi e moderni. Prendiamo ad esempio il caso dell’opera di Beppe Fenoglio *Il partigiano Johnny*.

Fenoglio nacque nel 1922 e morì nel 1963, lasciando inedito il romanzo. Nel 1968 venne pubblicata la prima edizione del testo a cura di Lorenzo Mondo. Sia il titolo che l’articolazione del testo sono del curatore e non dell’autore, ma lo si saprà dopo che il romanzo godette di una certa fortuna. Nelle carte del Fondo Fenoglio di Alba, in Piemonte, si conservano due redazioni incomplete (PJ1 e PJ2) che, analizzate, scopriamo essere state utilizzate da Mondo in funzione della linearità dello svolgimento delle sequenze del romanzo, secondo una pratica contaminatoria di utilizzo e saldatura di parti ora di una redazione ora dell’altra.

Alla prima, vulgata e fortunata edizione, seguì l’edizione critica del romanzo (Einaudi, 1978) a cura di Antonietta Grignani, nella quale le due redazioni vengono pubblicate una di seguito all’altra. Nel 1992, infine, Dante



Isella pubblica per Einaudi-Gallimard una nuova edizione dei romanzi e dei racconti e dichiara rispetto alle edizioni precedenti quanto segue:

“Nel primo caso (edizione Mondo) si è voluto privilegiare il punto di vista del lettore, nel secondo (edizione Grignani) si è inteso ‘restituire l’opera alla sua vera identità di lavoro imperfetto’. La nostra edizione ambisce a tener conto l’una e l’altra istanza, motivate su premesse diversamente legittime”.

Ciò che serve rilevare è, comunque, che anche un testo novecentesco non è necessariamente un testo dalla scontata intellegibilità. Si potrebbe obiettare che per Fenoglio si tratta di un caso limite, di un autore impedito dalla morte a concludere la sua opera. Si veda allora il caso di Montale e della raccolta di poesie pubblicata, per sua volontà, dopo la morte. Nel decennio 1969-1979 il poeta, morto nel 1981, affidò ad Annalisa Cima 84 componimenti a condizione che fossero pubblicati *post mortem*, divisi in XI buste contenenti ciascuna sei testi, più un plico di diciotto. Tutti i testi sono scritti a mano. A partire dal 1986 la Fondazione Schlesinger pubblicò, una all’anno, le prime dieci buste. Le rimanenti ventiquattro videro la luce nel 1996 nel *Diario postumo*, curato da Annalisa Cima, con testo e apparato critico di Rosanna Bettarini. Le buste contengono spesso più redazioni della stessa poesia e giacché questa caratteristica iterativa è voluta da Montale si pone il problema di rispettarla, cioè di rispettare il testo e il suo doppio o triplo, tutti contraddistinti dall’ufficiale ultima volontà dell’autore. Montale, già nel 1969, aveva dichiarato di patire la nicchia in cui la critica lo aveva collocato ed etichettato, per cui non stupisce che abbia voluto complicare il lavoro del filologo, abbia legittimato una redazione multipla per suggerire, ironicamente, che anche dopo la sua morte si evitasse ciò che più lo infastidiva: l’ostentata ripetizione di rocciose certezze. Rosanna Bettarini, nel curare l’edizione del *Diario postumo*, identifica la sequenza cronologica dei testi e quindi la diacronia della loro formazione, fornendo in apparato il sistema delle varianti rispetto a quei testi per i quali è possibile individuare un punto di arrivo stabile. Ovviamente, invece, “le redazioni irriducibili [cioè redazioni diverse di uno stesso testo] o tali da compromettere una spedita formalizzazione e risultare poco leggibili [cioè difformi per un numero eccessivo di varianti rispetto alla redazione promossa a testo] sono date per intero, ed eventualmente con il suo proprio apparato di varianti” (p. 91, Milano, Mondadori). L’edizione, dunque, deve arrendersi alle “moltiplicazioni” di Montale, ma il lettore, lungi dall’essere respinto, si trova coinvolto

in una voluta incertezza testuale che l'apparato si preoccupa di esaltare e di non reprimere.

Se dunque risulta chiaro che non sempre, direi mai per il Medioevo, è possibile per un lettore moderno rivolgersi con successo ad un originale, cioè allo statuto formale e sostanziale dato da un autore a un'opera, occorre comprendere in che modo vengono risolti i problemi che il tempo, la cultura, e le circostanze hanno frapposto tra l'opera e il lettore.

### 4.3 L'edizione critica

Il complesso delle operazioni che si mettono in atto perché un'opera sia fruibile nella sua autenticità si chiama *edizione critica*.

*Critica* viene dal lat. CRITICUS < gr. *kriticós* = atto a giudicare. L'edizione critica è dunque un'edizione (cioè la pubblicazione di un testo) "giudicata", nella quale sia il testo, sia le vicende della sua trasmissione, sia il metodo applicato per risolvere i problemi che esso pone, sono esplicitati e sottoposti a verifica.

Un'edizione critica non è banalmente un'edizione commentata, anche se il commento può esserne una parte, nel quale il curatore dell'edizione esplicita i contenuti del testo non più facilmente intelligibili per il passare del tempo. Per esempio, nel canto V dell'*Inferno* della *Divina Commedia* si parla di Paolo e Francesca, dei quali un lettore sa poco o nulla; sarà dunque necessario recuperare nel commento il profilo storico della vicenda non deducibile dal testo dantesco.

Un'edizione critica è lo strumento raffinato di conoscenza dei testi tramite il quale il lettore entra in contatto sia col testo sia con il metodo del filologo che si è occupato di renderlo fruibile, comprensibile e non alterato. Essa dà dunque conto e dell'oggetto conosciuto (il testo) e del soggetto conoscente e dei suoi metodi. Per questo motivo nell'edizione critica il testo in oggetto è accompagnato da un corredo di strumenti spesso poco compresi o poco utilizzati. Uno di questi è ciò che si chiama apparato. Si tratta di un insieme di note a pie' di pagina o a fine testo nel quale il curatore dell'edizione dà conto:

- 1) delle alterazioni del testo;
- 2) degli interventi sul testo;

3) delle innovazioni dovute alla tradizione.

Per esemplificare, prendiamo un brano dall'edizione critica di Cesare Segre della *Chanson de Roland*.

CCLXXIII

- 3780 Quant Guenes veit que ses granz plaiz cumencet,  
 De ses parenz ensemble od li out trente.  
 Un en i ad a qui li altre entendent:  
 Ço est Pinabel del castel de Sorence;  
 Ben set parler e dreite raisun rendre,  
 3785 Vassals est bons por ses armes defendre. AOI.  
 † Ço li dist Guenes: — En vos ami...

La croce (*crux desperationis*) che contraddistingue il verso 3786 segnala già nel testo al lettore che si tratta di un verso che presenta un errore irrimediabile, cioè che non può essere emendato dal curatore. In apparato si dice che si tratta di un verso ipometro perché mancante della parte conclusiva come risulta evidente, oltre che dal computo delle sillabe, dal fatto che *ami* non è assonante con il resto della lassa.

CXVI

- Un Sarrazin i out de Sarraguce,  
 De la cité l'une meité est sue:  
 [1485] Co est Climborins, ki pas ne fu<i>t p[or h]ume.  
 Fiance prist de Guenelun le cunte,  
 1530 Par amistiét l'en baisat en la buche,  
 Si l'en dunat s[un helme] e s'escarbuncle.  
 Tere Major, ço dit, metrat a hunte,  
 [1490] A l'emperere si toldrat la curone.

Tra parentesi quadre troviamo non le lezioni del manoscritto (v. 1485 *p(ro)dume*; v. 1488 *s'espee*) fornite e commentate in apparato, ma le loro correzioni.

Chiarito in termini generali il complesso di problemi che un'edizione critica tenta di risolvere, passiamo a verificare più da vicino in che cosa consiste il lavoro che la accompagna.

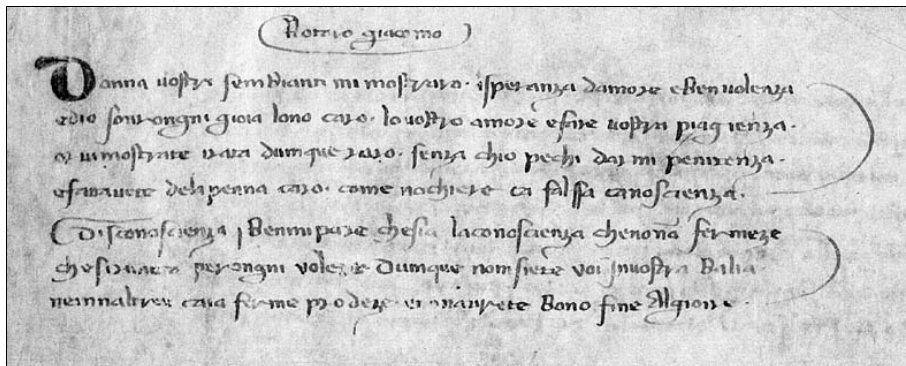
#### 4.3.1 L'edizione di un manoscritto medievale pervenuto in un'unica copia (codex unicus) o in originale

L'edizione di un *codex unicus* presenta molte affinità con l'edizione di un originale. In entrambi i casi si dovrebbe procedere come segue.

In primo luogo è opportuno realizzare ciò che si chiama *un'edizione diplomatica*.

L'edizione diplomatica si chiama così perché in genere è adottata per l'edizione di documenti politico-giuridici. Essa consiste in una fedelissima trascrizione del testo che punti a restituire un'immagine fedele e poco o niente interpretata. Nell'edizione diplomatica, infatti, non si distingue *u* da *v*, non si appongono i segni diacritici e la punteggiatura, non si regolarizzano gli allografî, non si separano le parole.

Vediamo in successione l'edizione diplomatica e poi quella critica del sonetto di Giacomo da Lentini *Donna vostri sembianti mi mostraro*.



*Edizione diplomatica*

Donna uostri sembianti mi mostraro isperanza damore ebenuolenza |  
 edio sourogni gioia lono caro lo uostro amore efare uostra piagenza | or ui-  
 mostrate irata dunque raro senza chio pechi darmi penitenza | efattauete dela  
 penna caro come nochiere ca falssa canoscienza |

Disconoscienza<sup>1</sup> benmipare chesia la conoscenza chenon(n)a fermeze |  
 chesirimuta perogni volere Dumque non siete voi jnuostra balia | neinnaltrui  
 caia ferme prodeze enonaurete bono fine algioire

<sup>1</sup> Segue un'asta, forse il principio di una *p* che s'era cominciata a scrivere in luogo della *b* che segue e che è rimasta senza espungere o cancellare.

### Edizione critica

Donna, vostri sembianti mi mostraro  
 isperanza d'amore e benvolenza,  
 ed io sovr'ogni gioia lo n'ò caro  
 lo vostro amore e far vostra piagenza.

Or vi mostrate irata, dunqu'è raro  
 senza ch'io pechi darmi penitenza,  
 e fatt'avete de la penna caro,  
 come nochier c'à falsa canoscienza.

Disconoscenza ben mi par che sia,  
 la conoscenza che nonn-à fermezze,  
 che si rimuta per ogni volere;

dunque non siete voi in vostra balia,  
 né inn-altrui c'aia ferme prodezze,  
 e non avrete bon fine al gioire.

4. fare      8. nochiere      9. pare      14. bono

Il confronto tra le due edizioni mostra bene la loro differenza: la prima restituisce in caratteri moderni l'immagine esatta dello statuto testuale nel manoscritto; la seconda interviene sul testo per renderlo intelligibile secon-

do il sistema grafematico e secondo le regole ortografiche e di organizzazione del testo correnti.

Si noti che:

- l'edizione critica destina una riga a ciascun verso;
- distingue *u* da *v* (*benuolenza* vs *benvolenza*);
- separa le parole (*sourogni* vs *sovr'ogni*);
- inserisce i segni diacritici e la punteggiatura (*lono caro* vs *lo n'ò caro*; *Donna uostri sembianti mi mostraro* vs *Donna, vostri sembianti mi mostraro*);
- regolarizza gli allografi (*jnuostra* vs *in vostra*; *dunque v.5* vs *dumque v. 12*).

Viceversa la trascrizione diplomatica:

- scioglie le abbreviazioni fra parentesi (*chenon(n)a*);
- non separa le parole (*benmipare*);
- non distingue *u* da *v* (*uostra*);
- non inserisce la punteggiatura e non appone le maiuscole.

### La forma linguistica

La forma linguistica (grafie, terminazioni verbali e nominali ecc.) di un *codex unicus* o di un originale è un dato ineludibile e da conservare. Occorrerebbe comunque sempre regolarizzare gli allografi e, ai fini di una maggiore leggibilità del testo da parte del lettore comune, adattare la grafia all'uso comune. Tuttavia, non sempre accade così. Contini, nell'edizione del *Canzoniere* del Petrarca si esprimeva in questo modo rispetto ai problemi grafici: "La lezione dell'esemplare definitivo è stata rigorosamente rispettata; ma di più, cosa che non accade nelle edizioni correnti, è stata adottata una maggior osservanza della sua grafia, non di rado latineggiante, essendo sembrato evidente l'interesse che si ha a conoscere, anche fuori della ristretta cerchia degli specialisti, l'uso grafico del primo grande scrittore di lingua volgare, e sommo paradigma letterario, sul quale siamo direttamente informati. Sono stati perciò conservati, ogni volta che ricorressero e indipendentemente dalla loro costanza (mantenendosi quindi *destro*, *fatto*, *trae*, accanto agli etimologici *dextro*, *facto*, *trahe*), i segni *h* (anche nei gruppi *ph*, *th*, *ch*, e, per il solo copista, *gh*, in casi come *triumphale*, *thesoro*, *stanco*,

*piagha*), *k* (come in *Karlo*, del copista), *x* (come in *extremo*), *y* (come in *ydioma*); (...) la copula *et* (che ha ben poche eccezioni) anche in rappresentanza del compendio 7". La scelta di Contini porta a leggere anche nell'edizione curata da Marco Santagata nel 2004 i testi di Petrarca con questa grafia latineggiante dove abbondano gli *et* per *e* e dove si trova *hemispero* per *emisfero*; *exaltar* per *esaltar* ecc. La scelta ha il merito di rendere visibile come gli orientamenti culturali e estetici maturati da Petrarca sulla latinità si siano riverberati anche sulle sue scelte grafiche; tuttavia è una scelta che, se mantenuta nelle edizioni per le scuole, produrrebbe più confusione che informazione. Non a caso Contini procede comunque a un minimo di regolarizzazioni: sostituisce *ç* con *z*, rappresenta la *l* palatale sempre con *gli* (anche dove Petrarca scrive *gle*) ecc.

#### 4.3.2 Edizione di un testo a stampa

Negli incunaboli (i testi a stampa pubblicati dal 1464 al 1500) e nelle cinquecentine (i testi pubblicati nel Cinquecento) spesso si ritrovano gli stessi problemi che abbiamo visto caratterizzare i manoscritti medievali. Infatti, in principio, e soprattutto in aree culturali periferiche, la pagina a stampa imita quasi in tutto e per tutto la pagina manoscritta. Si ritrovano la *scriptio continua*, le abbreviazioni, la mancata distinzione di *u* da *v*, l'uso diverso da quello odierno delle maiuscole e delle minuscole, gli allogrifi ecc.

L'edizione, per ciò che attiene questi problemi, non differisce da quella di un manoscritto, originale o *unicus* che sia.

Vediamo, invece, come Segre risolve i problemi, di cui abbiamo già parlato, dell'*Orlando Furioso*.

In primo luogo assegna a ciascuna edizione una sigla, così come si fa con i manoscritti:

A: Ferrara, stampatore maestro Giovanni Mazocco dal Bondeno, 1516;

B: Ferrara, stampatore Giovanni Battista de la Pigna milanese, 1521;

C: Ferrara, stampatore maestro Francesco Rosso da Valenza, 1532.

Come si è già detto le ottave da I 18 a II 14 in una parte della tiratura di C contengono alcune lezioni (e refusi) che l'Ariosto non riconobbe come

proprie. Segre procede dunque a distinguere C, ultima volontà dell'autore, da C\* che è invece la parte della tiratura dove si trova il segmento del testo con le lezioni rifiutate. Che cosa succede in apparato? Vediamolo.

Ma non però disegna dell'affanno  
 Che lo distrugge allegierir chi l'ama,  
 e ristorar d'ogni passato danno  
 con quel piacer ch'ogni amator più brama:  
 ma alcuna finzione, alcuno inganno  
 di tenerlo in speranza ordisce e trama;  
 tanto ch'a quel bisogno se ne serva,  
 poi torni all'uso suo dura e proterva.

*1-5 perciò non pensa il dispiacer, la noia In ch'ella vede il misero che l'ama Di convertirli in quella  
 somma gioia Ch'ogni amator da la sua donna brama: M' (Ma B) alcuna finzione, alcuna soia AB 5  
 fizione C\* 7 ch'al suo bisogno ABC\* 8 a l'uso AB.*

Come si nota, in apparato si danno le lezioni delle prime due edizioni (*apparato diacronico*) e si marciano in corsivo le parti differenti rispetto al testo definitivo e in tondo quelle coincidenti. Nel caso specifico si ha un esempio dei refusi di C\* laddove esso riporta *fizione* per *finzione*.

Lo scopo di un apparato siffatto è di consentire da una parte la fruizione del testo definitivo, dall'altro il percorso del suo costituirsi e, infine, l'insieme delle mende che caratterizzano proprio l'edizione definitiva poi rifiutate dall'autore.

#### 4.3.3 Edizione di un originale autografo contemporaneo

Riprendiamo il caso già trattato del *Diario postumo* di Montale. L'edizione curata da Rosanna Bettarini dà conto nell'apparato della natura dell'operazione di Montale volta a creare un problema filologico, cioè a rendere sincronico e autorizzato dall'autore lo svolgersi invece diacronico della sua produzione. L'apparato non fa altro che dar conto di questa giustapposizione voluta, ma la Bettarini opta per un apparato non a pie' di pagina – che forse avrebbe reso meglio la volontà giocosa dell'autore ma avrebbe complicato non poco la vita del lettore – ma a fine testo. Diamo due



esempi: uno di un testo con redazione tripla e l'altro di un testo con varianti e correzioni.

Agile messaggero eccoti  
Tendo esitante la lettera per  
Adelheit.

L'insensato cantore si ritira  
rimbalza a te la palla  
che decide la sorte.

Si trattò forse di un'allucinazione?  
o fu l'ammaliatrice  
solo un'apparizione

a cui non seppi opporre  
altro diniego che la fuga.  
Corri da lei, Agrodolce

e torna dall'esausto gearcarca  
con un ricordo lieto.  
Un gesto che

regali l'eliso: questo mi basta,  
così impervio è il cammino tracciato  
dagli iddii a noi mortali.

**Prima redazione:** Agile messaggero / ecco ti tendo esitante / la lettera per Adelheit / l'insensato cantore si ritira. / Oggi rimbalza a te la palla / che decide la sorte / un gesto che dia vita / e regali l'eliso / questo mi basta. Si trattò forse / di un'ombra fra le gemme / o d'una apparizione / a cui non seppi opporre altro diniego / che il fuggire. / Agrodolce guerriero / porta all'esausto gearcarca / un ricordo. Poi con la ralinga / perch'io non debba sfilacciare / rinforzeremo questa ragnatura. / Difficile è il cammino / che tracciano gli iddii / all'uomo che già teme il camminare.

**Seconda redazione:** Agile messaggero eccoti / tendo esitante la lettera / per Adelheit. / L'insensato cantore si ritira / oggi rimbalza a te la palla / che decide la sorte. / Si trattò forse di un'ombra / o di un'apparizione, cui / non seppi opporre / altro diniego che il fuggire. / Agrodolce / torna dall'esausto gearcarca con un ricordo lieto / un gesto che dia la vita / e regali l'eliso / questo mi basta. / Poi rinforze-

remo questa ragnatura / e la morgana disparirà / con l'arsura del caldo. / Verrà l'inverno con l'altalena /  
d'insonnia a spegnere / l'ultimo bagliore / così duro è il cammino / tracciato dagli iddii.

\*\*\*

Siamo burattini mossi da mani ostili.  
Non serve vedere le ingiustizie.  
Tutto è ormai dirupo. Si sfalda  
anche il prodigio. Gli occhi sono stanchi.  
L'ultimo tempo del vivere è vissuto.  
Resta solo l'incantesimo di un volo  
da questa terra folgorata verso  
un altro antro, nel quale affonderemo  
per poi emergere con contorni sfumati.

5 L'ultimo tempo del vivere] Ormai l'ultimo tempo del vivere 6. d'un volo ] di un volo 7. folgorata]  
folgorata, 8-9. un altro antro, nel quale affonderemo / per poi emergere con contorni sfumati.] un altro  
antro, nel quale / affonderemo per poi emergere / con contorni sfumati / lievi ombre dal passato [*l'ultimo  
verso è fittamente cassato*].

#### 4.4 Tassonomia degli errori

Fino ad ora si è parlato dei problemi che l'edizione critica cerca di risolvere, senza far cenno alla difficoltà principale: l'errore.

Gli errori sono più frequenti nelle tradizioni manoscritte medievali che in quelle a stampa e nelle più recenti, sebbene anche in questi casi non ne manchino.

Chiunque scriva, sa che si commettono diversi tipi di errore a seconda che si scriva per comporre un testo o che lo si ricopi o che si scriva a mente e mano riposata o affaticate.

Si è detto che nel Medioevo la riproduzione dei testi avveniva per copiatura e non con procedimenti meccanici; ciò spiega perché è soprattutto rispetto alle copie medievali che risulta utile la classificazione degli errori più comuni.

Se ne distinguono di tre tipi, secondo una vecchia ma efficace tipologia:

1) **di lettura**: è facile per un copista medievale confondere una *u* con una *n*, una *t* con una *c*, talvolta una *e* con una *o*, oppure sciogliere erroneamente un'abbreviazione e scrivere *matre* per *mar-te*. È indicativo in tal senso il seguente passo della *Divina Commedia*:

E perché tu di me novella porti,  
sappi ch'io son Bertran del Bormio quelli  
che diedi al re giovane i mal conforti. (Inf., XXVIII, 133-135).

Il re giovane è Enrico III d'Inghilterra, figlio di Enrico II Plantageneto, ma probabilmente un'errata lettura del segno generico di abbreviazione (il *titulus*) portò alcuni copisti a leggere *al re Giovanni*, come attestato da diversi manoscritti.

Un altro tipico errore di lettura è il cosiddetto *saut du même au même*. Si tratta di un classico inganno dell'occhio: dato un testo, poniamo che sia la quinta riga – o verso, nel caso di un testo poetico – che la ventesima inizino per *amoroso semiante*. Il copista, che muove continuamente l'occhio dall'esemplare alla copia che sta predisponendo, mentre copia dalla quinta riga riprende a leggere dalla ventesima perché richiamato dallo stesso sintagma iniziale, provocando così, inconsapevolmente, una lacuna nel suo testo.

2) **errori di memorizzazione**: tra la lettura e l'atto della copiatura intercorre un breve intervallo temporale, molto insidioso per la bontà della trascrizione. È in questo spazio temporale che il copista può memorizzare con piccole innovazioni la frase che sta copiando. Accade così che se l'esemplare riporta per es. *la dolce aura*, il copista trasciva *l'aura dolce*. Rientrano più o meno in questa tipologia anche gli errori di anticipazione, ossia la trasposizione di un verso che viene dopo in una posizione precedente, magari richiamata dalla rima o da un'altra parola.

3) **errori di dettato interiore**: un classico errore di dettato interiore è l'attribuzione a una parola della terminazione di un'altra. Per esempio, la Brambilla Ageno cita *Convivio* IV VIII, 14:

*per che (le pietre) non “morte” ma “non vivere” dicere si deono.*

dove è evidente l'anticipazione in *vivere* della terminazione dell'infinito *dicere*; la lezione corretta è "non vive".

4) **errori di esecuzione materiale**: rientrano in questa tipologia le aplografie (salto di una sillaba) e le dittografie (ripetizione di una sillaba).

Dinanzi a questo genere di errori, il curatore dell'edizione deve intervenire per emendarli, dandone conto ovviamente in apparato. Non deve invece intervenire sugli errori culturali, cioè su quegli errori legati alla cultura dell'autore.

Per esempio, Dante nel *Convivio* chiama Giunone "Dea di potenza" (II IV 5). Alcuni copisti, e con loro alcuni editori, hanno creduto di dover correggere *Giuno* in *Giove*, ma la Brambilla Ageno ha ricordato che Dante utilizzava Fabio Planciate Fulgenzio, mitografo del V secolo, che appunto considerava Giunone dea della Potenza.

Vediamo alcuni esempi di come l'*emendatio* si rende visibile nel testo e nell'apparato. In primo luogo, ogni buon filologo dà conto, in genere in una nota al testo o nell'introduzione, dei criteri redazionali seguiti. Prendiamo ad esempio l'edizione magistrale della *Chanson de Roland* pubblicata da Cesare Segre nel 1971. Leggiamo, con qualche integrazione in corsivo per rendere più esplicito il testo, ciò che dice nell'*Introduzione* e poi vediamo nel testo:

"In un'edizione critica, di norma, si indicano le aggiunte, i complementi ecc. solo rispetto al testo ricostruito: nei luoghi, cioè, in cui la tradizione è da considerare guasta. La particolare situazione della *Chanson de Roland* mi ha invece consigliato di indicare tutti i ritocchi attuati rispetto ad O, con le sole eccezioni: 1) dell'eliminazione di lettere; 2) delle lezioni della 2<sup>a</sup> mano accolte come valide rispetto alla precedente stesura. Di questi interventi, comunque, dà sempre notizia la prima fascia dell'apparato. Ho invece chiuso tra parentesi uncinata < > le lettere o parole aggiunte rispetto al testo di O (*Oxford, Bodleian Library, Digby 23*) – anche se presenti negli altri codici o in parte di essi –, e tra parentesi quadre [ ] le lettere o parole inserite nel testo critico in sostituzione di lettere o parole di O, o in corrispondenza di rasure. I versi che a mio parere α od O ha aggiunto rispetto all'archetipo sono chiusi tra parentesi graffe: {}".

CVI vv. 1351- 1353

E Oliver chevalchet par l'estor  
 (Sa hanste est frait<e>, n'en ad què un trunçon)  
 E vait ferir un paien, Mal<sa>run.

Traduzione: E Oliviero cavalca tra la folla: la sua asta è rotta, non ne ha che un troncone, e va a ferire un pagano, Malsarun.

Si noti l'integrazione al v.1352 necessaria per la concordanza al femminile tra il sostantivo *hanste* e l'aggettivo *fraite*, oltre che per ragioni metriche; invece, l'integrazione al v. 1353 è motivata dall'ipometria del verso. Si noti, inoltre, l'inserimento della dieresi sulla *e* di *que* a impedire una lettura e una metrica con sinalefe.

CX vv. 1428-1430

De Saint Michel de<l> P[e]ri[l] josqu'as Seinz,  
 Des Besen[ç]un tresqu'as <porz> de Guitsand,  
 (...).

Traduzione: Da Saint Michel del Peril (il Mont Saint Michel era chiamato in latino *Mons Sancti Michaeli in periculo mari*) fino a Saintes, da Besançon fino ai porti di Wissant, ecc.

La lezione di O al v. 1428, data in apparato, è *Michel de Paris*, ed è erronea perché “Mont-St-Michel, Saintes, Besançon e Wissant delimitavano la Francia del X secolo”, per cui la finalità dei quattro toponimi è l'indicazione del perimetro, rispetto al quale Paris sta illogicamente all'interno; *Besençon* è correzione di *Besentun*, classica confusione di *t* per *c*; l'integrazione di *porz* avviene sulla base dei manoscritti della tradizione rimata ed è giustificata dal senso e dal metro.

Ovviamente non sono emendabili un *saut du même au même* o una lacuna ampia presenti in un *codex unicus* (sempre che sia possibile individuarli con sicurezza).

#### 4.5 L'edizione di un'opera trädita in più copie

Quando un'opera è trädita da più manoscritti e l'originale è perduto, si ha a che fare con una delle situazioni più complesse, ma anche più comuni per le opere dell'antichità classica e del Medioevo, che la filologia debba affrontare.

##### 4.5.1 I manoscritti

L'insieme delle copie trädite di un'opera si chiama tradizione diretta. Le traduzioni e le citazioni di un'opera presenti in altre opere ne costituiscono la tradizione indiretta.

Il metodo che si applica per individuare e risolvere i problemi posti da un'opera tradita da più testimoni è chiamato "metodo di Lachmann", dal nome dello studioso tedesco cui tradizionalmente se ne attribuisce la paternità.

Ovviamente dalla fine del Settecento a oggi il metodo è mutato, ha perso un certo automatismo ottimista, è stato corretto alla luce di nuovi problemi individuati e di nuovi metodi proposti per risolverli.

In questa sede, meramente introduttiva ed elementare, più didattica che problematica, si tralascerà di ripercorrerne le tappe e si cercherà di descrivere sincronicamente il metodo così come oggi viene comunemente applicato (per lo più in Italia).

Si individuano due grandi momenti: la *recensio* e l'*emendatio*.

La *recensio* consiste in una serie di operazioni volte a ricostruire la tradizione, a rappresentarla graficamente, a individuare gli errori che essa ha inserito nel testo e a circoscrivere quei passi su cui la tradizione non offre indicazioni univoche per prediligere una lezione rispetto a un'altra.

1) Si inizia col censimento esatto dei testimoni dell'opera. Occorre individuare e analizzare tutti i manoscritti e le stampe che l'hanno trädita.

Come descrivere un manoscritto? Quello che segue è uno dei tanti modi possibili.

**Cagliari, Biblioteca Universitaria, ms. 76****descrizione**

Membr., sec. XIV/XV, cm 28,5 x 20,5, acefalo, cc. III + 162 + I, num. mod. (eseguita dopo il 1902) 1-164 iniziante da c. IIr.

**mani**

Quattro mani coeve: A, per la Commedia, in littera textualis; B, per correzioni al testo della Commedia, in littera textualis, sec. XIV-XV; C, per le chiose volgari, in littera textualis; D, cc. 3-29v, per le chiose latine, in notulare, successiva alla scrittura delle chiose volgari.

**illustrazioni**

Iconiche (iniziali di cantica e di canto: Inf. XV, XX, XXI, XXVIII; Purg. XXIII, XXIV, XXXIII; Par. VII, XI, XIV, XVI, XXIII, XXXII, XXXIII) e aniconiche (solo iniziali di canto).

**contenuto principale**

Cc. 3-164, Commedia (inizia con Inf. II 22; mancano Inf. II 102-142; III 1-116; IV 58-X 48; XVI 46-XVIII 77; Par. XXVI 82-XXX 107) con chiose volgari adespote, dette CHIOSE CAGLIARITANE; più fitte nelle prime due cantiche e meno nella terza; cc. 3-29v, chiose latine, apposte successivamente a quelle volgari (non rispondono ad un organico disegno esegetico, ma paiono motivate da un generico e forse occasionale intento esplicativo; talvolta consistono nella sola traduzione di un termine volgare in latino).

**contenuto secondario**

Assente.

**bibliografia**

L. SCARABELLI, *Esemplare della Divina Commedia donato da papa (Benedetto XIV) Lambertini con tutti i suoi libri allo studio di Bologna*, Bologna, Tipografia Regia, 1871, II, pp. 669-74 ("Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua", 29); K. WITTE, *Dante Forschungen*, Heilbronn, Gebr. Henninger, 1869, II, p. 487-92; L. ROCCA, *Le chiose cagliaritane*, in BSDI, n.s., a. X 1902-03, pp. 246-52; PETROCCHI, p. 506; RODDEWIG, n° 56; *Le Chiose Cagliaritane*, scelte ed annotate da E. CARRARA, Città di Castello, S. Lapi, 1902, pp. 5-16; P. MANINCHEDDA, *Il testo della Commedia secondo il codice di Cagliari*, Roma, Bulzoni, 1990.

**note**

CARRARA (p. 10) ritiene le chiose volgari opera di due copisti, ma le divergenze grafiche da lui individuate a un esame diretto del testo appaiono impercettibili. Le chiose sono riferite al testo, tramite lettere o numeri, in modo disordinato nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, sistematico nel *Paradiso*. Quando le chiose iniziano con la citazione del passo oggetto del commento, la lezione è spesso indipendente da quella riportata nel testo della *Commedia*. L'irregolarità dei riferimenti numerici e alfabetici è tale – specie nell'*Inferno* – che talvolta al richiamo non segue la glossa, per cui è possibile o che il redattore copiasse da un antigrafo scegliendo a suo arbitrio, o che procedesse nel commento secondo un disegno in principio poco chiaro. Il testo sembra indipendente dagli altri commenti alla *Commedia*. Il copista A, quanto al colorito linguistico, è toscano di area cortonese; il copista C toscano-meridionale. Il ms. fu restaurato nel 1958 nel laboratorio della Badia di Grottaferrata.

Questo tipo di descrizione, elaborato per il censimento nazionale dei manoscritti danteschi e non in vista di un'edizione, è insieme codicologico e filologico. Viceversa, quando si ha a che fare con manoscritti già ampiamente noti e studiati su entrambi i versanti, la descrizione è più sommaria, e si bada di più a problemi di composizione, struttura, attribuzione e qualità della lezione.

Una descrizione, comunque, cerca di rispondere sempre a una serie di domande: quando il manoscritto è stato composto? Dove?, Da chi (se è possibile accertarlo)? Per ordine o su commissione di chi? A chi è appartenuto? Inoltre cerca di illuminare la qualità della lezione tradita, se cioè il testo è lacunoso oppure no, se è stato copiato con cura o con disattenzione, se presenta interpolazioni oppure no ecc., se presenta oppure no lezioni notevolmente differenti da quelle di altri testimoni. Ne consegue che è inevitabile compulsare più volte il manoscritto alla luce di ciò che emerge dall'analisi di tutti gli altri testimoni.

In ogni caso, una delle prime operazioni consiste nell'attribuire a ciascun testimone una sigla. Qualora si tratti di manoscritti noti, sarebbe buona regola usare sigle già utilizzate, ma non sempre accade, qualche volta a ragione qualche volta a torto.



Questa che segue è parte della tavola delle sigle dell'edizione critica delle poesie di Giacomo da Lentini curata da Roberto Antonelli.

### Sigle

A = Città del Vaticano, Vaticano Latino 3793

B = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, sezione pisana del ms.

B<sup>1</sup> = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, sezione fiorentina del ms.

C = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217, già Palatino 418.

Si veda una sintesi della descrizione che egli fa del Vaticano Latino 3793.

*Vaticano Latino 3793.* Databile intorno alla fine del XIII sec., è ordinato in due grandi sezioni, la prima di canzoni, la seconda di sonetti, secondo criteri, si è detto, all'ingrosso «storico-geografici»; precedono i Siciliani (II e III fascicolo, IV, buona parte del V); quindi bolognesi, pisani, senesi, lucchesi (Bonagiunta) nel VI fascicolo, Guittone (VII fasc., buona parte dell'VIII), fiorentini (IX e seguenti, con talune scarse eccezioni). Quasi ogni fascicolo è chiuso da un gruppo, più o meno consistente, di canzoni anonime o comunque non comprese nel primo ordinamento. [Segue una nota bibliografica ragionata]. Il codice è notoriamente molto vicino ad uno molto praticato ed utilizzato da Dante; recentemente G. Gorni lo ha avvicinato ad un amico e corrispondente di Dante, Lippo Pasci de' Bardi, ritenendolo “forse trascritto sotto la sua diretta sorveglianza. (...)”. Contiene (o meglio conteneva) tutte le canzoni [di Giacomo da Lentini] (I-XVI) [i numeri romani indicano la numerazione adottata nell'edizione per ciascun componimento], il discordo (XVIII, la tenzone con l'Abate di Tivoli, per intero (XVIIIa-XVIIIe), e otto sonetti (XX-XXVII); per le canzoni IX-XIV disponiamo solo del testo riportato nell'Indice del manoscritto (VIII, inoltre, termina alla fine della III strofa; XV inizia dal v. 13), a causa di una lacuna di due carte fra 3v e 4r (lacuna precedente

dunque alla numerazione delle carte, ma seguente alla stesura all'Indice, il che dovrebbe confermare che la scrittura dei fascicoli fu compiuta prima della rilegatura); per tutte, tranne che per IX e XIV, disponiamo della testimonianza di altri codici. Delle dubbie attribuzioni tramanda, da solo, la canzone, anonima, *Membrando l'amoroso dipartire* (D.1 = Dubbie attribuzioni 1) e il sonetto D.2 ascritto al notaro dal Rediano 9 e dal Parmense 1081 (ma non dal Vaticano Barberino 3953). (...)

Come si nota, trattandosi di un manoscritto arcinoto, l'editore non si concentra sugli aspetti codicologici, ma va subito ad esplicitare tratti salienti del testimone, rilevanti per problemi specifici sollevati e risolti dall'edizione.

2) Nel censimento e nell'analisi dei manoscritti è sempre opportuno tener presente che nell'operazione successiva, la *collatio*, occorrerà confrontare i testi tràditi e che per confrontare bisogna partire da un testo base di riferimento. In teoria si dovrebbe procedere preliminarmente a edizioni dei singoli testimoni e poi addivenire all'edizione critica a partire da un testo base scelto grazie ad una minutissima conoscenza della tradizione. Anzi, quando si ha a che fare con un'opera inedita, inevitabilmente si produce l'edizione del solo ms. grazie al quale la si è conosciuta. Poi, spesso se ne scopre un altro, di cui si cura l'edizione o si dà uno spoglio, e poi un altro ancora e così di seguito e solo dopo un certo tempo, come conferma un sommario esame delle prime riviste di filologia romanza dell'Ottocento, si giunge ad un'edizione critica ricostruttiva. Quando invece ci si occupa dell'edizione di un testo noto, magari già edito, il filologo, dopo aver letto attentamente le precedenti edizioni, purtroppo spesso si limita a sondaggi sulla lezione dei manoscritti, quando non si accontenta, sbagliando ulteriormente, degli spogli già fatti da altri. La raccomandazione di scuola è di procedere a un'approfondita conoscenza diretta dei testimoni e di non fidarsi delle letture precedenti, ma di registrarle.

Si veda, per esempio, un altro pezzo della schedatura del Vaticano Lat. 3793 realizzata da Roberto Antonelli per l'edizione delle opere di Giacomo da Lentini e si consideri quanto esso sia sinteticamente colmo del sapere accumulato sulla lezione degli altri testimoni:

Ove possibile il confronto con il Laurenziano, sezione pisana, e il Banco Rari insieme, il Vaticano va col Banco Rari, seppure non molto da vicino, contro il Laur., in I e VI; non in II (non giudicabile XII), ove fa gruppo col Laur. Anche ove il confronto è solo col Banco Rari si conferma però l'antenato comune (III, XV), ma l'affinità più stringente del Vat. è con la sezione fiorentina del Laur., laddove il Banco Rari fa gruppo molto strettamente col Chigiano L: VIII. 305 e affini (III) o col Vat. 3214 (XV). La strettissima vicinanza di A col Laur. Sezione fiorentina (B1), fin nei particolari grafici e metrici (ma i due codici sono sempre indipendenti) è palese ovunque tramandino uno stesso componimento (IV, V, VIII, XV, XVII). Nei sonetti la parentela comunque abbastanza chiara fra Vat 3973 e Chigiano (come in III) è probabile anche nella tenzone con l'Abate, grazie alla testimonianza dei *Memoriali*, laddove B1 fa gruppo col Banco Rari contro A nell'unico sonetto (XXVI) ove sia possibile la comparazione e presenta anche altrove (XXV, solo altro sonetto in comune con B1) affinità meno stringenti che nelle canzoni. In D.2 (= Dubbie attribuzioni 2) si oppone al Laur., sezione pisana, che sembra di nuovo in posizione privilegiata.

Partendo da una stessa tradizione si può giungere a scegliere manoscritti differenti come testo base. Per esempio, Giorgio Petrocchi per la sua edizione critica della *Divina Commedia* scelse il Trivulziano 1080 (Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico Civico e Trivulziana, codice 1080), di origine e colorito linguistico fiorentino, copiato a Firenze da Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1337; viceversa Federico Sanguineti ha invece utilizzato l'Urbinate 366 (Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Urbinate Latino 366), proveniente dall'area emiliana, di cui conserva la patina linguistica, datato 1352.

3) Il passaggio successivo, come si è detto, è il confronto tra i testimoni (*collatio*) a partire dall'edizione diplomatica del testo-base. Tale confronto ha l'evidente fondamento logico della comparazione tra le "testimonianze" superstiti per ricostruire la verità dei fatti, né più né meno, se è lecito un paragone un po' forzato, di come agisce la polizia dinanzi a un delitto.

Qual è il risultato della *collatio*? Il filologo si trova dinanzi a un numero considerevole di lezioni (*varianti*), diverse da quelle del suo testo base, che

deve valutare. Un gran numero di queste sono erronee; un certo numero, invece, è dato da varianti corrette e dunque concorrenti tra loro per essere attribuite all'originale. Queste ultime si chiamano indifferenti o ammissibili e costituiscono il vero problema, perché non forniscono autonomamente indicazioni per capire quale tra loro è da ricondurre all'originale e quale, invece, è un'innovazione intervenuta successivamente nella tradizione. Come decidere non arbitrariamente quale lezione indicare come più prossima all'originale? Occorre, evidentemente, capire i rapporti tra i testimoni per decidere quale sia più autorevole; giacché ogni manoscritto è copiato almeno da un altro manoscritto, occorre semplificare e schematizzare la tradizione per capire i rapporti di derivazione e di autorevolezza, cioè di maggiore o minore prossimità all'originale, dei manoscritti pervenuti. Tali rapporti sono illuminati da un certo tipo di errori, detti *significativi*, i quali fungono da tracce di parentela, se così possiamo dire. Gli errori significativi si dividono in *congiuntivi* e *separativi*.

#### 4.5.2 *Gli errori congiuntivi*

Un errore congiuntivo tipico della tradizione manoscritta della Divina Commedia si registra in alcuni testimoni in Purg. II, 93. Ecco il passo corretto secondo l'edizione Petrocchi:

«Casella mio, per tornar altra volta  
là dov'io son, fo io questo viaggio»  
diss'io; «ma a te com'è tant'ora tolta?»

Molti manoscritti riportano, invece, al v. 93

Ma a te com'era tanta terra tolta.

In primo luogo occorre dimostrare che si tratta di un errore.

Dante domanda a Casella il perché gli sia negato il passaggio al Purgatorio propriamente detto, cioè perché egli sia costretto a “sprecare tempo” nell'antipurgatorio, e quindi venga ritardato il cammino che lo porterà a vedere Dio. In sostanza gli chiede perché sia punito con l'attesa, quale sia stata la sua colpa. La lezione erronea sbaglia il tempo verbale (era) e fraintende il

luogo della pena (il monte = terra) con la natura della pena preliminare imposta a Casella, cioè il sostare, e quindi il ritardare, l'inizio della penitenza.

Questo è un tipico errore congiuntivo, perché è di tale natura che due manoscritti non possono esservi incorsi indipendentemente l'uno dall'altro; ciò significa che esso stava negli esemplari (o nell'esemplare) da cui copiavano i copisti dei testimoni pervenutici che lo riportano. La definizione tradizionale di errore congiuntivo è la seguente:

“La connessione fra due testimoni (B e C) contro un terzo (A) viene dimostrata per mezzo di un errore comune ai testimoni B e C, che sia di tal natura che secondo ogni probabilità B e C non possono essere caduti in questo errore indipendentemente l'uno dall'altro. Errori siffatti si possono chiamare ‘errori congiuntivi’ («Bindefehler» = *errores coniunctivi*)” (Paul Maas).

#### 4.5.3 Gli errori separativi

Se vi sono dunque errori che determinano la parentela, vi sono anche errori la cui presenza separa un testimone da un altro. L'identità di un manoscritto è infatti definibile non solo per il legame con altri, ma necessariamente anche attraverso differenze che lo identifichino. Tali errori sono detti separativi perché appunto servono a dimostrare l'indipendenza di un testimone da un altro. Vediamone un esempio per capirne la natura. Assumiamo l'edizione di Roncaglia di *Le vers comens quan vei del fau* di Marcabruno. Questo il testo dell'edizione:

Lo vers comens quan vei del fau  
 Ses foilla lo cim e·l branquill,  
 c'om d'auzel ni raina non au  
 chan ni grazill,  
 ni o fara jusq'al temps soau  
 que·l vais brondill.

E segon trobar naturau  
 Port la peir'e l'esc'e·l fozill,  
 mas menut trobador bergau  
 entrebesquill

mi tornon mon chant en badau  
e-n fant gratill.

Pretz es vengutz d'amont avau  
E casegutz en l'escobill,  
puois avers fai Roma venau;  
ben cuig que cill  
no-n jauziran, qui son colpau  
d'aquest perill.

Avoleza porta la clau  
E geta Proez'en issil;  
greu pairejara mais igau  
paire ni fill,  
que non aug dir, fors en Peitau,  
c'om s'en atill.

Lo plus d'aquest segle carnau  
Ant tornat Joven en nauçill,  
qu'ieu non trob, de que molt m'es mau,  
qui amaistr'ill  
cortesia ad cor laiau  
que no-i-s ranquill.

Passat ant lo saut vergondau;  
ab semblan d'usatg' acaptill  
tot cant que donan fant sensau,  
plen de grondill;  
e non prezon blasme ni lau  
un gran de mill.

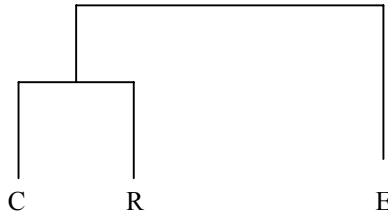
Cel prophetizet ben e mau  
Que ditz c'om iri'en becill,  
seigner sers e sers seignorau;  
e si fant ill,  
que i ant fait li buzat d'anjau  
cols d'esemerill.

Si amars a amic corau,  
 miga nonca m'en meravill  
 s'il se fai semblar bestiau  
 al departill;  
 greu veiretz ja joc comunau  
 al pelacill!

Marcabrus ditz que no·ill en cau  
 Qui quer ben lo vers'al foill,  
 que no·i pot hom trobar a frau  
 mot de roïll,  
 intrar pot hom de lonc jornau  
 en breu doïll.

Traduzione: **I** Comincio il verso quando senza foglia vedo del faggio la cima e la rama, che d'uccello né di rana non s'ode canto né gracidio, e non si darà fino alla stagione soave, quando il nocciolo mette le fronde nuove. **II** Come richiede schietto poetare, porto la pietra e l'esca e l'acciarino, ma ronzanti poetuoli arruffati mi volgono il mio canto in baia e ne fanno beffe. **III** Pregio è disceso d'alto in basso e caduto nella spazzatura, poiché il denaro ottiene che Roma si venda; ben credo che non ne godranno quelli che sono colpevoli di questo danno! **IV** Bassezza d'animo è padrona e sbandisce Prodezza. Difficilmente accadrà più che patrizino in uno stesso modo i padri e i figli; ché non sento dire che alcuno se ne dia cura fuorché in Poitou. **V** I più di questo secolo carnale han volto Giovinezza in vanteria rumorosa e vuota, ch'io non trovo, e di ciò molto mi duole, chi lor sia maestro di cortesia con cuore leale, che non ci zoppichi. **VI** Han passato i limiti del pudore: a somiglianza di come usa per l'*acaptum*, assoggettano a tassa tutto quanto ciò che donano, pieni di scontrosità, e non pregiano biasimo o lode un chicco di miglio. **VII** Ben fu profeta e del male chi disse che il mondo andrebbe alla rovescia: il signore comportarsi da servo e il servo da signore; e così fanno essi: ché i bozzagri d'Angiò vi han fatto colpi da sparviero. **VIII** Se l'*amar* del senso ha chi l'ami di cuore, non me ne meraviglio io già se poi, alla fine, gli si dimostra bestiale: difficilmente vedrete partita patta al gioco del *pelacill*! **IX** Marcabruno dice che non gliene importa se alcuno frughi il «verso» col fruccone: ché non vi si può trovar nascosta parola rugginosa, entrare si può con lunga fatica nel minimo pertugio.

Aurelio Roncaglia rappresenta i rapporti tra i testimoni in questo modo:



La famiglia CR è dimostrata dalla lacuna della strofa IV. La parentela tra CR e E è dimostrata dall'errore in cui diversamente, ma in modo collegato, incorrono i tre manoscritti: CR *Tug con que donar fai sensau*; E *Sel per cui donars es cessau*. Infatti, il soggetto è *Lo plus* della cobla precedente con cui, nella lezione corretta, concorda il verbo *donar*; viceversa, sia CR che E leggono *donar (donars)* = il donare, e di conseguenza correggono la parte iniziale del verso per dar senso alla frase, gli uni con un indefinito e l'altro con un relativo. Oltre a ciò, però, E presenta rispetto a CR numerose inversioni di versi nelle strofe III, IV, V, VI che, appunto, costituiscono errore separativo di E contro CR.

La definizione scolastica di errore separativo è la seguente:

“L'indipendenza di un testimone (B) da un altro (A) viene dimostrata per mezzo di un errore di A contro B che sia di tal natura che, per quanto ci è dato di sapere riguardo allo stato della critica congetturale nel tempo intercorso tra A e B, non può essere stato eliminato per congettura in questo spazio di tempo. Siffatti errori si possono chiamare ‘errori separativi’ («Trennfehler» = *errores separativi*)” (Paul Maas).

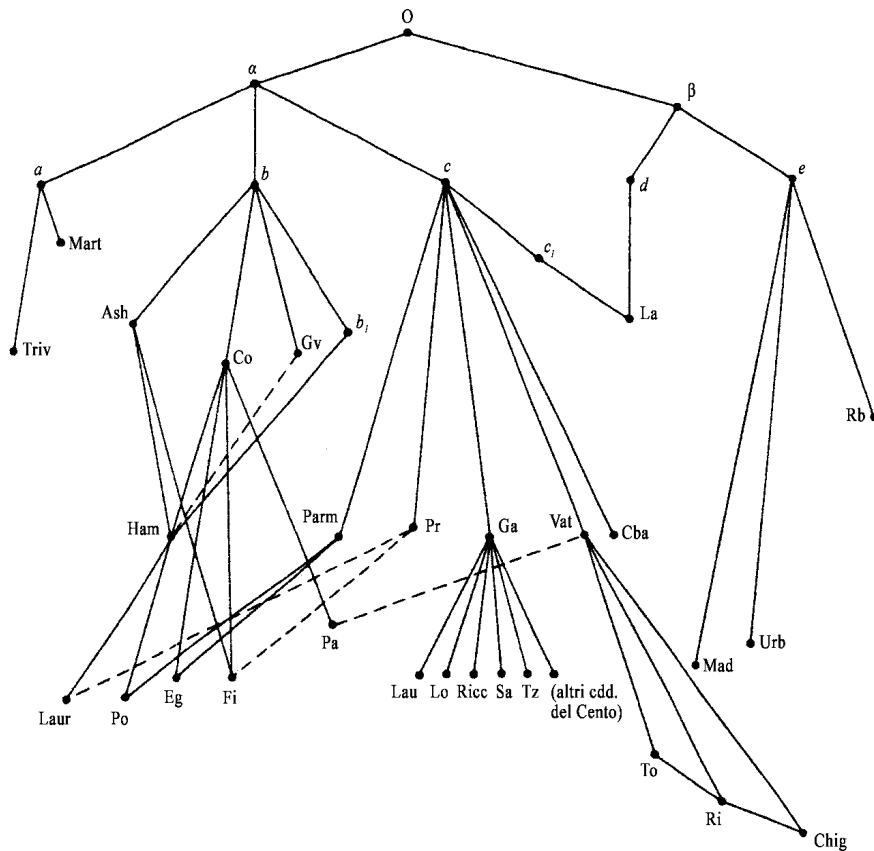
È infatti chiaro che, nell'esempio citato, le inversioni dei versi che si registrano in E sono errori di tale natura che non sarebbero potuti essere corretti dal copista di C o R per congettura, cioè in base ad un loro autonomo ragionamento, qualora i copisti di C e R avessero trovato tali inversioni nell'esemplare da cui copiavano; ciò significa che C e R copiavano da un esemplare affine, ma diverso, da quello da cui copiava E che invece conteneva le inversioni dei versi.

Uno degli errori separativi più comuni è il *saut du même au même*.



In conclusione, se gli errori congiuntivi indicano parentela e affinità tra i manoscritti (al punto che si parla di “famiglie di manoscritti”), gli errori separativi indicano differenza e separazione. Usando gli uni e gli altri per discernere le parentele tra i manoscritti si giunge a rappresentare graficamente la tradizione come un albero genealogico. Tale rappresentazione grafica si chiama *stemma codicum* = stemma dei codici.

Quello che segue è lo stemma della tradizione manoscritta della *Divina Commedia*, per gli anni 1321-1354, elaborato da Giorgio Petrocchi:



Petrocchi riconduce tutta la tradizione all'originale del 1321, e la organizza – facendo tesoro di una lunga tradizione di studi – in due grandi famiglie di testimoni: *alfa* e *beta*. Le due lettere greche, come ogni punto dello stemma, non rappresentano due manoscritti, ma una classe di testimoni con una determinata tipologia testuale (uno o più errori congiuntivi). La famiglia *alfa* è quella cosiddetta toscana, la famiglia *beta* quella settentrionale o emiliano-romagnola. Gli unici manoscritti veri, esistenti, sono rappresentati dalle sigle Mart, Triv, Ash, Urb ecc., gli altri, indicati con lettere dell'alfabeto greco e con lettere minuscole dell'alfabeto latino, stanno a rappresentare i cosiddetti *codices interpositi*, ossia i testimoni che stanno tra l'originale e i codici pervenuti. Lo stemma non ha al suo vertice un archetipo, cioè una sorta di prima copia andata perduta viziata già da errori, e ciò significa che non vi è un errore congiuntivo che unifichi tutta la tradizione.

#### 4.5.4 *Gli errori poligenetici*

Non sono invece utili a stabilire parentela gli errori legati alla patologia della copia. Si tratta di errori di tipo essenzialmente meccanico che non si trasmettono o propagano per forza di cose direttamente dall'esemplare dal quale si trascrive al nuovo testimone che lo ha preso come *modello* o *anti-grafo*, ma che sono invece legati all'atto stesso dello scrivere e del copiare, cioè allo stato psico-fisico dello scriba, alle condizioni ambientali, alle caratteristiche grafiche dell'esemplare ecc. Sono le dittografie, le aplografie, gli errori di anticipazione, i *lapsus calami* ecc. di cui abbiamo già parlato. Sono detti, appunto, poligenetici, perché possono realizzarsi in più manoscritti indipendentemente gli uni dagli altri.

#### 4.5.5 *Eliminatio codicum descriptorum*

*Descriptus* significa *derivato*. È facilmente comprensibile che, se possediamo il manoscritto A da cui è stato copiato il manoscritto B, non usiamo B per “risalire” all'originale, ma A, per cui se in una data tradizione si ha la fortuna di trovare sia la copia che l'esemplare da cui questa è stata tratta, è evidente che non si deve considerare la prima, che potremmo quindi definire come “copia di una copia”. Questa operazione è chiamata *eliminatio codi-*

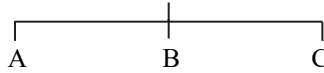
*cum descriptorum*. La dottrina dice che un codice è certamente copia di un altro quando ne contiene tutti gli errori più almeno uno suo proprio. I filologi con un po' di esperienza, quando hanno il dubbio che un manoscritto sia copia di un altro manoscritto, vanno a verificare i luoghi del testo della copia dove il presunto esemplare presenta lacune, guasti meccanici, inversioni del testo o della fascicolazione, perché la loro ripetizione nella copia è un forte sintomo di dipendenza diretta. I *descripti* sono irrilevanti ai fini della ricostruzione dell'originale ma possono essere importanti documenti di cultura, della storia della ricezione, della storia della tradizione.

#### 4.5.6 Le lezioni ammissibili

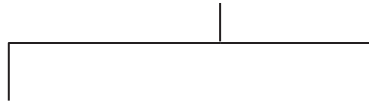
Individuati e classificati gli errori, resterà al filologo una serie di varianti che soddisfano la forma e il senso del testo e che non possono essere dichiarate erronee. Per es., nella tradizione della *Divina Commedia* in Inf. I, 8 si ha una parte della tradizione che recita *ma per trattar del ben ch'i' vi trovai* e un'altra che invece attesta *ma per trattar del ben che vi trovai*; entrambe le lezioni soddisfano il metro e il senso e pertanto devono essere considerate entrambe ammissibili, cioè titolate ad essere considerate lezioni che provengono dalla volontà dell'autore e non dalla tradizione. Le si chiama con nomi diversi: lezioni indifferenti, adiafore, ammissibili, sebbene sia ormai invalsa una certa specializzazione del termine adiafore per indicare le lezioni di pari peso stemmatico. Come scegliere? Quale promuovere a testo?

Lo stemma non ha una funzione meramente rappresentativa di un processo storico derivativo, ma costituisce un valido strumento per decidere dell'autorevolezza dei testimoni e quindi delle lezioni ammissibili da essi adottate.

C'è stata una lunga fase della pratica filologica in cui lo stemma è stato usato meccanicamente, ossia: se la lezione del manoscritto A era attestata da un altro testimone di pari valore stemmatico contro un terzo, per ragioni statistiche la lezione dei primi due era da preferirsi (è più probabile che sia corretta la lezione sostenuta dalla maggioranza dei testimoni). Tale meccanismo risultava applicabile facilmente in stemmi cosiddetti a tre rami:



Ma ci si accorse che, nel concreto esercizio della pratica filologica, le tradizioni sembravano organizzarsi secondo schemi bifidi:



che non rendevano applicabile automaticamente la legge della maggioranza.

Fu il grande Joseph Bédier a svelare al mondo scientifico l'equivoco che stava dietro la selva degli alberi bifidi: in realtà egli dimostrò che la bipartizione veniva prodotta prevalentemente dai filologi per creare la condizione in cui a decidere sulle lezioni non era più un meccanismo statistico, ma l'arbitrio, più o meno argomentato del filologo. Inoltre Bédier contestò il risultato delle edizioni ricostruttive, secondo lui costituite su micro e macro restauri operati su un testo base grazie alle lezioni attestate da altri manoscritti. Egli infatti notò che se il testo finale poteva avere anche qualche probabilità di essere prossimo alle condizioni dell'originale, aveva almeno altrettante probabilità di non essere mai esistito storicamente, per cui tra un'edizione ricostruttiva e l'edizione di un buon manoscritto, *codex optimus*, egli riteneva scientificamente più adeguata la seconda opzione.

I filologi italiani hanno fornito importanti contributi alla questione e oggi esercitano la pratica delle edizioni critiche in modo meno schematico che in passato.

I contributi di Pasquali, Contini, Segre, Roncaglia, Avalle, Varvaro, Antonelli e Tavani, per citare i più illustri, hanno permesso di illuminare alcuni aspetti della metodologia e di renderli più adeguati alle esigenze della storia.

Vediamone alcuni in particolare.

In primo luogo va affermato che il metodo lachmanniano è, ad oggi, il sistema più efficace per mettere ordine nei rami bassi della tradizione, cioè nella selva delle varianti che anche una piccola tradizione porta sempre con sé. Rinunciarvi a priori è un grave errore perché impedisce di comprendere ciò che invece è comprensibile e cioè: il disporsi dei manoscritti in famiglie più o meno contrapposte, la costanza o l'incostanza degli apparentamenti (A

va sempre con B contro C oppure no); l'individuazione dei *descripti*; prime indicazioni del disporsi dei manoscritti rispetto alle lezioni ammissibili.

In secondo luogo va notato che l'obiezione bedieriana sulla astoricità di testi eccessivamente restaurati sulla base della tradizione è stata largamente accolta, per cui, soprattutto in Italia, si è molto conservativi sul testo base adottato e sulle lezioni ammissibili si è ormai più portati a discuterne nell'apparato o nel commento o nell'introduzione, piuttosto che a promuoverne una contro un'altra *ope codicum* o *ope ingenii*.

Viceversa, vengono respinti gli eccessi del bedierismo, quelli che portano a editare un manoscritto non curandosi di emendarne neanche gli errori evidenti. Recentemente Tavani ha, per esempio, mostrato a quali distorsioni conduca l'eccesso di riguardo verso il testo tradito da un buon testimone rispetto ad un verso della cobla X della celebre pastorella di Marcabruno *L'autrier jost'una sebissa*. Il testo vulgato, che troviamo in quasi tutte le edizioni, anche in quelle italiane divulgative e antologiche, sostenuto dalla lezione di quasi tutti i manoscritti, è più o meno quello stabilito da Appel nel 1895:

«Don, hom cochatz de folhatge  
ju'e pliu e promet guatge;  
si-m fariatz homenatge,  
senher», so dis la vilayna;  
«mas ges per un pauc d'intratge  
no vuelh mon despiuzelhatge  
camjar per nom de putayna».

**Traduzione:** «Signore, un uomo stimolato da follia, giura e s'impegna e promette regali; così mi fareste omaggio, signore», disse la villana, «ma per un modesto diritto d'ingresso non voglio affatto *mon despiuzelhatge* cambiare per il nome di puttana» (trad. Giuseppe Tavani).

Pressoché tutti gli editori hanno tradotto *mon despiuzelhatge* con *la mia verginità*, nonostante *des-* privativo + *piuzelhatge* = “pulzellaggio, cioè condizione della dama ancora vergine prima del matrimonio, quindi verginità”, andrebbe correttamente tradotto come “la mia non verginità”; ne consegue che il verso è erroneo perché privo di senso. Il necessario emendamento era stato proposto da Emil Levy nel 1894: *no vuelh nom de piuzel-*

*hatge* = non voglio la fama di verginità cambiare con la fama di puttana. “L’emendamento – argomenta Tavani – è il più economico possibile (si tratta di correggere *mon* in *nom* e di espungere la terza lettera [s] di *despiuzelhatge*). Si consideri, inoltre, che il canzoniere T, come si è accennato, presenta una lezione che lo rende ancora più plausibile; qui, infatti, gli ultimi tre versi della strofa sono:

Non uogll dar mon puoselagie,  
per sol un petit doutrage,  
cangiar mon nom per putayna.”

Nonostante, dunque, opportune segnalazioni di errore, molte edizioni prestigiose degli ultimi quarant’anni hanno continuato a mantenere una fedeltà alla lezione dei manoscritti, forse in ossequio al bedierismo, che di fatto rende priva di senso la cobla X della celebre pastorella.

La tradizione italiana ha poi lavorato su una delle maggiori cause di distorsione della linearità della tradizione e quindi della sua tendenza ad apparirci bifida. Si tratta della *contaminatio*. Il metodo lachmanniano parte dal presupposto che ogni copia pervenuta sia figlia di un solo esemplare, ossia che non accada che un copista compili la sua copia confrontando e mischiando la lezione di due o più esemplari. In questo caso, infatti, la contaminazione che ne deriva potrebbe rendere incomprensibili i rapporti di parentela tra i testimoni e quindi alterare le possibilità di ricostruzione o di approssimazione all’originale.

Il presupposto lachmanniano non è astratto, ma è altrettanto vero che nella pratica della trasmissione manoscritta la *contaminatio* è stata molto diffusa. A Pisa, nel 1548, Luca Martini annotò su una stampa della *Divina Commedia* oggi conservata alla Braidense di Milano (Aldina AP XVI 25) le varianti lette su un manoscritto fiorentino del 1330-31. Nella nota di sottoscrizione del codice, riportata dal Martini, il copista, Forese Donati, pievano di Santo Stefano in Botena, scriveva: “Ego autem ex diversis aliis despuendo que falsa et colligendo que vera vel sensui videbantur concinna in hunc quam sobrius potui exemplando redegi” = “Io dunque, [attingendo] da diversi altri manoscritti, rifiutando le lezioni false e confrontando le autentiche o che a senso sembravano formalmente corrette, le ho trascritte in questo manoscritto nel modo più prudente che ho potuto”.

Quel “ex diversis aliis” è una dichiarazione esplicita di *contaminatio*, seppure animata, potremmo dire oggi, dall’esigenza, evidentemente già matura a dieci anni dalla morte di Dante, di disporre di una primitiva “edizione critica” che respingesse *que falsa* e accogliesse *que vera aut sensui videbantur concinna*. In molti manoscritti medievali, in cui non troviamo dichiarazioni così esplicite, troviamo però correzioni in interlinea, o rasature e riscritture o richiami con l’abbreviazione *al* che sta per *alias* e in margine una lezione diversa da quella del testo, e anche in questi casi si è fortunati, perché i segnali di contaminazione sono espliciti. Quando invece essa è avvenuta ed è rifluita senza segnali espliciti nel testo di un dato manoscritto, è chiaro che si pongono problemi critici non facilmente risolvibili perché vien meno il ruolo degli errori significativi (in quanto, in presenza di un dato errore dell’esemplare 1 da cui si copia, lo si può emendare per la lezione dell’esemplare 2, e viceversa. Il problema che la *contaminatio* pone è dunque l’alterazione dello stemma, e talvolta essa è alla base, perché non riconosciuta, della riduzione dello stemma a due rami. Si è ormai consapevoli che se una tradizione è largamente contaminata è difficilmente risolvibile, invece se è circoscritta in genere si riesce a venirne a capo perché la distribuzione alterata delle varianti ha una sua regolarità.

Un altro dei motivi per difendere l’utilità del metodo di Lachmann, seppure gestito con maggiore consapevolezza critica di quanta non se ne avesse ai tempi di Bédier, è il vantaggio dell’individuazione delle *lectiones singulares*. Ogni manoscritto può essere, in teoria, latore di una lezione ammissibile attestata solo da lui. Non è un’eventualità recondita, anzi è molto frequente nelle tradizioni folte. Risulta chiaro che, rinunciando a una *collatio* minuta e approfondita, si rischia di attribuire peso ad una lezione che invece è isolata e quindi da non considerare come autorevole. Nelle tradizioni folte, eliminare le lezioni singolari consente una grande semplificazione dei problemi del testo, perché consente di ridurre il numero dei dati da considerare, provenienti dai rami bassi della tradizione.

Detto tutto questo, resta il fatto che molte tradizioni finiscono per essere rappresentate da alberi bifidi. Posto che ormai non si tratta di scegliere una lezione contro un’altra, giacché non si sostituisce una lezione ammissibile con un’altra di pari peso stemmatico, ma al massimo se ne discute in apparato o nel commento, resta da chiedersi in base a quali criteri si giudica una lezione più autorevole di un’altra quando non si possa applicare la regola della maggioranza dei manoscritti di pari livello stemmatico. Scolastica-

mente si indicano due criteri: la *lectio difficilior* (tra due lezioni prevale la più difficile ossia la meno banale) e l'*usus scribendi* (tra due lezioni prevale quella più coerente con la lingua e lo stile dell'autore, quando è conosciuto anche attraverso altre opere, e della sua epoca). Praticamente accade che i due criteri sono rafforzativi di un insieme di valutazioni, piuttosto che risolutivi.

#### 4.5.8 Varianti d'autore

Si è visto, quando si è discusso di originali, che ogni qual volta si è avuta la possibilità di percorrere la storia di un originale si è scoperto un testo in movimento che si è stabilizzato in prossimità della morte dell'autore. Anche gli autori odierni, d'altronde, non fanno fatica a confermare che l'ossessione del limare, riscrivere, perfezionare, è difficile da governare. Proviamo allora a considerare che ciò può essere accaduto anche in età medievale e che noi oggi, nella tradizione, possiamo trovarci di fronte al retaggio di originali mobili senza il vantaggio del possesso dell'ultima redazione voluta dall'autore. Per esempio, è certo, dimostrato e dimostrabile che la *Commedia* ha circolato prima che nella forma finale contenente le tre cantiche nelle forme delle singole cantiche se non dei singoli canti. Ed è ragionevole che la tradizione pervenutaci ne porti le tracce e quindi accolga anche i ripensamenti di Dante, che non saranno mancati in un arco di tempo così lungo (1308-1321). D'altra parte, lo stesso Dante, nella *Vita Nova*, al capitolo XXXIV dichiara: «e dissi allora questo sonetto lo quale comincia: *Era venuta*; lo quale ha due cominciamenti:

##### Primo cominciamento

Era venuta ne la mente mia  
La gentil donna, che per suo valore  
Fu posta da l'altissimo signore  
Nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria

##### Secondo cominciamento

Era venuta ne la mente mia  
Quella donna gentil cui piange Amore,



entro ‘n quel punto che lo suo valore  
vi trasse a riguardar quel ch’eo facia.»

L’inserimento di entrambe le redazioni nella *Vita Nova* è per noi un vantaggio, ma non sempre ci si trova dinanzi all’evidenza. Tuttavia si possono citare anche altri casi illustri. Una delle canzoni più celebri del primo trovatore Guglielmo IX d’Aquitania, *Farai un vers pos mi sonelh*, è tradita da tre manoscritti C, N (due testi non uguali, N e N2) e V. C ne fornisce una versione più breve, mancando le strofe I, II, IV, XIII e XV, e nel contempo vi si trovano due strofe in più, una collocabile tra la XII e la XIII della versione di V e N, e l’altra in conclusione. Anche in questo caso ci si trova dinanzi probabilmente, sebbene C sia un manoscritto particolarissimo, a due redazioni dello stesso testo realizzate dall’autore. D’altra parte era abbastanza consueto rifunzionalizzare i testi a seconda dei contesti in cui ci si trovava ad agire. Uno dei luoghi delle canzoni provenzali più soggetti a doppia redazione è la *tornada*, la strofa conclusiva spesso luogo della dedica del testo a questo o quel signore e soggetta a essere aggiornata ogni qual volta si cambiava destinatario. Proprio la *tornada* ci permette di ricordare un passo di Avalle che, rispetto alle varianti d’autore nelle tradizioni manoscritte prive di originali, raccomanda prudenza:

“Quella delle varianti redazionali o d’autore è indubbiamente questione da trattarsi con estrema prudenza. Già teorizzata dal Pasquali in uno dei principi o articoli (il dodicesimo) da lui formulati nella prefazione della sua *Storia della tradizione e critica del testo*, essa si è rivelata e non solo nel campo della filologia classica, una delle più controverse, soprattutto per l’abuso fattone anche là dove le condizioni della tradizione manoscritta non ne consentivano l’applicazione. Per nostra fortuna nel campo della poesia trobadorica molto spesso tali varianti portano per così dire la firma dell’autore. Concentrate infatti quasi esclusivamente nella zona delle ‘tornate’, esse contengono elementi obiettivi di valutazione proprio in quanto quello è in genere il luogo più ricco di elementi storici e comunque autobiografici”.

L’esemplificazione fornita riguarda la doppia tornada di *Ges de chantar no-m pren talans* di Bernart de Ventadorn. La prima è dedicata al re Enrico II Plantageneto:

Fons Salada, mos dragomans  
 me siatz mosenhor al rei,  
 digatz-li m que Mos-Azimans  
 mi te, car eu ves lui no vau,  
 si com a Toren' e Peitau  
 e Anjau e Normandia  
 volgra, car li covenria  
 agues tot lo mon en poder!

Traduzione: Fons Salada (nome di un giullare) siate il mio interprete presso il re mio signore (Enrico II Plantageneto). Ditegli che il Mio-magnete (*senhal* di una donna) mi trattiene dal recarmi da lui. Come egli possiede la Turenna, il Poitou, l'Angiò e la Normandia, così vorrei che fosse signore di tutto il mondo, perché gli starebbe bene.

La seconda agli amici del Poi:

Lo vers, aissi com om plus l'au  
 Vai melhuran tota via,  
 e i aprendon per la via  
 cil c'al Poi volran saber.

Traduzione: Il “vers”, quanto più lo si ascolta, tanto più bello diviene e quelli che al Poi lo vorranno conoscere ne trarranno insegnamenti per tutta la vita.

#### 4.5.9 *L'apparato delle varianti*

Nell'edizione critica di un testo trådito da diversi testimoni l'apparato dà conto, in primo luogo, delle lezioni differenti da quella riportata a testo, escludendo le varianti grafiche o morfologiche, che vengono elencate a parte. Generalmente si riporta la lezione del testo seguita dalla parentesi ] a cui seguono le sigle dei testimoni che la condividono (apparato positivo; nel caso in cui queste sigle vengano taciute, l'apparato è negativo) e, a seguire, le varianti degli altri manoscritti. Soprattutto nelle tradizioni con molti testimoni, l'apparato deve essere organizzato in modo da essere non solo un

repertorio delle varianti, ma anche un quadro organizzato del peso delle varianti. Soprattutto in tradizioni complesse e numerose si tende a escludere dall'apparato a pie' di pagina le *lectiones singularium*, limitandosi a elencare quelle dei subarchetipi e dei capostipiti dei rami della tradizione. Ovviamente vanno indicati tutti gli errori dell'archetipo, ossia tutti gli errori comuni all'intera tradizione (cfr. infra *emendatio*). Essendo l'apparato il luogo che immediatamente dà conto del lavoro svolto dal filologo, la sua organizzazione è oggetto di sperimentazioni e soluzioni differenti, specie dopo l'avvento dei sistemi informatici. L'obiettivo inseguito è dare visibilità sincronica al testo, alla tradizione, al lavoro del filologo e se possibile al commento. Un'interessante esemplificazione è l'apparato dell'edizione dei *Vers* di Guglielmo IX d'Aquitania curata da Mario Eusebi. Nell'*Introduzione* il curatore spiega che "l'apparato è a tre fasce: la prima per le varianti di rilievo, dove in neretto figurano quelle che non paiono deteriori; la seconda per le varianti grafiche e morfologiche banali; la terza per annotazioni d'ordine paleografico e codicologico. I punti nelle lezioni dell'apparato notano lettere mancanti". Segue lo spazio dedicato al commento.

Vediamo la prima strofa di *Companho, farai un vers ... covinen*:

Companho farai un vers ... covinen †  
 Et aura-i mais de foudatz no·y a de sen,  
 Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.

<sup>1</sup> Companho] Compan E, poi mutilo per l'ablazione dell'iniziale miniata della prima delle poesie di *Cadenet* sulla seconda colonna della p.116. Il guasto scende, con un'estensione che man mano si segnala, sino al v.7. <sup>2</sup> Et aura-i] et aur E, dove manca il seguito del verso sino a de sen per la già menzionata ablazione <sup>3</sup> Et er totz] et er E, dove manca il seguito sino a e de joven <sup>4</sup> lo per vilan qui no·l enten] manca E.

<sup>4</sup> tengutz] tenhatz E

<sup>1</sup> Companho] Iniziale di quattro righe C; iniziale di due righe E.

<sup>1</sup> *Companho*: sono i cavalieri della *maisnada*, con i quali il signore feudale vive in uno stretto sodalizio. Cfr. v.22. *ub vers*: così si designano le composizioni in rima sin oltre la metà del Millecento, come assicura la versione di A della *vida* di Marcabruno: *en aquel temps non apellava hom cnsosns, mas tot qant hom cantava eron vers*; e ancora la *vida* di Peire d'Alvernya: *Canson no fetz, qe non era adoncs negus cantars appellatz cansos, mas vers*.

## 4.5.10 L'emendatio

Quando in una tradizione si trovino errori congiuntivi presenti in tutti i testimoni si deve presupporre, come si è già detto, un archetipo. Ma mentre per gli errori congiuntivi di singoli rami della tradizione si dispone della lezione corretta attestata dagli altri manoscritti, per gli errori risalenti all'archetipo non se ne dispone, e li si deve correggere per congettura (*divinatio*). È un'operazione difficile e rischiosa, molto esposta a rischi "bedieriani", cioè ad una manipolazione artificiale del testo. In primo luogo va detto che, quando l'errore non appaia banale e facile da correggere, sarebbe meglio segnalarlo e commentarlo, magari proponendo un emendamento in apparato, ma non modificare il testo. Tuttavia non bisogna rinunciare a discutere in profondità gli errori riferibili all'archetipo, né a segnalarne la presenza. È necessario, cioè, sviluppare la genesi dell'errore e verificare se, compresa la natura dell'alterazione testuale, si possa produrre una proposta emendativa economica e convincente; se ciò non risultasse possibile, si marca il luogo corrotto con la *crux desperationis*. Vediamo un esempio tratto dalla *Chanson de Roland*, edizione critica di Cesare Segre. Ai versi 2261-62 del manoscritto di Oxford si legge:

† De ses pers priet Deu que's apelt,  
E pois de lui a l'angle Gabriel

**Trad.** Per i suoi pari prega Dio che a sé li chiami  
E poi per sé [prega] l'angelo Gabriele.

Commenta Segre: "Il primo verso è vistosamente ipometro. Inoltre, *priet* è transitivo a 2261, come sempre nella *Chanson de Roland*, mentre regge un complemento di termine a 2262. Il testo di O è insomma guasto.

Vediamo β: *Sempres se comande a Deu, patre celeste, E ses meesme a l'angle Gabrielle* V<sub>4</sub> *A damedeus, qi fist pardon Longis, Comande l'arme d'Oliver le marqis* C 3981-2 *Ses pers commande au cors (es mains T au soing l) saint Abrahant, Et la soie arme a Deu le tout puissant* P 2570-71 T 1895-6 l 84-5 *S'arme comande a Dieu, le roi poissant* L 1455 *Il demanda alors à Dieu de lui envoyer son ange Gabriel* n.

Risultano subito tre fatti. PTL iniziano il primo verso con *Ses pers*, a cui si può ricondurre anche *Senpres se* di V<sub>4</sub>: dunque γ non permetteva a *ses*

*pers* il *De* di O. Inoltre  $V_4CV_7PTLl$  sono d'accordo per *comande* invece di *pr̄iet*. Infine *Deu* è preceduto, in  $V_4CV_7PTLl$ , dalla preposizione *a*, sicché resta perfetta la coordinazione con *a l'angle*. Se il *De* risalisse a iniziativa di O, esso servirebbe a spiegare quasi tutte le contraddizioni del suo testo, tra cui la sostituzione di *pr̄iet* a *comandet* e la conseguente riduzione del secondo emistichio (dove poteva esserci *que les* invece *que·s*, tra l'altro raro). E allora da  $\gamma$  si potrebbe dedurre con sicurezza:

Ses *pers* [cumandet a] *Deu* ....  
E [sei meisme] a l'angle Gabriel,

solo restando incerto il completamento del primo verso, per il quale i testimoni di  $\gamma$  sono discordi, sicché s'avrebbe meno scrupolo a utilizzare la lezione di O. Si noti che proprio nella lassa precedente si legge:

Hoi *te cumant* al Glorius celeste (2253).

È curioso che tutti gli editori abbiano sottoposto ai soliti interventi ortopedici il v. 2261 di O, senza utilizzare i suggerimenti abbastanza espliciti di  $\gamma$ . Tuttavia anche qui rimangono dei dubbi. La costruzione col *De* di argomento ha un aspetto *difficilior*. Probabilmente il criterio della *lectio difficilior* ha fatto compiere un buon numero di delitti filologici. Eppure non conviene screditarlo, se non si vuol veder pullulare le edizioni di scelte attuate sul versante della banalità” (pp. 190-191).

#### 4.5.11 La forma linguistica

In una tradizione manoscritta ampia, il problema della veste linguistica ha un peso superiore rispetto a quello che pur ha nella circostanza del *codex unicus* o meglio dell'autografo. Quando l'originale è perduto e un'opera ha avuto un largo successo, ci si trova di fronte a una tradizione manoscritta che presenta spesso tante patine linguistiche quanti sono i testimoni che la compongono. È evidente che una veste linguistica non può essere artificialmente ricostruita, cioè che non è possibile comporre come in un collage la veste linguistica che si ritiene sia più prossima all'originale. Si procede dunque nel rispetto della veste del testo base, avendo cura di sceglierlo in

modo da poter disporre di un testo che, sulla base delle informazioni di cui si dispone sulla lingua dell'autore, sia ragionevole che si approssimi alla sua lingua e alle sue abitudini scritte. Non sempre è possibile, ma resta il fatto che così come si deve rifuggire da pratiche contaminatorie per la lezione del testo altrettanto si deve fare per la sua veste linguistica. Eusebi, per esempio, avverte nell'*Introduzione* della sua edizione dei *Vers* di Guglielmo IX, che il testo è nella grafia di *E* per i componimenti III, IV, VII, VII, di *C* per I, VI; di *D* per X; di *N* per II, di *V* per V. La scelta non è casuale: il manoscritto E, conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (fr. 1749) è un manoscritto del Trecento, copiato in Linguadoca, e dunque con patina linguistica schiettamente provenzale.