

GREGORIO NAZIANZENO, *Poesie* /1, introduzione di Claudio Moreschini, traduzione e note a cura di C.M., Ivano Costa, Carmelo Crimi, Giovanni Laudizi, Roma, Città Nuova Editrice 1994, pp. 283, L. 27.000

La tarda antichità greca è un'epoca di forte contraddittorietà. Se da un lato, sul versante estetico, è dominante la predilezione per il particolare, per la narrazione franta, in una visione orientata a cogliere (e descrivere) le singole parti piuttosto che l'insieme, dall'altro essa è caratterizzata da una indubbia tendenza alla monumentalità: nella prosa la produzione, ad es., di retori come Temistio o Libanio occupa migliaia di pagine nelle edizioni moderne; in poesia, nel V sec. d.C. l'egiziano Nonno di Panopoli scrive con le *Dionisiache* il più lungo poema epico della letteratura greca. Per l'uomo tardoantico il primato della parola e della cultura letteraria è indiscutibile. La "tentazione" della poesia dal IV secolo in poi diviene un richiamo irresistibile anche per i cristiani, ormai svincolati dalla più urgente necessità apologetica: e così persino fra i Padri della Chiesa la pratica poetica, di una poesia cristiana (più nei modi, che nelle forme) diverrà diffusa. Molte opere non ci sono pervenute, ma in altre le tendenze riconosciute sopra sono evidenti: è il caso del poderoso corpus dei *Carmina* di Gregorio di Nazianzo, ben 17.500 versi, per lo più composti nell'ultima parte della sua vita (nei decenni conclusivi del IV sec.). Una produzione imponente, ripartita in più di quattrocento componimenti, in cui il vescovo ha sperimentato più generi letterari, in una ricchezza di contenuti che va dalla poesia biblica alla parresi dogmatica, dalla polemica diatribica a quella per-

sonale e all'autobiografia, e in una notevole polimetria (esametri, distici elegiaci, giambi, ioni etc.). Di questi versi, di valore letterario certo diseguale, ma in cui vibra una tensione e un impegno altrimenti unici, finora non esiste una moderna edizione complessiva: tranne che per singoli carmi, pubblicati in accurate edizioni scientifiche con ricchi commenti (uno di questi è segnalato qui di seguito), si deve ancora ricorrere al vol. 37 della ottocentesca *Patrologia Graeca*, dove il testo greco (accompagnato da due versioni latine) è quello messo insieme dal padre Caillau. Ma soprattutto manca una traduzione in lingua moderna, che possa permettere un'ampia fruizione del Gregorio poeta. Va dunque salutata con compiacimento questa traduzione, curata da noti specialisti, e che si avvale di una densa prefazione di C. Moreschini, in cui sono efficacemente indicate le direttive principali della versificazione gregoriana. Prime fra tutte la "convinzione" didascalica che si accompagna e si unisce alla tendenza lirica: la poesia biblica (scritta per fini pedagogici) si accompagna nel corpus alla riflessione morale, su temi assai dibattuti quali la verginità o la scelta del miglior modo di vita, ma anche su problemi scottanti quali il buon uso delle ricchezze; poesie di speculazione teologica e dogmatica accanto a carmi di amaro bilancio della propria esistenza. Ognuno di questi aspetti è indicato da Moreschini con opportuni riferimenti alla realtà storica e alla convenzione del genere letterario (imprescindibile per gli antichi). La traduzione, che ha fini di correttezza didattica e scientifica, è in prosa: quanto efficace possa essere un approccio poetico è stato dimostrato dalla resa di Bigongiari della straordinaria elegia

Sulla natura umana (*Carm.* 1.2.14, qui a pp. 171-175), la traduzione del carme II, 1, 36 in "Semicerchio" 4, (1988), p. V di Fabrizio Gonnelli. Ma l'edizione, è ovvio, ha altri scopi che sono raggiunti benissimo: il lettore ha un validissimo ausilio per accostarsi a questo pelago pressoché ignoto, apprezzando la forza di un'imagerie, che anche quando è tradizionale è però rivissuta con intensità personalissima («Sono come un delfino corsiero del mare che giace sul lido: l'aria mi uccide»). Quando sarà completata (questo primo volume comprende i carmi di argomento biblico e i *Poemata amoralia*, i poemi dogmatici, i cosiddetti *carmina arcana*, erano già stati tradotti in appendice a un altro volume della stessa serie) avremo in italiano uno strumento unico, che senz'altro stimolerà le ricerche di storia letteraria e, perché no, le rese in versi.

G.A.

Segnaliamo infine che l'utile traduzione italiana con breve commento di un'opera basilare per comprendere la cultura della tarda antichità greca, gli *Oracoli caldaici*, curata con simpatia allure da Angelo Tonelli, Milano, Coliseum 1988, e da noi a suo tempo recensita (D. Gigli Piccardi, "Semicerchio" VIII) è stata ora ristampata, senza modifiche: *Oracoli Caldaici*, a cura di A. Tonelli, Milano, BUR 1995, pp. 335, L. 17.000. Un'ulteriore occasione per leggere questi frammenti, che ogni neoplatonico meditava come frutto di arcana sapienza (magari, per evitare astorici misticismi, si compulserà una recente edizione scientifica, come quella con introduzione, traduzione e ricco commentario di Ruth Majercik, *The Chaldaean Oracles*, Leiden Brill 1989).

POESIA MEDIEVALE

a cura di Francesco Stella

Le stagioni del *Minnesang*, intr., trad. e note di Vittoria Molinari, Milano, Rizzoli 1994 (BUR), pp. 398, L. 15.000

Per la prima volta in Italia viene offerta al lettore una selezione assai ampia

dei maggiori *Minnesänger*, che ne comprende le opere dal XII secolo fino agli inizi del XV. Si tratta di una scelta vasta e impegnativa, ma estremamente rappresentativa di questa corrente poetica che segna uno dei pe-

riodi più fervidi e significativi della letteratura tedesca. L'opera di Vittoria Molinari colma dunque una lacuna di non poco spessore non solo nella conoscenza della letteratura medievale tedesca ma anche nella letteratu-

ra del medioevo germanico in Italia. La traduzione, su cui torneremo in seguito, è corredata da un testo a fronte per tutte le liriche, da un'introduzione generale e da un'introduzione particolare (con note filologiche, biografiche, metriche, stilistiche e bibliografia essenziale) per ogni poeta. È altresì presente una scarna ma ben organizzata bibliografia generale. Sono queste forse le parti migliori del volume, in cui si rivela la perizia filologica e storico-letteraria della curatrice e che perciò si raccomanda a chiunque avesse intenzione di affrontare in maniera non banale lo studio del *Minnesang*. L'introduzione generale si propone di mettere in luce le caratteristiche di questa corrente poetica e di delineare le linee fondamentali di un'evoluzione che comprende ben tre secoli.

La scelta comprende opere di trentanove poeti, di cui alcuni noti al pubblico più colto: Heinrich von Veldeke, Heinrich von Morungen, Hartmann von Aee, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Ulrich von Lichtenstein, Tannhäuser, Oswald von Wolkenstein. Si raccomanda tuttavia una lettura completa del volume e quindi anche dei poeti meno noti, poiché lo scopo dichiarato dell'opera è quello di disegnare l'evoluzione di un genere letterario in uno sforzo comparatistico davvero esemplare: la varietà dei motivi, la ricchezza dei metri, la ricchezza lessicale, la duttilità stilistica si possono cogliere soltanto nello sforzo, che qui viene proposto, di abbracciare con lo sguardo l'intero orizzonte del *Minnesang*. La traduzione può lasciare, di primo acchito, perplessi. Chi è abituato, per esempio, a leggere le traduzioni dei poeti medievali tedeschi di Laura Mancinelli troverà le versioni di Vittoria Molinari, poco poetiche, a volte troppo aderenti al testo, certamente non accattivanti. Si tratta tuttavia di traduzioni molto chiare, con sbavature limitate e imputabili a refusi (per es. *Sîne winde kalt* sarà «i venti suoi freddi» e non «i venti suoi fedeli»), che rientrano ampiamente in quella percentuale di «errori» che i traduttori, anche i più navigati, solitamente compiono. È ovvio che la traduzione di Vittoria Molinari si propone due fini: rendere accessibile la



produzione poetica dei *Minnesänger* nella maniera più immediata al lettore che ignori l'alto tedesco medio, e guidare il principiante o chi avesse una buona conoscenza del tedesco moderno verso la lettura dei testi originali. Il merito di quest'opera, dicevo, risiede proprio nell'offrire una panoramica ampia e non sfuocata del *Minnesang*, che permette tanto l'individuazione di motivi correnti, ripetuti e variati, quanto di temi eccezionali e inattesi. Si prenda ad esempio la strofa *Sît si vî versuochen mich* del Burggraf von Rietenburg (seconda metà del XII sec.), dove si legge, nella traduzione di V.M.: «Che ella mi metta alla prova, / lo considero il bene più grande. / Divento simile all'oro, / che nel calore si saggia / e sempre più si raffina. / Con questo diventa migliore, / più puro, più bello e più chiaro, / e anche il mio canto sincero, / se lo mettesse ancor più alla prova, / sarebbe molto migliore di allora». Il paragone suggerisce un qualche riferimento alla trasmutazione dei metalli e una riscoperta di motivi e metodi scientifici ben presenti nella seconda metà del XII secolo e, soprattutto, nel secolo successivo. Ancora più significativo è il tomo del *leich* di Heinrich von Rugge (ultimo quarto del secolo XII) *Ein tumber man iu hât* (trad. V.M.): «Il diavolo rideva trioufante: / giaceva addormentato il Dio Potente, / perché noi avevamo infranto il suo comando. / Ma la sua grazia lo ha risvegliato. / E a noi, abbandonati nel mez-

zo della strada, / ora egli viene in aiuto. / Ha con sé molti baldi cavalieri: i malvagi sono presi dal terrore». Come non vedere in questa opposizione fra Dio e Diavolo e nella rappresentazione di un Dio sopito echi gnostici, forse mediati dall'eresia catara?

Da una lettura completa del volume si avverte inoltre, all'interno del concetto di *Minne*, una tensione malamente sanabile. *Minne* è l'amore verso la donna, ma anche l'amore verso Dio e su questo contrasto si fondano le canzoni di crociata, un vero e proprio genere all'interno del *Minnesang*, in cui il poeta è combattuto dal servizio che egli vota alla Dama e dal dovere di liberare, poiché è buon cristiano, il Sauto Sepolcro. Ma il concetto di *Minne* non è solo spirituale o, almeno nei primi *Minnesänger*, non presenta caratteristiche spiccatamente spirituali. Si osserva in esso primariamente una dimensione fisiologica e poi sociale. La *Minne* si trasmette attraverso gli occhi: si veda la canzone *Von den elben wirt entsehen vî manic man* di Heinrich von Morungen (fine XII sec.), in cui si legge nella seconda strofa (trad. V.M.): «Mi brucia la luce dei suoi occhi chiari, / come fa il fuoco con un'esca secca, / ma la sua lontananza annienta il mio cuore, / come fa l'acqua sulla brace ardente». E, più oltre: «Quando si volgono i suoi occhi luminosi / così da guardarmi dentro in fondo al cuore, / se qualcuno viene tra noi ad intralciarmi, / vorrei fosse privato d'ogni gioia». La natura fisiologica di questo processo è ben definita da Reinmar der Alte (fine XII sec.) nella prima strofa della canzone *Min ougen wurden lieben alse vol* (trad. di V.M.): «Tanto i miei occhi si riempiono d'amore, / quando vidi la prima volta la mia bella, / e questo oggi e sempre più mi dà conforto. / Avvenne allora un miracolo d'amore: / ella entrava delicatamente nei miei occhi, / senza urtare mai nelle strettoie. / Prese dimora nel fondo del mio cuore / e ancora porto nascosto quel tesoro». Le corrispondenze con lo Stilnovo sono evidenti. Gli effetti di questo urto erotico sono straordinari, tanto che il cavaliere perde la principale delle sue qualità, la *mâze* ('misura'). Dice ancora Heinrich von Morungen nella canzone *Mich wundert harte*

(trad. V.M.): «Profondamente m'incanta / quanto dolcemente / la sua bocca sa sorridere. / I suoi occhi lucenti / mi hanno in verità / ferito d'amore. / Ella è penetrata addentro / nel profondo del mio cuore. / E là dimora la bella / dolcissimamente. / Ed io non sono in me».

Innumerevoli sono nei primi *Minnesänger* le descrizioni dei turbamenti e dei dubbi che l'amore porta con sé, e che rivelano comunque fratture sostanziali, di norma insanabili. L'amore oscilla sempre fra stabilità e instabilità, costringe l'uomo alla pena e alla dissimulazione, suscita l'invidia e la maldicenza della collettività, come testimonia una strofa di Meinloh von Sevelingen (in. XIII sec.): «Non si può chiamare amore, se troppo a lungo si corteggia una donna; / la gente se ne accorge e l'invidia distrugge l'amore. / Un legame incostante rende incerto il cuore. / Bisogna affrettarsi ad amare, ed evitare i curiosi: / così nessuno si accorge, prima che volontà d'amore si compia. / Così li dobbiamo ingannare: / è andata sempre bene a quelli che hanno fatto così» (trad. V.M.). Anche fedeltà e costanza del sentimento possono contribuire, come dice Walther von der Vogelweide (in. XIII sec.) nella canzone *Herzliebez frouwelin*. Ma la ricetta non sempre funziona: la *Minne* è una potenza irriducibile alla serenità d'animo e alla convenzione sociale. Si ascolti ancora Walther von der Vogelweide nella canzone *Kanmîn frouwe sîeze siuren?* (trad. V.M.): «Mi può spiegar qualcuno, cos'è amore? / Qualcosa ne so, ma ne vorrei saper di più. / Chi ne capisce più di me / mi dica chiaro, perché fa tanto male amore. / Amore è amore solo se fa bene: / se fa male, non si chiama amore. Ed io non so come chiamar si possa». Qualche speranza risiede nel trasformare il servizio verso la Dama nel servizio verso Dio. Recita Friedrich von Hausen (seconda metà del XII sec.): nella prima strofa della canzone *Mîn herze und mîn lîp die wellent scheiden* (trad. V.M.): «Il mio cuore e il mio corpo si voglion separare, / essi che già da tanto tempo stanno insieme. / Il corpo brama di combattere i pagani, / ma il cuore sta vicino a una donna / davanti a tutti. Questo è da allora sempre il mio tormento, / che

non vogliano stare insieme corpo e cuore. / Gli occhi mi han portato tanto affanno, / e DIO solo può comporre la contesa». Ma il tono di Friedrich von Hausen è eloquente e già si percepisce che la contesa non può trovar riposo. Del resto le manifestazioni della *Minne* sono violente, ben rappresentate cromaticamente dalla continua presenza del colore rosso, che segna le labbra e le guance dell'amata e suscita instabilità e turbamento nell'animo del cavaliere. La *Minne*, in sostanza, stravolge quell'equilibrio che con fatica il cavaliere si era guadagnato attraverso l'educazione cortese (*zuht*) e che metteva fine alla vitale ma istintiva forza del guerriero presente nelle testimonianze germaniche di carattere epico-eroico. Rappresentante tipico dell'eroe "antico" può considerarsi, per ricordare il *Nibelungenlied* e per esemplificare quanto detto prima, Hagen, mentre Rüdiger raffigura il cavaliere coltivato, prodotto dalla *zuht*. Più tardi i *Minnesänger*, a partire da Neidhart (prima metà del sec. XIII) non risolvono questa contraddizione: vi pongono piuttosto rimedio attraverso la raffinatezza stilistica. Emergono così paragoni arditi e iperboli nel dettato poetico, metafore che giungono alla parola più spinta; emerge anche la descrizione naturalistica e l'ambientazione bucolica e "borghe-se" di motivi e temi tradizionali. Si pensi alla Canzone del bottaio di *Gottfried von Neifen* (metà del XIII sec.), con le sue grossolane e provocatorie metafore sessuali o all'ambientazione bucolica di un'alba proposta da Steinmar (seconda metà del XIII sec.), dove un servo e una contadina fanno le veci del Cavaliere e della Dama. Ma forse un modo per sanare il turbamento della *Minne* c'è: seguire l'istinto e la natura, rinunciando alla *zuht*, senza però tornare all'originaria vitalità dell'eroe. Si ascolti il Herzog von Anhalt (in. XIII sec.) nella canzone *Stâ bî, lâ mich den wint an waejen* (trad. V.M., p. 294): «In ogni contrada io vidi le più belle, / ma di ogni altra donna si deve tacere. / Agli occhi chiari, alle sue bianche mani, / sempre ovunque sia m'inchinerò. / Potessi insieme alla bella generare dolci bimbi, / e dormire con lei una notte intera! / Ahi, sarebbe trop-

po! / Mi basterebbe, se potessi cantar le mie canzoni in onor suo». Il bianco predomina e il desiderio d'amare s'è stemperato in quello più terreno d'aver figli. Alduro e crudele servizio d'amore, segreto e malvisto se si saputo, ma al quale nulla si può opporre, pare sostituirsi la tranquillità del matrimonio. Si legga, di contro, la strofa dell'*alba* di Wolfram von Eschenbach *Den morgenblic bi wahtaeres sange erkâs* (trad. V.M.): «Il cavaliere, triste, prese da lei subito congedo: / le loro pelli, luminose e lisce / si fecero dappresso e già splendeva il giorno. / Occhi piangenti e ancor più dolci i baci dell'amata. / Seppero essi intrecciare insieme / la bocca, il petto, le braccia e le gambe chiare. / Se un pittore volesse disegnare / com'essi giacquero vicino, / non sarebbe per lui facile impresa. / Anche se la loro gioia portava molta pena, / seppero amarsi senza odio alcuno». Qui la luminosità suggerisce l'appagamento della *Minne* e il nuovo tormento ch'è destinata a suscitare. Qui il cavaliere non conosce più né *maze* né *zuht*: Frau *Minne* ha vinto, anche se c'è da giurare che a giorno fatto al cavaliere tornino alla mente le parole di Friedrich von Hausen (trad. V.M.): «[...] vedete, questa è la mia follia. E così voglio che sia, / e fedelmente voglio servir la bella, / che senza frusta così mi castiga». Quasi un manuale, dunque, queste *Stagioni del Minnesang*, e un libro bello. *Minne, got müeze mich an dir rechen!* verrebbe voglia di dire infine anche al recensore.

Marcello Meli

GUITTONED'AREZZO, Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi 1994, pp. 350

Benché sia autore di primaria importanza, non si dispone di un'edizione critica completa delle poesie di Guittone: l'aggettivo mal si addice a quella curata da Francesco Egidi per gli «Scrittori d'Italia» della Laterza del 1940 (priva di apparato ed alquanto asistemica nelle scelte testuali: cfr. la recensione di Gianfranco Contini nel «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 117, 1941, pp.

55-82), che tuttavia, pur nella sua inaffidabilità, costituisce a tutt'oggi la vulgata. Solo un nucleo piuttosto ristretto di canzoni e sonetti ha potuto trovar posto nei *Poeti del Duecento* del Contini (Milano-Napoli 1960); d'Arco Silvio Avalle ha poi edito e commentato il cosiddetto «manuale del lihertino» (in *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli 1977) e ha dato, nella sua recente edizione integrale dei tre grandi canzonieri italiani delle origini (*Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, I, Milano-Napoli 1992), il testo di quasi tutti i componimenti guittoniani manoscritto per manoscritto, mentre dell'edizione critica in corso per le cure di Michelangelo Picone si è avuto finora un unico saggio (M. Picone, *Lettura guittonica: la canzone 'Ora che la freddore'*, "Yearbook of Italian Studies" 5, 1983, pp. 102-16).

Il hel libro di Leonardi viene dunque a rendere un buon servizio all'ostico poeta aretino, permettendo di leggerne almeno 86 sonetti editi con criteri rigorosi e riccamente commentati. Delle scelte fatte il curatore dà conto in una densa nota al testo, che riassume la situazione editoriale, la tradizione manoscritta (per questi 86 sonetti praticamente ridotta ai mss. L = Laurenziano Rediano 9 e V = Vaticano Latino 3793 - ma sono 34 nel solo L-, entrambi collocabili probabilmente ancora, quanto alle rispettive mani principali, nel XIII secolo, con qualche aggiunta dei primi anni del XIV), i criteri di edizione e, infine, la lingua e la grafia. Il rispetto per il manoscritto scelto come base (L) è scrupoloso, ma non passivo: quando la sua lezione non è parsa sostenibile, Leonardi l'ha corretta, per congettura o col supporto di V, avendo cura di segnalare l'intervento a testo col corsivo; ha inoltre evidenziato col grassetto, nell'apparato, le lezioni di V rappresentanti un'alternativa sensata alla lezione di L accolta. In ossequio all'*usus scribendi* medievale, ha lasciato le vocali soprannumerarie, soltanto additate all'espunzione mediante un punto sottoscritto; ha rimosso invece, come già fu nell'edizione Contini-Segre dei *Poeti dei Duecento*, la patina pisana che ricopre tutti i componimenti trasmessi da L (vergato appunto da un

copista di Pisa), che ostacolerebbe il riconoscimento del "volgare illustre", della *koiné* interregionale - tutt'altro che lingua bassamente municipale come il fazioso detrattore Dante voleva far credere-, verso cui appare proteso Guittone; gli interventi di ripulitura, limitati ai soli tratti sicuramente ed esclusivamente pisani, sono comunque tutti verificabili grazie a una tavola posta in fondo al volume, che raccoglie anche le poche normalizzazioni grafiche. La scelta di pubblicare proprio questa serie di 86 sonetti riportata per intero in quest'ordine soltanto da L consegue all'individuazione, da parte del curatore, di una struttura macrotestuale, presumibilmente d'autore, che li comprenderebbe tutti, risultando così notevolmente amplificati i precedenti blocchi unitari riconosciuti nel corpus guittoniano (per i quali cfr. p. XXXII). A legare i singoli elementi interverrebbero non solo fili narrativi - che, pur presenti, rimangono in una dimensione lirica, senza raggiungere la diegesi, ad esempio, del *Fiore*, ritenuto da Contini attribuibile proprio a Dante, il grande spregiatore di Guittone che col suo guidizio lapidario influenzò certo pesantemente i posteri - ma una rete di connettori formali: insomma, un vero e proprio "canzoniere" che, rispetto al rappresentante per eccellenza del genere, vale a dire il *Canzoniere* petrarchesco, «disegna una linea di più serrata e concisa narrativa» (p. XXXI). Questi i punti fondamentali su cui poggia la lettura di Leonardi (troppo spazio richiederebbe in questa sede l'esposizione dei dati che possono giustificarli, del resto riassunti dallo stesso editore nella nota al testo, con rinvio per i dettagli a L. Leonardi, *Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale*, in *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno di Messina*, Messina 1993, pp. 443-80): a) anteriorità dell'ordinamento di V (che di Guittone non riporta componimenti posteriori al 1273, mentre L arriva almeno al 1288, se non al 1293) rispetto a quello di L, dove la compattazione dei nuclei sarebbe avvenuta anche attraverso modifiche nel testo dei sonetti atte a stabilire connessioni formali; b) attribuità allo stesso Guittone del-

l'ordine di L, limitatamente al nucleo degli 86 sonetti e ad alcuni altri di minore entità numerica; un disegno macrotestuale esteso a tutta la produzione, pre- e post-conversione, pare del resto percepibile attraverso il legame fra l'ultima canzone di "Guittone" e la prima di "Frate Guittone" (evidenti le corrispondenze nell'avvio delle due canzoni), nonché L, iniziando con Frate Guittone, lo cancelli; c) maggiore affidabilità di L, anche per il testo, rispetto a V; d) disegno complessivo di smascheramento, attraverso la narrazione di una lunga storia d'amore dal finale squallido, effettuata parodiando i moduli espressivi della tradizione provenzale e siciliana, della sostanziale falsità e artificiosità del codice lirico cortese: punto, questo, approfondito da Leonardi nell'intervento *Tradizione e ironia in Guittone*, negli Atti del Convegno *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte* (Arezzo-Poppi, 22-24 aprile 1994), Firenze 1995. L'argomentazione di Leonardi, condotta con abilità e cognizione di causa, non perviene complessivamente alla costruzione di un unico modello possibile, mantenendo tutto sommato qualche validità le obiezioni su cui si fonderebbero modelli alternativi: l'indiscutibile peso, quanto alle scelte e all'ordinamento, dei compilatori di L e di V, ottimi conoscitori dell'aretino; l'evidente loro divergenza di gusti (preferendo visibilmente L Frate Guittone, con cui si apre la raccolta in barba alla cronologia, e V il Guittone profano e addirittura "malandrino", di cui riportano, ad esempio, tutti i 24 pezzi dell'*ars amandi*, per di più posta in apertura della sezione dei suoi sonetti, mentre in L se ne leggono soltanto 12 aggiunti da una seriore mano fiorentina; circa il gusto visibilmente laico del compilatore di V cfr. R. Antonelli, *Canzoniere Vaticano Latino 3793*, in *Letteratura italiana. Opere*, vol. I, Torino 1992, pp. 27-44), che può giustificare forse da sola la cronologia alta dei pezzi guittonian accolti... Tuttavia quello proposto è un modello possibile; con la guida dell'editore il "libro" guittoniano si lascia leggere scorrevolmente, addirittura piacevolmente (il che, con Guittone, non è davvero merito da

poco), dipanandosi il filo narrativo con un po' di assottigliamenti e di nodi, ma senza irrimediabili interruzioni se non, forse, proprio sul finale, già col sonetto 80 e soprattutto col sonetto 81, dove la connessione con quanto precede si ritrova soltanto nel caso si accolga preventivamente la tesi di fondo del curatore.

Roberta Manetti

IOHANNIS SCOTTIERIUGENAE, *Carmina*, ed. a cura di Michael W. Herren, Dublin, School of Celtic Studies-Dublin Institute for Advanced Studies 1993, pp. 180

Prima edizione integrale delle poesie del grande filosofo neoplatonico Giovanni Scoto Eriugena, il pensatore più acuto e potente dell'alto medioevo, vissuto nell'età di Carlo il Calvo, alla corte del quale insegnava intorno all'845. Finora si leggevano in sedi separate il corpus principale delle poesie latine e i frammenti greci, pubblicati da Traube nei *Poetae latini aevi Carolini* III; i nuovi frammenti ritrovati da Claudio Leonardi nel 1961; gli epigrammi ripubblicati da Günter Bernt nel 1968; le riedizioni di alcuni testi da parte di Godman e Foussard; le didascalie del *Codex aureus* di Monaco, ricondotte all'Eriugena da Dutton e Jeaneau nel 1983. Alla necessità di riunire e commentare i *disiecta membra* in un'edizione completa si aggiungeva il riesame del codice Laon 444, che ha portato Herren ad attribuire alla mano di Giovanni Scoto le poesie edite da Traube come *Carmina Scottorum*. L'editore ha poi reintegrato alcuni frammenti nel testo di poesie considerate "intere", e ipotizzato l'esistenza di versioni multiple di alcune liriche, oltre a correggere numerosi passi ritenuti metricamente difettosi o linguisticamente emendabili. Indipendentemente dall'attendibilità filologica di tutte queste operazioni, a volte superfluamente audaci, cui sarà necessario dedicare un esame dettagliato in altra sede, Herren perviene in ogni caso a una serie di risultati importanti. Anzitutto ordina l'opera complessiva in una raccolta principale di 19 titoli, preparata dall'autore stesso verso la fine del-

l'869, una serie di cinque dediche in versi a traduzioni teologiche dal greco, il poemetto per la costruzione di S. Maria a Compiègne, e un'appendice di 16 testi di paternità incerta. Sono prevalentemente epigrammi, che rivelano uno spirito ironico e caustico, tipico degli intellettuali carolingi di origine irlandese ma assente nei poemetti maggiori, di più intenso impegno intellettuale: fra questi il feroce distico sulla morte di Incmaro (per il quale Herren adduce un nuovo testimone, scoperto da Bischoff, che lo assegna a Gotescalco), e quelli potatori su Bacco e il vino, finora acefali. In secondo luogo analizza il retroterra letterario di Eriugena, individuando non solo la prevedibile utilizzazione di Virgilio, Ovidio, Marziano Capella, Paolino da Nola e Venanzio Fortunato, ma anche coincidenze più sfuggenti con poeti carolingi della generazione precedente, soprattutto Alcuino e Teodulfo. A questo aggiunge una disamina essenziale delle caratteristiche linguistiche del testo, sia in greco che in latino, soprattutto sul piano della prosodia (incerta e inconsueta, con l'eccentrica elisione di *s* finale) e di alcuni elementari procedimenti retorici (allitterazione e assonanza, tanto per cambiare). Ma se questa rassegna è necessariamente parziale e sommaria (cfr. le pp. 271-89 e 554-5 del mio *La poesia carolingia a tema biblico* per alcune delle tante possibili suggestioni integrative), acuta è invece l'intuizione del fatto che «è la struttura che rende uniche nel loro tempo le poesie di Giovanni», così come attesa e ampiamente giustificata suona la rivalutazione artistica dell'autore come poeta, e poeta assai migliore di quanto l'attrazione ineludibile della sua genialità filosofica abbia consentito di capire finora. Proprio la densità degli interessi teologici e la presenza di una salda concezione di pensiero pone Giovanni in grado di arrivare a conquiste poetiche inimmaginabili nei carolingi fermi all'imitazione dei classici: come ho scritto ne *La poesia carolingia* la disponibilità di due riserve culturali, quella astronomico-filosofica e quella biblica, consente frequenti passaggi delle immagini dalla funzione argomentativa a quella estetica. Il contatto fra questo

linguaggio e il codice della poesia esametrica - anch'esso duplice: greco e latino - genera novità impegnative, in parte produttive e in parte destinate a rimanere uniche, ma sempre tenute sul filo alto di una sperimentazione originale. Una miscela avanguardistica di plurilinguismo e astrazione, immaginosità e logica che porta il segno di una personalità eccezionale, superando d'un balzo le retroguardie classiciste e gli sterili funambolismi isperici [della poesia glossematica irlandese], forse troppo ardua e dirompente rispetto alla convenzione dominante per poter essere accolta e riprodotta. Un esempio di come la rinascita carolingia trovi, nei suoi momenti migliori, una soluzione interna di classico nitore al problema del rapporto fra ideologia e poesia: la trasformazione delle motivazioni ideologiche in sollecitazioni artistiche, assumendo la teologia a meccanismo creativo, sulle ali di un entusiasmo neoplatonico per le conquiste intellettuali sentite con sensibilità quasi fisica: «Se voleggiare vuoi per l'aure uranie / e attraversare i cieli della mente / igniti osserverai / con oculo azzurrigno i santuari / della Sapienza, che con nube densa / copre una caligine alla vetta, / nebbia che i sensi intellettivi / e la ragione supera...» [trad. nostra, da *La poesia carolingia*, Firenze 1995]. Una capacità di transcodificazione fantastica che conosce anche il registro narrativo-drammatico, come nel monologo - giustamente definito «miltoniano» da Herren - del demonio che assiste impotente alla liberazione delle anime dall'Inferno: «Vedo/la mia sconfitta, fuga / dalla mia Casa Nera / Che luce nuova è questa / che sorge, ed io non so / guardare? I regni miei / crollano ovunque: non c'è posto più / per le tenebre [...] / Intanto alza la testa e vede in aria / volare anime liete e vuote valli/e sciolte le catene dell'Inferno / e si apre in fondo al cuore / triste una ferita [...]».

F. S.