

## Il ms. 7-4-21 della Biblioteca colombina di Siviglia: possibile caso di trasmissione memoriale

### 1. Introduzione

Il ms. 7-4-21 della Biblioteca Colombina di Siviglia (da me siglato *S*) è uno dei cinque testimoni latini del *Cantare di Camilla* (d'ora in poi *CC*), poemetto del tardo Trecento di Piero canterino da Siena<sup>1</sup>. Il codice, giuntoci in pessime condizioni, tramanda unicamente *CC*<sup>2</sup>.

Sfogliando le riproduzioni digitali del ms., la prima impressione che ci si fa del testimone è quella di un prodotto raffazzonato, disordinato e scritto con pochissima cura. I danni provocati dall'umidità si assommano a quelli dell'ultimo scriba: egli, forse a causa di un calamo di qualità scadente, ha macchiato in moltissimi punti il testo, e questo impedisce o ostacola gravemente la decifrazione di numerose lettere e parole. Se dalla osservazione si passa alla lettura, oltre a faticare con la rozza corsiva del copista, si rimane colpiti dai molti versi sfigurati e privi di senso che si susseguono ininterrottamente per la versione. Si sarebbe tentati di cestinare il ms., ma trattiene dal gesto il fatto che tra le mende e le storpiature che coprono omogeneamente il testo spiccano numerosi e profondi rimaneggiamenti, denotanti un impegno, talvolta non pedestre, intorno al cantare. Ambiguo, dunque, è l'aspetto di *S*: in bilico tra confusione e rimaneggiamento, tra riscritture sagaci e altre aberranti. Tra le sue ambiguità si annovera pure l'ibrida lingua toscano-veneta in cui il testo è scritto.

Il titolo del contributo toglie qualsiasi 'suspence' al lettore, il quale sa già, prima che cominci la mia argomentazione, qual è l'interpretazione che propongo per spiegare la complessa condizione di *S*. Avanzare l'ipotesi di una trasmissione memoriale comporta affrontare il tema dell'oralità nei testi medievali, tema che ha attirato negli ultimi decenni l'attenzione di un numero crescente di studiosi<sup>3</sup>. Il

<sup>1</sup> Piero canterino da Siena, conosciuto anche come Pietro Corsellini e Pietro di Viviano, nacque a Siena il 21 settembre 134; lo si conosce in vita fino al 1420. *CC* è noto pure col titolo di *Bella Camilla*.

<sup>2</sup> Il codice è stato descritto da Saéz Guillen (2002, 570). Per via del suo pessimo stato di conservazione la biblioteca non ne consente la consultazione diretta. In una comunicazione personale il dott. Saéz Guillén mi ha indicato la filigrana: essa ha l'aspetto di una bilancia a forma triangolare ed è molto simile alla figura 2401 del Catalogo del Briquet, che nel 1437 è in commercio a Venezia.

<sup>3</sup> La bibliografia sull'argomento è ingente; mi limito a segnalare la recente miscellanea curata da Reichl (2012).

terreno è parecchio sdrucchiolevo, dovendo i medievisti confrontarsi con un'oralità mediata dalla scrittura: un racconto che ebbe un tempo una circolazione orale, una volta fissato su un foglio, diventa conseguentemente un discorso scritto. E risalire dallo scritto all'orale è un'impresa impervia, foriera di incertezze e di dubbi; da qui le divergenze, talvolta inconciliabili, tra le posizioni degli studiosi. In questo contributo non intendo dibattere su questioni teoriche o sulle tracce che l'oralità ha lasciato nei cantari, ma mostrare il caso particolare e singolare di *S*. Il ms. tramanda una versione di *CC* molto rimaneggiata e molto danneggiata, in cui ricorre una serie di errori e di fenomeni che, secondo me, non sono spiegabili come errori meccanici o come il risultato di un'intenzionale modifica del testo da parte del copista, ma che fanno pensare che *S* sia il risultato di una riproduzione memoriale del cantare.

## 2. Riscritture discese da fusioni, anticipi e reimpieghi di versi

Sulla prima colonna ho posto il testo critico di *CC*, che sostanzialmente coincide con la versione del cantare trādita dal Laurenziano Pluteo 78 23 (*L*<sup>2</sup>)<sup>4</sup>, e sulla seconda colonna la versione di *S*<sup>5</sup>.

V 32 (6-8)	avanti a llei Amadio s'ingnocchia e dolcemente rispuse al saluto, po' che fu in terra ginochione venuto.	auanti a lie Amadio se çienochia e dolcemen respuse alo saluto:
---------------	--	--

\*\*\*

V 36	Ed e' cominciò senza aver pavento: «Con ciò sia cosa che 'l nome di Dio bisogna qui, nel mio cominciamento chiamolo e priegolo co [l] molto disio, acciò che quel ch'i' ho in comanda- mento da re Filice, caro signor mio, lodando prima Lui, Signor del tutto e di noi, sia <a> onore e stato e frutto».	«Che di me siano honore e fruto»
------	--	----------------------------------

E da puo'comença con anielicha uossie:

Po' cominciò con angelica voce:

<sup>4</sup> Lo studio della tradizione e l'edizione del cantare sono stati l'oggetto della mia tesi dottorale (Galbiati 2013). Ho trascritto *S* in modo fedele; in corsivo ho sciolto i compendi; il segno [...] indica le lettere illeggibili per macchia d'inchiostro.

<sup>5</sup> Prima di procedere oltre, faccio un riassunto del cantare: *CC* narra le avventure della bellissima Camilla che, per sfuggire dal padre intenzionato a sposarla, si traveste da uomo e col nome d'Amadio parte per mare con Mambriano, suo fedele aiutante. Dopo varie disavventure, Camilla giunge nel reame di Leanza; accolta a corte, la sua bellezza fa innamorare Cambragia, la figlia del re, che, giocando d'astuzia, riesce a sposarla. Durante la prima notte di nozze, Camilla le rivela la sua vera natura. Per loro sfortuna, un nano nascosto sotto il letto ascolta la confessione e la riferisce al re, che, per appurare la verità della notizia, obbliga i suoi baroni a bagnarsi con lui. Nel momento in cui Camilla è intenta a spogliarsi, l'apparizione di una leonessa mette in fuga gli uomini del re. L'animale, che si rivela essere un messo di Dio, è venuto a ricompensare la pazienza e la fede della fanciulla tramutandola in uomo.

In V 32 Piero racconta l'ambasceria di Amadio a Cambragia (a cui si riferisce il *lei* del verso 6 di 32). *S* ha fuso il verso 7 di 32 e il verso 8 di 36. La sutura, che omette l'episodio dell'arrivo del re e del duca Astore, argomento dell'ambasceria di Amadio, è determinata dalla medesima rima in *-ut(t)o* e dall'analogia dei due episodi, entrambi premesse di discorsi diretti. L'intervento non è classificabile tra gli errori meccanici: le prime parole del verso 8, *che di me*, non si ritrovano in nessuno degli altri mss., ma sono una riscrittura nata per legare i due versi: 'Amadio risponde dolcemente al saluto [dicendo]: «Che dal mio arrivo nasca qualcosa di positivo»'. Se si legge la versione di *S* senza conoscere quella degli altri codici, questa non si mostra, di primo acchito, assurda, poiché nelle strofe 37-39 Piero sviluppa un lungo ragionamento sui buoni motivi che dovrebbero spingere Cambragia a sposarsi, ed è verosimile che Amadio possa aver tenuto tale discorso. I conti non tornano solo al verso 1 dell'ottava 40 che recita: *e sença pluy dire lo ducha s'asixe*, dove è affermato inequivocabilmente che chi ha pronunciato il discorso è stato il duca Astore, assente finora dalla scena di *S*, ma presente in quella degli altri esemplari. Tale errore, che non può essere frutto di una distrazione occorsa durante la trascrizione, può trovare come spiegazione un'inesatta associazione mnemonica scatenata dall'analogia dei due episodi, dalla loro vicinanza spaziale e dal medesimo rimante in *-ut(t)o* dei due distici finali d'ottava. L'incongruenza dell'intervento rafforza l'ipotesi memoriale; infatti l'«incohérence», la «confusion» e la «pauvreté» sono, secondo Rychner (1960, 126), i tratti caratteristici delle trasmissioni memoriali; o meglio, ciò che permette a noi oggi di riconoscerle.

Capita che *S* sfrutti nuovamente un verso 1 già impiegato; il rimaneggiamento a cui sottopone l'ottava per rispettare la nuova rima dimostra, pure stavolta, che non si tratta di una mera distrazione:

II 22	E Mabrōam valoroso e acorto,	E Manbrino ualuroso e achorto
	***	
II 26	Riccardo il marinaio si credea che Amadio fosse uomo veramente; come salito in sul legno il vedea gram riverenza gli fa con sua gente. Benignamente il saluto rendea al padrone e a' suo benignamente.	E Manbrino, ualuroso e acorto, Riçardo e li altri marinari uedeua, (1-3) e chomo quello Amadio çio d'orto chomo homo Amadio tenia. (2) Grande reuerençia li fesse in quel porto, (4) salutò quelli chome [...]re lie saueua.

Provo a parafrasare l'ottava di *S*: 'il valoroso Mambrino vide Riccardo e gli altri marinai; e appena Riçardo [vide] Amadio, lo ritenne un uomo. [Amadio] li riverì molto e li salutò come sapeva'. Questo dovrebbe essere il senso del confuso discorso di *S* (probabilmente dal verso 4 caddero delle parole). Ma si guardi come è stata ottenuta la strofa: il verso 1 dell'ottava 26 di *S* coincide col verso 1 dell'ottava 22; di più: le rime *acorto*: (*çio d'*) *orto*: *porto* sono le medesime della strofa 22. Supponiamo una trafila scritta. Terminata la trascrizione dell'ottava 25, l'occhio del copista cadde

per qualche motivo sul verso 1 di 22, che sbadatamente venne ricopiato. Ritornato sull'antigrafo per il verso 2, il copista si accorse di aver sbagliato; allora si spostò sulla strofa 26, quella giusta, e trascrisse al verso 2 il suo verso 1, mescolandolo col verso 3 (si guardi la rima *vedeva*) ma mantenendo le rime dispari dell'ottava 22. Poco credibile: perché si sarebbe avvitato in una riscrittura caotica, amalgamando versi di strofe differenti, quando sarebbe stato più semplice e logico biffare il verso mal riportato e ritrascrivere daccapo l'ottava? Del poco chiaro rimaneggiamento stupisce la conservazione delle rime *orto* e *porto*: come se il verso *e Manbrino ualuroosso e achorto* trascinasse automaticamente con sé le altre due rime dispari della sestina dell'ottava 22.

Nel prossimo caso la riproposizione di un verso 1 è l'occasione di un rifacimento dell'ottava che, a differenza di quello appena visto, è provvisto di senso:

VIII 21	Piangevan lui perché credien che morto fosse	E ch'essi piançendo credea che fosse morta
---------	---	---

\*\*\*

VIII 24	E lla donzella fu molto dolente; quando vide costoro di sé cambiossi; e non vedendo il suo signor piacente, poco fu men ch'a tterra non gittossi. Ma perché vede ch'era poca gente, per quel sostenne sé e indugiossi, tanto che vide i re col popolo franco: guardò per quel ch'andò vestito a bianco.	Piançeuu quelli: credeua che fosse morto quello sposso auinente. Quando uete questi chanbiosse, (2) e non uedendo lo so sire piacente (3) pocho di meno a tera gitosse. (4) Per quello signore indusiò la çiente (6-5) e tanto ch'ela uide lo re <i>con</i> quello; uardando uide uenir lo çio nouelo.
---------	---	--

Il narratore sta raccontando le emozioni di Cambragia nel momento in cui vede ritornare le genti dal bagno voluto dal padre per appurare la vera natura sessuale di Amadio. All'inizio la fanciulla è triste per il suo amato, ma poi, all'apparire della folla, il suo sentimento muta. Ma la gioia dura poco: non scorgendo Amadio e pre-sagendo il peggio, Cambragia è lì lì per cadere disperata a terra. Ripreso coraggio, attende l'arrivo del re e del marito, cui si riferisce la perifrasi *quel ch'andò vestito a bianco*. *S* ripete al verso 1, con leggere variazioni, il verso 1 della strofa 21, che ben si adatta alla nuova situazione: 'Cambragia piange Amadio [*queli*], perché credeva che fosse morto...'. Si noti anche come *S* in VIII 24 abbia dislocato diversamente il verso 1 di VIII 21: *morto-a*, che là era in rima, qui slitta a inizio del verso successivo e in rima è posizionato *fosse*, rima molto vicina a quella dei versi pari della versione vulgata. Questa manipolazione del verso 1 dell'ottava 21 ci assicura che il rimaneggiamento non è avvenuto per distrazione. La variazione dei versi 1-2 ha provocato l'inversione dei rimanti, lo slittamento dei versi, e la fusione dei versi 5 e 6 di *L*<sup>2</sup> al verso 6. Si osservi, infine, il nuovo valore sintattico della rima *çiente*: non più sostantivo, ma aggettivo (*gente* per 'gentile' è un pretto francesismo diffuso nella poesia dei primi secoli: *Purg.* IX 58).

Caso inverso è il prossimo dove *S* ha anticipato il verso 1 di VII 47 al verso 1 di VII 42:

VII 42	Po' disse a lei: «Mezzo hai il cor contento.	Poi sse uoltò <i>con</i> fiero uisso como intendo:
(1-3)	Anzi che 'l terzo giorno sia venuto, sicura sta e non aver pavento».	«Auanti che 'l terço di siano uenuto, sechura sta e non auer nulo spauento».

\*\*\*

VII 47	Poi si voltò con fiero viso ad ello, mostrando d'aver nel cuor	Poi se uoltò <i>con</i> fiero ui[...] a quello.
(1-3)	molta gloria, e disse...	Mostrando auere ne chore molta gloria disse...

Lo sfruttamento del verso 1 di 48 in 42 1 non è una scelta insensata: Bacchibella, colei che parla, sta puntualizzando a Cambragia il vaticinio pronosticatole all'arrivo d'Amadio, e la sua faccia fiera può adattarsi al clima profetico del momento. Nemmeno questo caso è spiegabile come una svista meccanica; cioè non può essere successo che *S* per sbaglio abbia ricopiato il verso 1 di 47 al posto del verso 1 di 42. Sostengo ciò perché *S* non scrive esattamente il verso 1 di 47 al posto del verso 1 di 42, ma lo adegua con la zeppa *come intendo* alla sequenza rimica dell'ottava 42. Se la riscrittura non discende da una distrazione, potrebbe essere un intervento cosciente. Ma l'ipotesi è poco credibile: sebbene la sua riscrittura non sia inaccettabile, è poco verosimile che *S* sia andato volutamente a prendere un verso 1 di una qualche ottava dopo per riverniciare il verso 1 della strofa 42. Anche alla luce degli esempi visti, il presente caso pare un anticipo mnemonico scatenato dall'avverbio *poi*, posizionato a inizio di entrambi i versi, e dal fatto che entrambi i primi versi delle ottave sono premesse di discorsi diretti.

La vicinanza tra i versi ripresi, anticipati e cuciti assieme è sempre dell'ordine di 3-5 ottave e ciò potrebbe togliere forza all'ipotesi della riproduzione memoriale. McGilivray (1990), che si è interrogato sulla possibilità che alcune versioni di 'romances' antico inglesi siano trascrizioni dalla memoria, afferma, difatti, che le riprese e le anticipazioni di versi, affinché abbiano la sicurezza d'essere indizi di confusioni mnemoniche, devono essere separate da una grande distanza, poiché, altrimenti non si può escludere la possibilità che siano errori involontari (p. 60). L'osservazione è corretta, ma ritorniamo al caso dell'ottava II 26. Esso mi pare testimoniare che *S* non abbia avuto sotto gli occhi un ms.: se ce l'avesse avuto, perché si sarebbe aggroviato in una riscrittura così problematica? A che vantaggio? E soprattutto perché avrebbe rispettato oltre al verso 1 le rime dell'ottava 22 mescolandole però con delle tessere dell'ottava 'giusta'? Se queste riscritture non sono spiegabili come errori di trascrizione, mi sembra che non siano nemmeno il frutto di rimaneggiamenti volontari. Si riprenda di nuovo il caso II 26: non è credibile che l'intenzione di *S* sia stata quella di scrivere un'ottava così confusa; se l'ha scritta, era perché non poteva fare altrimenti. Stessa considerazione per l'ottava V 32, che è la prova più forte della mia argomen-

tazione: essa ha tutta l'aria di essere un'errata associazione mentale. Anche il complesso rimaneggiamento della strofa VIII 24, che rimodella l'ottava sul verso 1 della strofa 21, non sfugge a questa sensazione. Se le trasformazioni mostrate non paiono il risultato né di modifiche volontarie né di errori meccanici, né possono essere attribuite a un antigrafo corrotto che obbligò il copista a un continuo restauro del racconto (l'ipotesi è, infatti, inconciliabile con gli spostamenti di versi e con V 32-36), mi sembra che non resti altra alternativa che attribuirle a dei cortocircuiti della memoria. In V 32-36 la causa del cortocircuito è patente: l'interferenza mnemonica è prodotta da due fattori: uno linguistico (il rimante in *-ut(t)o*) e uno concettuale (entrambi gli episodi sono premesse di discorsi diretti). Negli altri casi l'elemento scatenante sarebbe principalmente d'ordine tematico: in VIII 21-24 la ripresa del verso 1 della strofa 21 potrebbe essere stata scattata dall'analogia tra il dolore di Ricciardo e Fedele (strofa 21) e quello di Cambragia (strofa 24); in VII 42-47 dall'avverbio *poi* ad inizio di verso e dal fatto che entrambi i primi versi delle ottave sono premesse di discorsi diretti. Non riesco a trovare nessuna spiegazione invece per il caso dell'ottava II 26.

### 3. Riscritture d'ottave

Mostro solo due delle tante riscritture di cui è costellato il ms.

III 35	Come volle fortuna il legno balla: un'onda il gitta in qua e l'altra in làe; e quando il gitta inanzi come palla, nel cader dentro molt'acqua vi va[n]e. Colle ginocchia ignude Amadio calla, co riverenza a Dio l'anima sua dàe.	E molte uolte la galia bela l'onda del mare in qua e in là çitala; inn alto la çitò chomo un'asticella, ma pur era dentro molta aqua cala. A çenochi nudi amadio [...] stela con reuerençia l'ama a Dio donala.
--------	--	--

*Bela* (verso 1) è rima anche nel Laurenziano Pluteo 42 28, un altro codice della tradizione. Ma se lì la variante *bello* è una svista per *balla*, in *S* è l'occasione di un profondo rimaneggiamento. Stupisce rilevare, nonostante lo scompiglio del testo, l'aderenza della strofa di *S* a quella di *L*<sup>2</sup>: *S* conserva il rimante in *-al(l)a* spostandolo ai versi pari, e reimpiega molte tessere della tradizione (si osservi il verso 2: la punta di verso è occupata da *gitta*, in cuore di verso in *L*<sup>2</sup>, e l'avverbio *là* è scalzato di una posizione). Il verso 1 di *S* potrebbe essere stato influenzato da III 26 1: *fortemente uano con la galia bella* (*L*<sup>2</sup> *mentre che forta va la galea bella*); se fosse così, l'ottava si affiancherebbe a VIII 24 e II 26.

I 36	Per lei servire tenie molti donzelli, femmine seco non volie vedere, e dilettavasi in cani e 'n uccelli. Tre scermidori cominciò a ttenere a llei insegnare e a certi damigelli di gran legnaggi e di gran podere.	E <i>chon</i> lie teneua molti donçeli, femene ssiego <i>non</i> uole tenere; deletauasse de brachi e sparuierei beli e tre suo amanti <i>con</i> lie uol auere; e li' <i>inssignaua</i> ai suo damisseli de ogni <i>lenguajo</i> , a tuto sso sauer.
------	---	--

In I 36 Camilla, sotto la penna di *S*, muta pelle: il rimaneggiatore esclude ogni riferimento all'apprendistato guerriero, di cui si tratterà nella strofa successiva, e dà all'eroina un profilo malizioso, che contrasta col modello della vergine guerriera, a cui il personaggio, come il nome stesso dichiara, si rifà. Faccio notare che questa nuova immagine della ragazza non sarà né sviluppata né ripresa nel prosieguo della narrazione. Il rifacimento, che poteva mutare sensibilmente la vicenda del cantare, viene subito dimenticato. Questa considerazione vale per tutte le altre riscritture di *S*: esse sono estemporanee; non sono inserite in un progetto; sono tanti puntini che, se congiunti, non formano nessuna nuova figura.

Nonostante alcune incertezze, queste riscritture e buona parte delle altre che si susseguono lungo tutta la versione non sono l'opera di un copista sprovvisto. Ma perché questo non sprovvisto copista ha sempre dato vita a riscritture parziali, puntiformi, molto energiche ma slegate tra loro? E, soprattutto, perché ha lasciato accanto a questi 'buoni' rimaneggiamenti ottave sfigurate? L'impressione è che lavorasse di fretta, senza troppi scrupoli o attenzioni, come se l'unica cosa che gli interessasse fosse quella di fissare un testo.

#### 4. Possibili obiezioni e contro obiezioni

Se è possibile che *S* sia l'esito di una trascrizione memoriale, rimangono da discutere alcuni aspetti del codice che potrebbero indebolire tale ipotesi. Innanzitutto la lunghezza del testo: *CC* è formato da 3392 endecasillabi, numero non altissimo, ma nemmeno irrilevante (per relativizzarlo ricordo che una cantica dantesca conta di media poco più di 4700 versi). Il copista, se l'ipotesi memoriale è corretta, avrebbe avuto una più che allenata memoria: egli, in tutta la trascrizione, salta solo nove ottave e una manciata di versi. Non solo si ricordava tutta la storia, ma molto spesso pure la sequenza rimica originaria delle ottave. Confesso che questa tenuta della memoria mi stupisce. Ma forse ciò che stupisce me, cresciuto in una cultura disabituata all'esercizio della memoria, era considerato normale per un giullare medievale, che doveva guadagnarsi il pane cantando. Che la memoria dei cerretani medievali fosse prodigiosa e ben allenata è testimoniato dalle ricerche di Zumthor cui rimando (1990, 73-83). Qui riporto solo quanto afferma un pastore del Novecento improvvisatore di ottave, figura non così distante dai giullari medievali:

Una volta nei mercati, nelle fiere, vendevano 'ste storielle, tutti libricini con una ventina di foglietti, due o tre ottave per foglietto. Allora 'ste storielle le sapevo tutte a memoria, mi bastava leggere due o tre volte, di memoria ce n'avevo molta (Kezich 1996, 57).

Se al poeta estemporaneo bastavano due o tre letture per imparare a memoria sessanta ottave, ossia poco più della lunghezza media di un cantare, non mi pare inverosimile ritenere che una persona che facesse il mestiere di giullare avesse una memoria altrettanto o più esercitata, in grado di tenere a mente non solo un cantare ma otto (quanti sono quelli di *CC*).

Se la lunghezza di *CC* non vanifica l'ipotesi memoriale, altro quesito a cui cercare di dare una risposta è la compresenza in *S* di rimaneggiamenti ben riusciti (o comunque accettabili) e altri oscuri e confusi.

Innanzitutto bisogna parlare della possibilità che la catena testuale che fa capo a *S* presenti almeno due anelli: *S*<sup>1</sup> colui a cui risalgono le riscritture, e, se l'ipotesi memoriale è corretta, colui che pose per iscritto il testo memorizzato; e *S*<sup>2</sup> l'ultimo menante che ha ricopiato *S*<sup>1</sup>, gravandolo di molti errori. Suggerisce questa ipotesi il ritrovare in alcune riscritture errori che è francamente improbabile attribuire alla penna del rifacitore; mostro un solo caso:

- |       |   |   |
|-------|---|---|
| VII 9 | <p>«Ed egli udirà bene ciò che diranno,<br/>po' domattina saperò da ello».<br/>Quando l'ebbe informato senza<br/>inganno,<br/>metterlo fé sotto ad un mantello;<br/>inverso il palagio con esso ne vanno,<br/>tenendosi istretti a un suo donzello.</p> | <p>«E lui oldirà qu[.]o che diràe,<br/>poi la maitina lo sauerò da ello».<br/>Uersso al palaço <i>con</i> luy sen'andòe (5)<br/>e metelo fesse soto un mantelo.<br/>Quando fo formato, <i>per</i> ingano lo fae, (3)<br/>e soto streto lo tene un so donçelo.</p> |
|-------|---|---|

Chi mormora tra sé e sé ai versi 1-2 è il marchese di Brandiborgo, che, volendo conoscere l'identità del marito di Cambragia, decide di nascondere sotto il letto nuziale un nano affinché ascolti la conversazione dei due novelli sposi. *S* muta il rimante e inverte i versi 3 e 5. Sebbene la logica del discorso zoppichi un po', risalta la riscrittura del verso 5 *per inganno lo fae*, che dà più risalto al carattere ingannevole, quasi diabolico, del nano. Mi chiedo come sia possibile che il responsabile di questo rimaneggiamento sia anche lo stesso che abbia commesso il marchiano errore al verso 3: *sen'andòe* è una sbagliata riscrittura per *se ne vae*, rima facilmente restaurabile. Questo esempio, assieme a molti altri, mi fa ritenere che il copista autore dei rimaneggiamenti non sia lo stesso che abbia ricopiato il ms. in nostro possesso.

La situazione di *S*, pertanto, si complica. Pare che alla trasmissione memoriale, già di per sé portatrice di sbagli e incoerenze, sia seguita una copiatura disattenta, poco curata e frettolosa (si ricordino le tantissime macchie di inchiostro disseminate per tutto il codice). L'aver rintracciato tra le pieghe della tradizione che rimonta a *S* la presenza di almeno due copisti, se consente di spiegare alcuni degli errori del ms., è però insufficiente a rispondere alla domanda precedentemente avanzata sul perché nel ms. convivano complesse riscritture (si pensi a quelle di VIII 24, VI 49) con altre prive di senso. È poco verosimile, visto il loro carattere endemico, pensare che le seconde spettino tutte a *S*<sup>2</sup>. Ecco il caso più eclatante:



(VIII 36)	<i>S<sup>a</sup></i>	<i>S<sup>b</sup></i>
«Po' ch'èl mio dire verità trovato ài vo'mi tu dare la roba fregiata che ttu avevi quando ti salutai?». <p>Ogni altra cosa Cambragi'ha lasciata e disse a llei: «Questa e altra assai i' ti vò' dar, sirocchia diligata. Ma i' ti vò' pregare in cortesia che ttu sol questo di meco ti stia».</p>	Poi lo meo dire uerità troui di tale chossa più no tardare la gonela frisiata [..]erssome [...] ch'io aui quando te uini a troua[...] ch'io te salutai <i>conn</i> ati nuoui ogni altra chossa àno a lasare <i>Chan</i> brasia bela quella criatura <i>contanto</i> ssono bela de so figura	Bene disse quella dona delichata e dele altre assa' te ne donerò io benene te uoio auere pregata <i>per</i> [...]ort[...] digote <i>per</i> Dio o sorela [...]me auere <i>abandona</i> [...] <i>con</i> u[...] amore e <i>con</i> uno desso pregar te uoio <i>per</i> chortessia che questo solo di co meco stia

*S* da un'ottava ne ha ricavate due: *S<sup>a</sup>* e *S<sup>b</sup>*, posizionate nel ms. una di seguito all'altra. Il discorso di entrambe è confusissimo, ma faccio notare che in *S<sup>a</sup>* sono sparsi elementi dei primi quattro versi della strofa di *L<sup>2</sup>*, in *S<sup>b</sup>* quelli degli ultimi quattro.

Per spiegare la convivenza di strofe così sfigurate e di strofe più sapientemente rimaneggiate ci conviene ragionare su che cosa comporta l'ipotesi che *S* (ossia *S'*) sia il risultato di una riproduzione memoriale. Se la realtà fosse questa, si aprirebbero due strade: o che *S'* sia stato un giullare che pose per iscritto il cantare, o che la versione sia stata la trascrizione di una recita canterina ad opera di uno spettatore<sup>6</sup>. In entrambi i casi saremmo alla presenza di una versione di *CC* strettamente legata alla piazza.

Per cercare di immaginare le possibili conseguenze di queste ipotesi, è utile rivolgere lo sguardo a casi simili. Secondo Fassò (2000), l'unico ms. che tramanda la *Chanson de Guillaume* (*ChG*) è il «frutto di una trascrizione della viva voce»; tale proposta permette al filologo di spiegare le sue anomalie:

Nella memoria del cantore fattosi dettatore il testo diventa approssimativo; si saltano episodi, passaggi, versi; nei brani ripetuti a distanza [...] compaiono differenze poco spiegabili; gli aggettivi o i monosillabi riempitivi si aggiungono dove non occorrono e sono tralasciati dove il verso li richiederebbe, si sostituisce un vocabolo con un sinonimo, l'ordine delle parole cambia e così via. Ma, ancora una volta, perché soltanto nel *Guillaume*? Le altre canzoni non avranno conosciuto il passaggio dall'orale allo scritto? Lo conobbero quasi certamente. Ma in ogni caso i manoscritti che le conservano non sono il frutto *immediato* della trascrizione. Il trascrittore doveva operare rapidamente, forse mediante una sorta di stenografia, e su materiale effimero di scarso valore, come le tavolette di cera. La copiatura (lenta e accurata) su pergamena dovette avvenire in un secondo tempo, e sarà stata preceduta da una revisione al

<sup>6</sup> A mia conoscenza sono documentati due casi di trascrizioni dalla viva voce di cantari: quello de *La Rotta di Ravenna* di Niccolò Cieco (vedi Flamini 1977, 189-190); e quello del *Primo libro de' Reali* dell'Altissimo (vedi Degl'Innocenti 2008).

fine di porre rimedio, appunto, agli inconvenienti di cui si è detto: da un lavoro, insomma, di normalizzazione. (pp. 39-40).

Secondo Fassò la versione di *ChG* sarebbe una trascrizione non normalizzata di una recita giullaresca e conserverebbe ancora le tracce della sua primigenia diffusione orale. Da qui le lacune, le povertà e le varie mende del testo. La plausibilità della proposta del filologo è confermata dai prologhi di alcune *chansons* in cui si parla esplicitamente delle corruzioni che affliggono le versioni memorizzate<sup>7</sup>. Se applichiamo l'ipotesi di Fassò a *S*, con *S* ci troveremmo in una fase anteriore rispetto a *ChG*: *S* sembra una versione memoriale, passata di mano in mano ( $S' \rightarrow S^2$ ), senza che sia stata sistemata e corretta o, come *ChG*, fissata in un codice di ottima qualità. Infatti *S* si presenta come un codice e una versione pessimi e il suo tasso di corruzioni è ben maggiore di quello di *ChG* o delle altre versioni di cui si è avanzata una trasmissione memoriale<sup>8</sup>. *S'* doveva presentarsi come uno scartafaccio, che conteneva riscritture meglio rifinite e altre solo abbozzate; un testo di non immediata e facile lettura, come fanno credere i tanti errori presenti nella versione imputabili a una cattiva lettura dell'antigrafo. E, se la ricostruzione è valida, questo scartafaccio non poteva che essere il manoscritto di un giullare. Questa mi pare l'ipotesi migliore per spiegare non solo la convivenza di riscritture 'riuscite' con altre inaccettabili, ma anche l'interpolazione nel primo cantare di un'ottava confusissima che sembra il tentativo malriuscito dello scriba di aggiustare un punto controverso della tradizione.

*S'* avrebbe richiesto una revisione correttoria atta a ripulirlo dei suoi strafalcioni e delle sue incoerenze. Non so se questo sia avvenuto; mi sento solo di dire che *S'* finì tra le mani di *S*<sup>2</sup> che l'ha trascritto aggravandolo ancor più di mende. Non so nemmeno se nell'ultima fase della sua trafila testuale *S* continui a trovarsi in un ambiente canterino, ma mi pare probabile che la versione, almeno in un momento della sua storia, abbia incrociato le rotte di un cantore di piazza.

Università di Basilea

Roberto GALBIATI

<sup>7</sup> Jehan de Lanson sostiene: «Cil juleor par cuer canté en ont piecha / et prinrent la matere et puis cha et puis la / ensi l'ont corrupue»; «Cil juleor qui la durent aprendre / les millors moz lascerent de s'anfance» (i versi sono tratti da Tyssens 1966, 686).

<sup>8</sup> Trasmissione memoriale è stata proposta dalla Tyssens (1967) per il *Couronnement de Louis*, la *Prise d'Orange* e il *Charroi de Nîmes* del ms. ciclico *D* (Bibliothèque Nationale, fr. 1448) sulla base dell'«impression de négligence, voire de barbarisme» delle sue varianti.

## Bibliografia

- Degl'Innocenti, Luca, 2008. *I «Reali» dell'Altissimo. Un ciclo di cantari tra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Fassò, Andrea, 2000 (ed.). *La canzone di Guglielmo*, Milano, Carocci Editore.
- Flamini, Francesco, 1977 [1891]. *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, ristampa anastatica dell'ed. del 1891 con presentazione di Guglielmo Gorni, Firenze, Le Lettere.
- Galbiati, Roberto, 2013. *Cantare di Camilla (Bella Camilla) di Piero cantarino da Siena. Storia della tradizione e testi*, Tesi dottorale in Italianistica (Università di Torino), XXV ciclo. Tutor: Mario Chiesa.
- Kezich, Giovanni, 1986. *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale, con il saggio CANTAR L'OTTAVA di Maurizio Agamennone*, prefazione di Pietro Clemente, Roma, Bulzoni editore.
- Mcgillivray, Murray, 1990. *Memorization in the Transmission of the Middle English Romances*, New York-London, Garland Publishing.
- Reichl, Karl, 2012 (ed.). *Medieval Oral Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Rychner, Jean, 1960. *Contribution à l'étude des fabliaux: variantes, remaniements, dégradations. I. Observations; II. Textes*, Neuchâtel, Faculté des lettres – Genève-Droz, Faculté des lettres.
- Saéz Guillen, José Francisco, 2002. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Colombina*, Sevilla, Cabildo de la S.M. Y P.I. Catedral de Sevilla.
- Tyssens, Madeleine, 1966. «Le jongleur et l'écrit», in: *Mélanges offerts à René Crozet*, vol. I, Poitiers, Société d'Études Médiévales.
- Tyssens, Madeleine, 1967. *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Zumthor, Paul 1990. *La lettera e la voce (sulla «letteratura» medievale)*, Bologna, il Mulino.

