

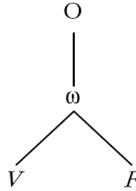
4. L'IMBARAZZO DELLA SCELTA

PROCEDURE DI «SELECTIO» NELLA «LIDIA»

La *selectio* in una tradizione a due rami costituisce uno dei problemi più comuni della ricostruzione testuale. I criteri che valgono per le opere mediolatine non sono diversi da quelli che si impiegano quando si lavora sui testi classici: *lectio difficilior*, *usus scribendi*, *loci paralleli* ecc. Si può considerare però il fatto che, per i testi medievali, la distanza temporale fra originale e copie è spesso piuttosto breve, a differenza di quanto avviene per la massima parte delle tradizioni classiche, e ancor minore è la distanza ideologica e culturale fra autore e copisti. Dato perciò che il contesto dell'originale e il contesto delle copie può essere piuttosto simile, può diventare più difficile distinguere fra loro gli elementi che concorrono a formare quel 'diasistema' – secondo un termine introdotto da Cesare Segre – che si realizza nei successivi esemplari di un'opera. Il copista, se è preparato e colto, ragiona con una testa non troppo dissimile da quella dell'autore, e non sarà facile per noi cogliere suoi tratti caratteristici che lo differenzino dall'autore (le cosiddette 'innovazioni'). Diverso è il caso dei testi classici: i sistemi culturali dell'autore e dei copisti medievali sono stavolta molto distanti, e anche se questo non permette automaticamente di distinguere il lavoro dell'uno da quello degli altri, pone però le condizioni perché si possa farlo più agevolmente.

Come esempio di tradizione bipartita mediolatina proponiamo la *Lidia*, una commedia elegiaca attribuita ad Arnolfo di Orléans (XII sec.), anche in omaggio a Giovanni Orlandi, cui sono dedicate queste lezioni e che è stato il più recente editore del testo (1998) insieme a Isabella Gualandri. La tradizione è limitata a due codici: *V* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 312), del XIII sec., e *F* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 33, 31), di un secolo più recente, un manoscritto famosissimo in quanto zibaldone personale di Giovanni Boccaccio, che copiò la *Lidia* di propria mano e poi ne riutilizzò la trama per comporre una novella del

Decameron (VII 9). Le due copie sono indipendenti fra loro e derivano da un archetipo già viziato da errori; lo stemma dunque si può rappresentare così:



V e *F* dimostrano un atteggiamento piuttosto diverso rispetto al modello che stavano copiando. Il copista di *V* (o qualche suo predecessore nella catena tradizionale) «è un grammatico nel complesso ferrato, e per giunta un cervello pensante»: egli modifica il dettato in molti punti, con l'intenzione di migliorarlo, e lo fa in modo insidioso, perché per lo più rispetta le regole della lingua e del metro e produce un testo apparentemente corretto. La copia del Boccaccio, *F*, si dimostra invece piuttosto scorretta, ma nel complesso conservativa: vi si trovano numerosi errori meccanici, ma raramente si può dimostrare una consapevole modifica del modello. Anche in questo caso non si può essere certi che questo atteggiamento sia proprio del Boccaccio, cioè del copista di *F* in senso stretto, perché potrebbe risalire invece a un passaggio precedente della tradizione; ma è pur vero che anche in altri manoscritti da lui copiati – compreso il celebre autografo del *Decameron*, il Berlinese Hamilton 90 – lo scrittore si dimostra insieme pedissequo e distratto. Il fatto che un letterato così geniale quando crea si dimostri poi così pigro e sciatto quando copia induce a una certa prudenza nel formulare giudizi sulla psicologia e le attitudini dei copisti sulla base dell'idea che possiamo avere di loro per elementi storici e biografici.

Riproduciamo dell'opera alcuni versi tratti da una scena celebre e singolare. Lidia, una donna ricca e avvenente, sposata a un duca di nome Decio, si è invaghita di un cortigiano di questi, di nome Pirro, e gli manda la serva Lusca per dichiarargli la propria disponibilità all'amore. Nel cammino, Lusca pronuncia un lungo monologo in cui stigmatizza la tendenza delle donne in genere, e di Lidia in particolare, all'immoralità sessuale. La tirata si inserisce nella topica comune del misoginismo medievale, anche se appare particolarmente virulenta e volgare, per il linguaggio impiegato e i doppi sensi sottintesi. Di questo monologo trascriviamo una ventina di versi, come appaiono nell'edizione Gualandri-Orlandi, corredati di un apparato critico selettivo e della traduzione fornita dagli edi-

tori; in corsivo evidenziamo le parole oggetto di variante in *V* e *F* che verranno poi discusse.

Femina fit demens solaque *libidine* fortis
 Audet et aggreditur, temptat agiturque nefas.
 Hec furit, hec gannit, hec gestat *et, usa* lepore,
 100 *Subtus* agit leporem, dum salit ipse pudor.

 105 Non habet *ulla* modum nec in omnibus una modesta:
 Illud *quando* movet, est modus absque modo.
 Turpis *formosa*, trux mitis, dives egena,
 Sulcat arat vellit quassat aduncat hiat.
 Parva puella suos preludens sincopat annos;
 110 Inmemor etatis *frigida* fervet anus.

 125 Quassans
 Invitat Pirrum, ut premat ille *femur*.
 Hec rogat, ille negat; tamen hec quod hic invidet optat,
 Sollicitatque virum femina falsa viro.
 Quid nunc coniugium, quid nunc sponsalia *iura*,
 130 Quid confert socii gratia lege thori?
 Nusquam Penelope, nusquam Lucretia: dudum
 Utraque, nunc neutra quelibet esse potest.
 A simili subit omne malum, *repiteque licenter*
 Illicita Thaydis altera lege Thays.

97 *libidine F* : *cupidine V* 99 *et usa F* : *versa V* 100 *subtus F* : *sumptus V* 105 *ulla F* :
una V 106 *quando V* : *quod F* 107 *formosa V* : *famosa F* 110 *frigida F* : *fervida V* 126
femur V : *suum F* 129 *iura V* : *dona F* 133 *repiteque licenter F* : *repetique videtur V*

[La donna perde la ragione e, forte solo della sua sensualità, osa, intraprende, tenta e porta a compimento l'illecito. Questa qui delira, mugola, smania; e servendosi del proprio fascino, di soppiatto dà la caccia alla sua lepre, mettendo da parte ogni pudore. (...) Nessuna conosce freni, tra tante non ce n'è una pudica; quando hanno in testa quella cosa, la loro condotta non tollera regole: brutte o belle, aspre o dolci, ricche o povere, graffiano, lacerano, strappano, si dimenano, si avvinghiano, si spalancano! Già da ragazzine dandosi precocemente all'amore si accorciano la vita; da vecchie, col sangue ormai freddo, smaniano di voglia, scordando la loro età. (...) Ora dimenandosi [Lidia] invita Pirro ad accomodarsi sulle sue cosce. Lei lo prega, lui la respinge; ma lei non cessa di desiderare ciò che lui rifiuta; la donna, infedele verso il marito, induce l'uomo in tentazione. Che conta oggi il matrimonio, che conta il patto nuziale? Che importa condividere il legittimo piacere del letto coniugale? In nessun posto si trova più una Penelope, una Lucrezia: un tempo poterono esistere l'una e l'altra, oggi nessuna delle due quale che sia. Tutto il male sorge per imitazione: sul modello sconveniente di una Taide si fa strada legittimamente una nuova Taide].

Possiamo procedere mostrando i criteri che sembrano essere stati usati dagli editori nella selezione delle varianti.

In alcuni casi, le varianti del manoscritto *F* si riconoscono come banali errori di copiatura, in linea con il comportamento abituale del Boccaccio; dove ciò avviene, la scelta degli editori è ricaduta ovviamente sulla lezione di *V*. È il caso della variante del v. 107: all'interno di un serie di opposizioni, all'aggettivo *turpis* deve naturalmente corrispondere *formosa* di *V*, e non *famosa* di *F*, che sarà banale svista. È il caso anche di *quod* al v. 106: *F* sarà stato tratto in errore da un segno di abbreviatura (*q̄n*, compendio per *quando*, era facilmente confondibile con *q̄d*, compendio per *quod*), e non si sarà accorto che, ponendo *quod*, al pentametro veniva a mancare una sillaba (la forma di *V*, che prevede la prosodia *quandō*, non classica, è accettabile nel contesto medievale).

In un caso, al contrario, gli editori hanno assegnato la preferenza a *F* perché la lezione di *V* può spiegarsi come una svista. Ciò si verifica per *una* al posto di *ulla* al v. 105: *ulla* si adatta meglio al contesto, e l'errore di *V* si può facilmente spiegare come anticipazione del successivo *una* (lo scriba avrà letto il verso, l'avrà memorizzato per intero e poi trascritto, e in questo modo *una* si sarà indebitamente duplicato; le due forme grafiche erano per altro molto simili).

In altri casi, la forma di *V* è stata scelta perché *difficilior*, in un contesto in cui la variante di *F* si può comodamente spiegare con un errore di lettura. È il caso di *femur* al v. 126, certo da preferire; *suum* di *F*, che per altro ha poco senso, sarà stato generato da una confusione di *f-* con *s-*, grafemi molto simili nella scrittura dell'epoca soprattutto all'inizio di parola.

Nel caso di *iura V / dona F* del v. 129, la preferenza è stata data a *V* perché l'espressione *sponsalia iura* riecheggia un *locus parallelus*, cioè Ovidio, *Met.* VI 536 (*coniugalia iura*; Ovidio è uno dei classici che più apertamente influenzano l'autore della *Lidia*); inoltre, il riferimento ai *iura* anticipa la *lex thori* del pentametro successivo. Per quanto *V*, come si è detto, abbia la tendenza a migliorare il testo, è molto improbabile che, se la lezione che aveva davanti fosse stata *dona* di *F*, il copista abbia potuto emendarla in modo così elegante e preciso, creando una raffinata doppia allusione; essa risalirà dunque all'autore, e la lezione di *F* si spiegherà come una banalizzazione.

Viceversa per la variante del v. 97 (*libidine F / cupidine V*) la preferenza è stata data a *F* in base all'affinità di un altro *locus parallelus*, cui certo Arnolfo allude: Giovenale, *Sat.* IV 3-4 (*aegrae solaque libidine fortes / deliciae*). Quella di *V* sarà una modifica, volontaria o casuale, di quanto tramandato.

Nel caso di *frigida F : fervida V* (v. 110), la lezione di *F* è consona all'*usus scribendi* dell'autore, perché crea un ossimoro patente con il successivo *fervet*; inoltre si attaglia bene al *topos* che vuole la vecchiaia un'età 'fredda' dal punto di vista amoroso. Si potrebbe obiettare che Arnolfo ama anche i giochi etimologici e le assonanze (per es. al v. 106: *est modus absque modo*, o ai vv. 99-100: *usa lepore / subtus agit leporem*), e che pertanto non stonerebbe neanche *fervida* ('in calore') di *V*; ma mentre un'ipotetica modifica da parte di *V* si può spiegare facilmente (come innovazione di un copista

‘attivo’, volta appunto a creare il bisticcio, o come semplice errore di anticipazione indotto dal *fervet* che segue), sarebbe molto più difficile giustificare come sia nata la lezione di *F*, dato che il Boccaccio tende a non cambiare il testo.

Anche nel caso del v. 133 la lezione *repitque licenter* di *F* appare molto conforme all’*usus scribendi* di Arnolfo: il verbo raddoppia il *subit* precedente, e l’avverbio gioca con il successivo *illicita*. La lezione *repetique videtur* di *V*, che pure dà un senso (‘e sembra tornare all’assalto’, o ‘e sembra essere replicato’) ed era accolta dagli editori precedenti a Gualandri-Orlandi, si può spiegare come una banalizzazione che parte da un fraintendimento o una cattiva lettura di *repit*.

Nel caso del v. 100 (*subtus F / sumptus V*), gli editori hanno ritenuto migliore la forma di *F* probabilmente per l’opposizione a *salit* (‘schizza fuori’, ‘se ne va’), che ha una connotazione semantica di ‘sopra’. La forma di *V* (*sumptus*, collegato a *pudor*) si potrebbe spiegare come una congettura, effettuata da questo copista molto ‘attivo’, su una forma ritenuta scorretta: *subtus* poteva essere interpretato come un errore di trasmissione per *sūptus*, abbreviazione di *sumptus*. *V* avrebbe perciò commesso quello che i filologi chiamano un ipercorrettismo, ossia una correzione indebita.

Il caso del v. 99 (dove *et usa* di *F* è preferito a *versa* di *V*) è discusso nei dettagli da Gualandri-Orlandi, anche perché dagli editori precedenti era stata preferita la forma di *V*, il cui senso era stato variamente inteso. *Et usa* dà un significato perspicuo, ed è difficile pensare che sia stato congetturato da *F*, che in genere è molto fedele; quanto alla genesi della lezione di *V*, l’ipotesi di Gualandri-Orlandi è che l’originario *usa* sia stato letto per errore *versa* (nel sistema abbreviativo medievale questa forma era scritta *u’sa*), e *V* abbia poi eliminato *et* per ripristinare una forma metrica corretta.

Come si vede, nella selezione delle varianti gli editori hanno tenuto conto di elementi diversi (plausibilità del testo nell’una o nell’altra forma, *usus scribendi* dell’autore, *lectio difficilior*, *loci paralleli*, atteggiamento conservativo o interventista dei due copisti nei confronti del loro modello, migliore possibilità di spiegare la genesi della lezione che si ritiene da scartare). È chiaro che nessuno di questi criteri ha valore assoluto, e che non è quasi mai possibile stabilire con certezza totale quale fosse la forma originaria e quale quella derivata. L’obiettivo del filologo non è però quello di raggiungere una chimerica esattezza, ma di formulare l’ipotesi più economica di ricostruzione, quella cioè che con minor sforzo giustifica la situazione testuale documentata, e che ha perciò la maggior probabilità di essere esatta.

Si sarà notato che nella *selectio* fra le varianti non è mai stato utilizzato, nel caso in questione, un criterio cronologico; anzi, la lezione del manoscritto più recente, *F*, è stata preferita in un numero di volte maggiore rispetto a quella del manoscritto più antico, *V*. Ciò che conta non è l’età dei testimoni, ma la loro distanza presunta dall’originale (si osservi ad

esempio che la lezione *versa* di V al v. 99, discussa sopra, presuppone l'esistenza di un codice intermedio, oggi perduto), nonché il peso che possono avere avuto nella trasmissione atteggiamenti 'innovatori' da parte dei copisti: un codice antico, nel quale però il testo sia stato molto modificato, ha valore inferiore a un codice recente, nel quale però il testo sia trasmesso senza troppe innovazioni.

NOTA BIBLIOGRAFICA – L'edizione della *Lidia* di Isabella Gualandri e Giovanni Orlandi è pubblicata in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Genova 1998, pp. 111-318; essa presenta un'ampia introduzione e un commento puntuale, all'interno del quale si dà ragione delle scelte editoriali. In precedenza gli autori avevano discusso vari passi del testo in *Contributi sulla commedia elegiaca 'Lidia'*. *Questioni letterarie e testuali*, «Paideia» 45 (1990) [= Scritti in onore di A. Grilli], pp. 199-238.