

PREMESSA

La tecnica di analisi della letteratura che va sotto il nome di intertestualità ha avuto negli anni un notevole successo, e ancor più ne ha avuto se applicata alla letteratura medievale. Per quel che riguarda quest'ultima, questo successo finisce con l'essere l'esito pressoché inevitabile del tentativo di comprendere ciò che ci sfugge di testi appartenenti a un contesto così lontano e diverso dal nostro sfruttandone altri – del medesimo contesto o anche di altri in qualche modo vicini – per illuminare meglio quello che di volta in volta è l'oggetto principale della ricerca. Dato che il contesto in questione è talmente nebuloso che anche ciò che pensiamo di sapere è in gran parte frutto di ricostruzioni indiziarie, segnalare i rapporti che legano fra loro i testi sembra anzi essere quasi l'unica possibilità aperta per chiunque debba in qualche modo parlarne. Di conseguenza, è quanto mai usuale trovare saggi o commenti in cui vengono accostati fra loro più brani stralciati da varie opere medievali, spesso uniti dalla semplice ricorrenza di un lemma, talvolta senza che sia chiaro se si ipotizza che fra i passi citati vi sia un legame, e nel caso di che tipo, o quale sia la ragione per cui i brani in questione vengono riportati.

Ultimamente questo costume sembra aver creato un certo fastidio, che viene espresso molto spesso a voce, più raramente per iscritto. Tra le poche riflessioni distese sull'argomento vi sono quelle svolte da Claudio Giunta in riferimento alla poesia medievale nell'introduzione al suo libro *Versi ad un destinatario*. In tale sede, si argomenta un vero e proprio «rifiuto dell'intertestualità come metodo e come teoria»¹ e ci si interroga sui limiti della stessa come semplice tecnica per l'analisi dei testi, almeno per ciò che riguarda la letteratura medievale. Per la «presenza diffusa di un autore nella poesia di un altro autore», Giunta osserva infatti che «questa lettura in chiave personalistica delle influenze letterarie trova un ostacolo nella natura stessa del linguaggio poetico medievale»², fondato su di un codice talmente ristretto e ripetitivo che vi si possono dare corrispondenze molto strette che sono con tutta

¹ GIUNTA, *Versi*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 40.

probabilità solo accidentali. Per quel che riguarda invece l'allusione consapevole di un autore a un testo a lui precedente, lo studioso richiama l'attenzione sul fatto che perché possa «crearsi un circuito allusivo»³ sono necessari due fattori. Il primo è l'esistenza di «una società letteraria unificata dalla conoscenza di determinati testi, versi o luoghi letterari cui il nuovo autore potesse fare riferimento con la certezza che l'allusione venisse colta dai suoi lettori»⁴; e questa è una condizione che nel periodo delle origini della letteratura italiana sembra essersi verificata molto di rado, in ambiti ristretti e per periodi di tempo limitati. Il secondo è l'esistenza di un repertorio di classici, «un canone di fonti cui è possibile alludere con la coscienza che si verrà compresi»⁵: repertorio di classici che nell'epoca in esame era ben lungi dall'essersi cristallizzato.

Gli aspetti appena richiamati sono senz'altro rilevanti ed è giusto metterli in evidenza. Tuttavia, non vorrei che la giustificata reazione a quella che talvolta sembra una vera compulsione alla citazione di passi paralleli si spingesse fino a guardare con sospetto qualsiasi tentativo di accostare due testi medievali, qualunque sia il suo scopo, soprattutto considerando che il termine "intertestualità" può essere adoperato con un significato estensivo e che di tale "intertestualità" come metodo di analisi si tende a fare un uso assai ampio.

Da un lato, infatti, esistono alcuni ambiti o casi particolari in cui parlare di intertestualità vera e propria non sembra illegittimo. Dall'altro, l'introduzione di Giunta non sembra far cenno al fine forse più immediato per cui leggendo un testo medievale si fa riferimento ad un altro: per interpretare alcuni aspetti di quello che si sta analizzando, e quindi non per tracciare trafele storico-letterarie più o meno ampie, o per delineare i rapporti fra due o più autori, ma allo scopo di chiarire una parola, un sintagma, un'immagine, uno stilema, un uso metrico, un riferimento culturale altrimenti incomprensibile. Non parla insomma di quello che potremmo definire l'uso "di servizio" della tecnica, per il quale in più di un caso non è nemmeno rilevante dimostrare che l'autore del testo fatto oggetto di analisi conoscesse effettivamente il (con)testo citato a riscontro, e che quindi si sia di fronte a un vero caso di interte-

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 45.

stualità, e non semplicemente di più generica interdiscorsività: al contrario, proprio la già citata tendenza medievale alla ripetizione e al riuso finisce con l'essere d'aiuto nella comprensione dei testi.

Si tratta di un uso importante, e che può anch'esso essere soggetto a distorsioni. D'altra parte, è ben difficile fornirne una teoria compiuta: ogni studioso che si trova a spiegare un testo per mezzo di un altro, per decidere se l'accostamento da lui proposto sia utile o anche solo pertinente con tutta probabilità svolge un ragionamento che trae la sua giustificazione e ragion d'essere dai dati a disposizione, anziché fondarsi su un qualsivoglia modello o teoria di come ci si debba servire delle diverse possibili relazioni fra i testi ai fini dell'interpretazione più o meno puntuale. Nei lavori che seguono non si trova null'altro che questo: una serie di deduzioni (e conclusioni) di vario tipo, svolte a partire dal confronto fra due o più testi, deduzioni che conducono all'interpretazione di uno di essi, o a un accrescimento della comprensione del suo contesto.

I rapporti fra i testi messi in qualche modo a confronto sono dei tipi più vari, e le conclusioni che vengono tratte dalla loro analisi sono anch'esse di vario genere e di portata molto diversa. Il contatto di partenza va quindi dalla semplice ricorrenza di una stessa parola, oltretutto piuttosto comune (*L'apertura e la chiusura dei canti: connessioni di tipo metrico-retorico*), alla citazione quasi integrale (quasi tutto il testo è composto dalla ripresa pressoché totale di un altro testo) e che molto probabilmente intendeva essere letterale (*Sulla fortuna di Nicolò de' Rossi*). Nel primo caso, è difficile parlare di un "contatto" fra i due testi: non è infatti affatto necessario postulare la conoscenza del più antico da parte dell'autore del più recente (per quanto nel caso in questione tale conoscenza sia tutt'altro che improbabile), e sarebbe stato possibile arrivare alla stessa conclusione ricavata dal confronto semplicemente consultando un buon vocabolario (a patto però di non lasciarsi suggestionare arbitrariamente dalle parole: ed è una tendenza cui par difficile sfuggire). Nel secondo caso, è quasi egualmente imbarazzante parlare di una semplice "citazione", dato che questa in realtà occupa la maggior parte del componimento in cui viene ospitata. La parte "originale", o per meglio dire la parte che non coincide esattamente col modello del sonetto pubblicato in quel contributo è infatti ben più esigua della porzione di testo che

viene ripresa integralmente e letteralmente dall'ipotesto. In questo caso, che l'autore del rifacimento conoscesse la sua fonte è invece scontato, e le conseguenze dello stringente legame fra i due testi arrivano a riverberarsi sul più antico di essi, il sonetto di Nicolò. La solidità della connessione è infatti tale da permettere non solo di servirsi del testo più antico per correggere il più recente, ma anche di avanzare delle congetture in merito alla circolazione del sonetto-modello, se non addirittura dell'intera produzione del suo autore.

Un legame così forte fra due testi è comunque l'eccezione, vista la sopra menzionata assenza sia di un pubblico di lettori che condividessero le stesse conoscenze in fatto di letteratura volgare, sia di un repertorio di testi letterari universalmente noti agli stessi. Fra i pochissimi ambienti che in qualche modo si discostano da questa condizione generale c'è la cerchia dei poeti stilnovisti: e non stupisce affatto che l'unico caso qui presentato di una rete di relazioni fra testi in cui si ipotizza che ogni autore coinvolto conoscesse almeno alcuni dei componimenti degli altri abbia luogo fra poesie scritte dagli appartenenti a quell'esclusivo "circolo letterario".

Le *Canzoni monostrofiche* di cui si parla nel contributo omonimo potevano infatti essere considerate canzoni composte da un'unica strofa solo all'interno di un ristretto gruppo di intenditori che conoscevano il testo di Cavalcanti cui tutte si rifanno, *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*, ne comprendevano e apprezzavano l'audacia e l'eccellenza, ed erano in grado di cogliere il riferimento, la "citazione" del precedente contenuta in ognuna di esse. L'estrema audacia metrico-retorica del genere 'canzone monostrofica' non è quindi che un'altra manifestazione dell'elitarismo dei cosiddetti stilnovisti e della loro volontà di escludere dal numero dei propri lettori tutti coloro che non sono dotati delle superiori qualità necessarie per essere degni di far parte dei "fedeli d'amore". Audacie come quelle del genere citato, di difficile comprensione già nella Firenze degli ultimi due decenni del XIII secolo, erano condannate a divenire completamente opache, fino a non essere nemmeno riconoscibili come tali, una volta modificatosi in profondità – a seguito dei noti eventi storici che fra le altre cose portarono all'esilio di Dante – l'ambiente cittadino in cui erano state compiute. Ma già nel momento in cui sono state scritte,

Poi che di doglia e le altre poesie a essa collegate si trovavano in una posizione tutt'altro che consueta: quella di essere destinate a dei lettori talmente selezionati da coincidere pressapoco con la cerchia dei loro autori.

Il fatto che nella letteratura volgare dei primi secoli la particolare situazione in cui si trova questo sparuto gruppo di testi sia atipica e quasi anomala è inoltre confermato dalla totale incomprensione metrica di cui sono stati fatti oggetto, sia da parte dei copisti antichi che da diversi studiosi moderni: il «generale fraintendimento di genere»⁶ notato da Valentina Pollidori a proposito della tradizione di *Poi che di doglia* è il destino a cui vanno incontro tutte le poesie nate sulla sua scia⁷. L'esistenza di ognuna di esse è in effetti vincolata a quella delle altre poesie che appartengono allo stesso genere metrico (anche se – viste le conclusioni del lavoro – forse è meglio parlare di sotto-genere). Nel momento in cui il contesto quanto mai elitario ed esclusivo in cui sono nate si è dissolto, sono state inevitabilmente condannate ad essere inintelligibili, almeno dal punto di vista metrico.

Per le “canzoni monostrofiche” si è quindi di fronte a un caso piuttosto singolare, tanto da far sì che ancor più delle conclusioni (rispetto alla datazione dei testi, alla loro collocazione nel sistema dei generi metrici, alle relazioni fra i loro autori etc.) che si possono trarre dalla rete dei collegamenti intertestuali, sia l'esistenza stessa di questa rete di collegamenti ad essere rilevante, poiché finisce con l'essere uno degli elementi che permettono di ricostruire il clima che regnava in quella cerchia di poeti. E i collegamenti in qualche modo più eccentrici, poiché non conformi alle modalità che sono invece usuali per gli altri e che prevedono la ripresa di rimanti, oltre che della forma metrica, non sono certamente quelli dalle conseguenze potenzialmente meno significative. Mi riferisco al caso delle due stanze di Lapo Gianni: un autore la cui appartenenza al “club” degli stilnovisti è stata com'è ben noto messa in dubbio, e per cui non disponiamo di nessuna data certa a cui ancorare la sua produzione, dal momento che non è possibile identificarlo con sicurezza. Il fatto che fra le indubbie riprese metriche di Lapo da Cavalcanti vi sia anche questa, decisamente *difficilior* – oltre che molto meno fortunata – rispetto a quelle relative ad altre

⁶ POLLIDORI, *Orlandi*, p. 123.

⁷ Cfr. il primo saggio qui presentato, § 5, p. 33, in particolare la nota 72.

forme, può di conseguenza contribuire forse a fissare meglio le coordinate storico-letterarie di Lapo: o comunque, è uno degli elementi da prendere in considerazione al riguardo.

Una delle riprese metriche di Lapo da Cavalcanti esaminate verso la fine del primo contributo qui pubblicato ha inoltre delle ripercussioni su quanto viene detto nel successivo. Si tratta del caso di *Amor, eo chero mia donna in domino*, l'unico sonetto pervenutoci di Lapo Gianni, e della sua relazione con *Di vil matera mi convien parlare*, il noto sonetto di risposta di Guido Cavalcanti a Guido Orlandi.

Di vil matera è notoriamente il primo sonetto ritornellato con una coppia di endecasillabi a rima baciata⁸; il secondo è *Amico, i' saccio ben che sa' limare*, la controplica di Guido Orlandi, la cui mimesi metrica del sonetto di Cavalcanti è legata alla specifica relazione esistente fra i due testi. I primi sonetti con tale modifica successivi a questa coppia sono da considerare imitazioni del modello cavalcantiano, seppur limitate a quest'unica caratteristica metrica. Fra essi va sicuramente contato *Amor, eo chero mia donna in domino*: e la trafila qui delineata è stata richiamata come uno degli elementi utili a stringere le maglie della rete che collega i testi di Lapo agli altri, annodando meglio i fili del rapporto fra lo stesso Lapo e Cavalcanti.

Analogamente, la stessa trafila può essere adoperata per rafforzare i legami fra Francesco da Barberino e i poeti della cerchia stilnovista. Nella *Morfologia del sonetto* di Biadene, infatti, tra i sonetti ritornellati o caudati con coda semplice di due versi⁹, subito dopo i sonetti dello scambio tra i due Guidi viene citato assieme al *plazer* di Lapo *Testo d'un'erba c'ha nom zentilina* di Francesco da Barberino¹⁰. Non si può stabilire quale fra i due sonetti sia stato scritto prima, dato che entrambi non sono databili, ma comunque non ve ne sono altri che possano aspirare ad essere né loro precedenti né coevi. E se l'ipotesi della ripresa da Cavalcanti è valida per Lapo Gianni, lo deve essere anche per Francesco da

⁸ L'innovazione metrica di Cavalcanti è infatti la risposta all'innovazione analoga (anche se opposta) operata da Guido Orlandi nel sonetto a cui *Di vil matera* risponde: cfr. infra *Canzoni monostrofiche*, § 12, e la bibliografia ivi citata.

⁹ Cfr. BIADENE, *Morfologia*, pp. 67-70.

¹⁰ Va notato che entrambi i sonetti sono tramandati unicamente da un codice settentrionale come il Barberiniano latino 3953 (solo i primi versi di *Amor, eo chero* si trovano anche in un Memoriale bolognese del 1321): cfr. SANSONE, *Il canzoniere*, p. 251 e PD, vol. II, p. 907.

Barberino. Già per altre liriche dell'autore di *Testo d'un'erba* il loro editore aveva parlato di «appartenenza al cenacolo stilnovistico», di «compiuta ispirazione stilnovistica» o di «piena pertinenza stilnovistica», nonché di «piena iscrizione nell'albo stilnovistico» del loro autore, tanto da intitolare la sua edizione «Il canzoniere stilnovistico di Francesco da Barberino»¹¹. Non entro nel merito di queste valutazioni: tuttavia, chi le ha espresse non sembra essersi appoggiato a evidenti riprese, da parte di Francesco da Barberino, di strutture metriche tipiche dei poeti indiscutibilmente riconosciuti come “stilnovisti” – in quanto legittimati da una delle testimonianze dantesche – o da loro sperimentate per la prima volta. Ma nella produzione lirica di Francesco da Barberino vi è almeno un caso di questo genere, appunto quello di *Testo d'un'erba c'ha nom zentilina*.

Il fatto che Francesco da Barberino sia fra i primi poeti a riprendere la particolare innovazione operata da Cavalcanti sulla struttura del sonetto entra quindi a far parte del quadro che viene in parte delineato nel secondo contributo, quello di una “vicinanza metrica” di questo autore ai poeti stilnovisti. In tale lavoro vengono infatti analizzati nel dettaglio i punti di contatto fra la teoria metrica presentata nel *De vulgari eloquentia* di Dante e quella ricavabile dalle “glosse metriche” contenute nel commento latino di Francesco da Barberino ai suoi *Documenti d'Amore*, punti di contatto che appaiono tutt'altro che trascurabili. Inoltre, interpretando un passo delle stesse glosse che contiene la descrizione di un sottotipo di sonetto, ivi presentato come una forma entrata in uso da pochissimo, si fa notare come questa descrizione coincida con quella di un sottotipo esistente, e che è stato adoperato per la prima volta (o almeno, di cui abbiamo le prime attestazioni a noi note) proprio in quell'epoca, all'interno della produzione di Cino da Pistoia, e unicamente (o quasi) in essa¹².

Cavalcanti, Dante, Cino: la terna completa degli stilnovisti “certi”. Con questo non si vuole certo proporre per Francesco da Barberino una posizione da teorico metrico della scuola: ma visti i collegamenti qui ricordati, non appare infondato ipotizzare che la

¹¹ Cfr. SANSONE, *Il canzoniere*, pp. 223, 224, 228, 232; l'edizione di *Testo d'un'erba* si trova a p. 244.

¹² Cfr. *Che cos'è un sonetto?*, §§ 4 e 6. L'esistenza di questo sottotipo di sonetto costituisce anzi un importante elemento di conferma dell'interpretazione proposta del passo di Francesco da Barberino.

teoria metrica esposta nelle glosse ai *Documenti* coincida almeno nelle linee generali con quella sottesa alla pratica dei poeti stilnovisti, da cui lo stesso Francesco l'ha forse ricavata.

Il terzo lavoro si muove nello stesso orizzonte dei due precedenti. In esso infatti si indaga sulla teoria o concezione metrica esaminata nel secondo, da un lato approfondendone i fondamenti, e dall'altro precisando non tanto i confini spazio-temporali del suo ambito di validità (operazione che richiederebbe indagini ben più estese di quelle qui svolte) quanto gli elementi che lo distinguono dagli ambienti successivi. Ricercando le cause dell'almeno in apparenza scarsa tenuta di tale teoria o concezione, si ritorna quindi ai mutamenti dell'ambiente fiorentino evocati qui sopra, che portarono alla dissoluzione del contesto in cui è nato il sottogenere metrico della "canzone monostrofica" studiato nel primo contributo.

La discontinuità tra tale ambiente e quello (o quelli) dell'Italia del Nord in cui si muoveva Petrarca alla fine della sua vita è in fondo riconducibile a quella prodottasi in Toscana all'inizio del quattordicesimo secolo. Ma l'ipotesi che la concezione metrica analizzata sia valida unicamente nel primo ambito individuato in *Che cos'è un sonetto?*, che è poi pressapoco lo stesso in cui potevano esistere ed essere compresi componimenti dalla forma così sperimentale come le "canzoni monostrofiche" (e quindi la Toscana della fine del XIII secolo, al limite, dei primissimi anni del XIV), viene smentita dall'indagine sulla metrica di Petrarca svolta per verificare se la sua concezione del sonetto fosse la stessa riscontrata nella Toscana tardo duecentesca. Petrarca infatti non solo pare pensare ancora il sonetto con la struttura "arcaica" o originaria, ma per quel che riguarda la metrica in generale si conforma perfettamente alle convenzioni illustrate in maniera esplicita in testi scritti al più tardi quando era ancora un bambino (ma molto più probabilmente quando nemmeno era nato), più che a quelle che sembrano essere state in vigore negli ambienti in cui viveva e scriveva da adulto.

Insomma, malgrado l'assenza di un contesto letterario abbastanza stabile e unitario nello spazio e nel tempo, la concezione della metrica espressa nel *De vulgari* di Dante e nelle "glosse metriche" di Francesco da Barberino a quanto pare lascia una traccia che dura molto a lungo, ben addentro al quattordicesimo secolo.

È chiaro che al di fuori dell'ambito toscano e dell'intervallo cronologico sopra ricordato le "regole" in cui tale concezione si concretizza non hanno certo la stessa forza e validità che avevano al loro interno, e che consentivano a Cavalcanti sperimentazioni ardite precluse a Petrarca come appunto le canzoni monostrofiche o le quartine di *L'anima mia vilment'è sbigotita*. D'altra parte, operazioni di "sistematizzazione delle norme" come quella compiuta da Dante nel *De vulgari eloquentia* si giustificano appunto nel quadro di un ambiente ormai mutato, in cui era necessario esplicitare ciò che nella Firenze della fine del Duecento doveva invece essere scontato. La stessa esistenza di un prontuario di regole (per quanto originale come il *De vulgari*) lascia insomma intuire che la padronanza delle stesse doveva essere quantomeno vacillante: e tuttavia, esse sopravvivono per diversi decenni, fino almeno all'anno della morte di Petrarca. La teoria metrica espressa nei testi sopra citati pare infatti essere perfettamente valida per quest'autore, e ciò malgrado il fatto che la loro conoscenza da parte sua appaia indimostrabile. D'altra parte, la presenza più o meno dimostrata di un legame tra due testi o due autori non è l'unico appoggio possibile per una ricostruzione critica.

Il tipo di collegamento che viene stabilito fra due testi, e il relativo livello di intensità, non è direttamente correlato (e quindi proporzionale) al grado di probabilità delle conclusioni che possono esserne ricavate: quelle tratte partendo da un legame debole o comunque indiretto (quale quello dato dalla comune appartenenza ad un contesto condiviso) non sono di per sé meno convincenti di quelle tratte basandosi su un legame più forte o di dipendenza diretta. L'interdiscorsività, insomma, una volta dimostrata non ha necessariamente conseguenze meno rilevanti dell'intertestualità vera e propria. Lo si può constatare nei due lavori dedicati rispettivamente alla canzone 323 di Petrarca e a Boccaccio.

Nel primo caso viene mobilitata una quantità di opere notevoli, a volte citando più testi dove è presente un determinato elemento senza curarsi di chiarire a quale fra essi si ipotizza che Petrarca si rifaccia. Non è certo per compensare la qualità dei rapporti per mezzo della loro quantità. Se in rapporto al motivo della connessione fra il suono dell'acqua che scorre e la musica o le Muse – e quindi la poesia – si riportano brani di Boccaccio, Philippe di Vitry, Papia e Isidoro di Siviglia, senza determinare quale possa

essere la fonte di Petrarca, non è perché non potendo dimostrare un rapporto diretto con nessuno fra questi quattro testi ci si ritrova a non poter ragionevolmente avanzare l'ipotesi che la connessione in questione fosse valida anche per Petrarca. Al di là del fatto che Petrarca con tutta probabilità conosceva più d'uno fra essi, posto che si tratta da un lato di opere di suoi amici e dall'altro di testi base della cultura medievale (che sappiamo conosceva o addirittura possedeva), la molteplicità di passi citati tende a dimostrare solo che la connessione acqua-musica-poesia nella cultura dell'epoca era una nozione vulgata, tanto da trovarsi in una sorta di manuale di primo livello della formazione medievale come Pappia e in un numero elevatissimo di trattati di musica, fra i quali quello di Vitry è stato scelto come campione esemplificativo solamente per la vicinanza del suo autore appunto a Petrarca. L'interdiscorsività in questo caso particolare si rivela quindi anche più probante dell'intertestualità: se il rapporto di filiazione fra il suono dell'acqua che scorre e la poesia nel contesto culturale in cui viveva l'autore era un concetto corrente, se ne può dedurre che parlando del dolce suono e del soave mormorio di una fonte, seguendo la cui melodia cantano delle *nimphe* e delle *muse*, Petrarca intendesse riferirsi alla sorgente dell'ispirazione poetica. Se quest'idea fosse stata solo di qualche autore, per quanto probabile fosse stata la connessione intertestuale col passo di Petrarca, la deduzione sarebbe stata molto meno persuasiva.

La compresenza di un concetto o di un'immagine in un autore e in un testo che molto probabilmente gli era noto, o in un genere letterario che sicuramente lo era, come nel caso di Boccaccio e delle ballate "popolareggianti" da lui citate alla fine della quinta giornata del *Decameron*, non è viceversa di per sé sufficiente a dimostrare che vi sia fra i due un vero rapporto intertestuale o che in qualche modo l'autore tragga quel concetto o quell'immagine proprio da quel genere e non da altre fonti. I lamenti delle malmaritate delle ballate "popolari" o "popolareggianti" somigliano molto a quelli che si trovano nel *Decameron*, e fra di essi si possono trovare delle convergenze lessicali notevoli, come nel caso della contrapposizione fra le diverse esigenze di una giovane donna, quelle che possono essere manifestate senza vergogna, e quelle che invece vengono sottaciute¹³: ma non è detto che l'autore si rifacesse dav-

¹³ Cfr. *Ballate e novelle. Attorno al Decameron*, § 4, p. 173.

vero a ballate simili a quelle citate, quindi l'ipotesi di una dipendenza del *Decameron* da testi di quel tipo resta non dimostrabile.

Il discorso delle convergenze lessicali, poi, richiede un'attenzione particolare. Valutare la pertinenza e la validità di un collegamento fra due testi dove ricorrono le stesse parole ha poco a che fare col misurare il numero di lessemi in comune, o la loro densità all'interno del testo (o di parte di esso). Che il collegamento fra *Decameron* II 10 31 e la ballata *Ch'io me so' mal maritata* venga considerato indimostrabile¹⁴, e comunque un caso più di interditorsività che di intertestualità, mentre il rapporto di dipendenza del passo del *De montibus* di Boccaccio dedicato alla fonte Castalia dal passo del commento di Lattanzio alla *Tebaide* di Stazio dove si parla della stessa sorgente viene presentato come un elemento indiscutibile¹⁵, ha poco a che fare col fatto che i rinfacciamenti di Bartolomea al marito hanno in comune con i lamenti della moglie infelice della ballata sopra citata meno parole di quante invece ne abbiano i brani messi a confronto di Boccaccio e Lattanzio, o col fatto che la loro concentrazione nei rispettivi testi è inferiore.

D'altra parte, per avvalorare una certa tesi non è sempre necessario ricostruire precisamente tutti i passaggi e le direzioni dei rapporti intertestuali di cui ci si serve, e ciò anche quando si ipotizza d'avere a che fare con un caso di intertestualità vera e propria. La conoscenza del mito di Castalia da parte di Petrarca viene data per comprovata senza preoccuparsi di chiarire nel dettaglio per quali tramiti si sia verificata, e soprattutto senza prendere in considerazione il ruolo che può avervi giocato Boccaccio. La tesi non diventa per questo meno credibile. Non è affatto improbabile, infatti, che Petrarca avesse letto il *De montibus* di Boccaccio; lo è ancor meno che conoscesse il commento di Lattanzio alla *Tebaide* di Stazio; anzi, dato che è certo che conoscesse la *Tebaide*, che cita più volte, e che i testi classici all'epoca venivano letti in manoscritti dotati di commento, è piuttosto improbabile che quel commento non fosse nella sua disponibilità. Ma ai fini del lavoro non è importante sapere se sia stato Boccaccio ad accorgersi leggendo Lattanzio dell'erronea unificazione di due diverse sorgenti mitologiche, e abbia comunicato al suo amico Petrarca la sua scoperta, *vis-à-vis* o tramite il *De montibus*, o se sia invece stato Petrarca a

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. *La musica dell'acqua. Attorno alla «chiara fontana» di RVF 323*, § 4.

trarre d'inganno Boccaccio, come è forse più probabile, o se i due autori siano arrivati indipendentemente alla medesima conclusione. Tutte e tre le ricostruzioni sono possibili: stabilire quale fra esse corrisponda alla realtà storica nel contesto in questione è inutile, perché comunque non apporterebbe nessun elemento di prova aggiuntivo rispetto alla tesi da suffragare.

Le conclusioni tratte a partire dai vari tipi di contatto qui presentati si collocano a livelli di analisi diversi, e si ripercuotono su differenti aspetti del testo letterario. La presenza di un contatto intertestuale o più genericamente interdiscorsivo può quindi servire a correggere la lezione di un testo; a chiarirlo dal punto di vista semantico o culturale; a datarlo; a collocarlo in un determinato ambito; a ipotizzare quali possano essere state le sue fonti... Mettere in evidenza un qualunque tipo di convergenza o analogia fra due testi medievali, insomma, può essere tutt'altro che inutile, almeno ai fini dell'interpretazione: a patto che sia chiaro perché lo si fa, che cosa si intende dimostrare, e quali siano i passaggi logici tramite cui si arriva alla conclusione. Se non è sempre indispensabile determinare con esattezza di che natura sia il rapporto e fra quali testi abbia luogo, appare però necessario argomentare in maniera lucida, senza permettere che l'incertezza che in grado più o meno elevato sembra essere connaturata a questo tipo di analisi si traduca automaticamente nella titubanza del ragionamento, o peggio ancora nella rimozione totale del problema e nell'estromissione di qualunque tentativo di analisi dei dati a favore di un semplice accumulo degli stessi. Le conclusioni a cui si arriva insomma possono anche essere tutt'altro che certe, ma devono comunque essere l'esito di un ragionamento coerente.

Il primo scritto è stato pubblicato (e viene qui riproposto solo con qualche lieve modifica, come pure l'ultimo) in «Nuova rivista di letteratura italiana» V, 1 (2002), pp. 9-49; una versione ridotta – oltre che meno aggiornata – del secondo è apparsa, con il titolo *Il sonetto delle origini e le "glosse metriche" di Francesco da Barberino*, in «Studi di filologia italiana» LXVI (2008), pp. 13-34; il quarto è stato stampato in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo 2003, pp. 243-257; il settimo in «Studi di filologia italiana» LXIV (2006), pp. 21-31. Gli altri sono inediti.