

STUDI ISPANICI

Fonti, *topoi*, intertesti

Paolo Cherchi





STUDI ISPANICI

Fonti, *topoi*, intertesti

Paolo Cherchi

di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2022 Paolo Cherchi
ISBN 978-88-5526-636-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
LuisPinaPhotography on istockphoto.com
Cascata monumentale, Parc de la Ciutadella, Barcellona

n°43
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Diaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI MARZO 2022

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Meregalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osroyat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu Cristina Dozio

Indice

INTRODUZIONE. CONSIDERAZIONI MINIME SU 'FONTI', 'TOPOI' E INTERTESTI	13
I. LA PRESA DI ALCOCER E IL MODELLO DI MONFLOR	37
2. "ALFA ET O" EN EL SETENARIO DE ALFONSO EL SABIO	51
3. LA "SIELLA" DI SANTA ORIA.....	57
4. JUAN MANUEL'S <i>LIBRO DE LOS ESTADOS</i> (2: 6-32) AND GODFREY OF VITERBO'S <i>PANTHEON</i> (BOOKS 13-14)	67
5. 'EL SALTO DEL REY RICHALTE' (CONDE LUCANOR, 1, 3) E IL PROBLEMA DELLE FONTI..	79
6. UNA CITAZIONE DI JUAN MANUEL DA UN «FILOSOFO SARDO».....	91
7. QUATTRO CHIOSE AL <i>LIBRO DE BUEN AMOR</i>	95
8. <i>LOS DOCE TRABAJOS DE HÉRCULES</i> DE VILLENA Y <i>LA FIORITA</i> DE GUIDO DA PISA ...	113
9. ANCORA SUL TITOLO DEL <i>LIBRO DE LOS GATOS</i>	131
10. IL TOSTADO E LE <i>GENEALOGIE DEORUM GENTILIUM</i>	143
II. IL VEGLIO DI CRETA NELL'INTERPRETAZIONE DEL TOSTADO. FORTUNA DI DANTE E/O BOCCACCIO NELLA SPAGNA DEL QUATTROCENTO.....	159
12. PER L'IDENTIFICAZIONE DEL "GAUFREDO" CITATO DAL MARQUÉS DE SANTILLANA	169
13. IL LIUTO E L'OROLOGIO DI CALISTO	177
14. ANTONIO DE TORQUEMADA E OLAO MAGNO.....	191
15. SOBRE LAS FUENTES DE LA SILVA DE PEDRO MEXÍA.....	203
16. JUAN LUIS VIVES: A SOURCE OF PEDRO MEXÍA'S SILVA	217
17. PLUTARCH'S LETTER IN MEXÍA'S SILVA	229
18. DON QUIJOTE Y SU ANSIOSA ESPERA DE LA NOCHE (<i>DON QUJOTE</i> , II, 71).....	235
19. I PROBLEMAS NATURALES DI JUAN DE ZABALETA E I PROBLEMATATA DI ALESSANDRO DI AFRODISIA.....	243

20. DANTE EN RUBÉN DARÍO Y EN BORGES	257
21. L'ENCICLOPEDIA CINESE DI JORGE LUIS BORGES	281
BIBLIOGRAFÍA	293
APPENDICE.....	307
INDICE DEI NOMI.....	311

A Salvador García Castañeda

INTRODUZIONE

CONSIDERAZIONI MINIME SU 'FONTI', 'TOPOI' E INTERTESTI

Molte ragioni mi hanno fatto esitare a produrre questo libro che è piuttosto una “raccolta” di esperienze filologiche e di ricerche occasionali. Da una parte mi frenava il valore modesto dell’impresa e la consapevolezza che difficilmente avrebbe trovato lettori interessati alle ricerche minute che vi si raccolgono, minuzie che, una volta portate alla luce, esauriscono la funzione per le quali sono nate, e nei casi migliori forniscono materia per qualche nota a piè di pagina in studi ben più robusti. Ristamparle potrebbe sembrare un gesto di petulanza, di fastidiosa insistenza a riconsiderarne il valore, convinto che dopo tutto questa minutaglia aveva pur avuto una funzione, ora risolvendo una *crux* ora chiarendo un’allusione o un passo oscuro ora indicando una fonte e, insomma, tutto quel tipo di cose contemplate dall’esegesi letteraria, ma ritenute inutili nell’esercizio della critica letteraria vera e propria che studia il valore estetico delle opere letterarie.

Dalla parte opposta premeva un vecchio desiderio di matrice sentimentale: quello di raccogliere i miei lavori di ispanistica come testimonianza di un interesse mai del tutto realizzato e mai del tutto abbandonato, cioè quello di fare di professione l’ispanista. L’ispanistica è stato il primo campo di studi in cui ho fatto i miei primi passi da studente di filologia romanza, con una ricerca sulla fortuna europea del *Don Quijote*, che poi costituì la pubblicazione del mio primo libro. In spagnolo scrissi il mio primo articolo su Croce ispanista, e ad un argomento spagnolo dedicai la mia prima nota su Hobbes e Don Quijote. Ma poi le cose sono andate in direzione diversa. Spostatomi negli Stati Uniti ho dovuto cambiare area di studi e dedicarmi prevalentemente all’italianistica, e gli studi ispanici hanno dovuto prendere un posto secondario, quasi da *hobby*. Comunque, ho continuato a leggere e ho fatto sporadicamente delle ricerche quando mi sembrava di poter chiarire qualche punto o interpretare in modo inedito qualche testo, ma non ho mai dedicato un impegno pieno a produrre lavori voluminosi, come libri o

edizioni. Raccogliere le ricerche di questi anni era il modo più rapido per offrire una testimonianza della mia fedeltà alla materia ispanica, ma era anche rischioso. Infatti, i libri non sono sempre o soltanto la mostra delle capacità intellettuali dell'autore: spesso sono anche la spia delle sue debolezze, e nella fattispecie questa debolezza era palese perché la motivazione sentimentale era troppo scoperta. I sentimenti sono comprensibilissimi e perfino accettabili in lavori scientifici, ma possono degenerare in vizio, e i vizi costano magari le spese di stampa. Gli editori davanti a tali effusioni sono molto indulgenti e disposti a prestare soccorso psicologico, ma i lettori possono essere meno accomodanti, quando non addirittura ostili, anche perché i vizi di origine sentimentale in campo accademico scivolano facilmente dal lecito all'indiscreto.

A risolvere il dilemma – che però non era di portata veramente esistenziale come può sembrare da quanto appena detto, magari con un po' di posa – è venuto l'invito di María Pilar Lorenzo Gradín a fare la prolusione al convegno biennale di filologia romanza che si tiene all'Università di Santiago de Compostela; e il tema del convegno era “Le fonti”. Non so perché mi sia stato conferito questo onore, che, a dire il vero, mi preoccupa perché deve avermi preceduto la nomea di “fontaniere”, come benevolmente mi chiamava il compianto Andrea Battistini, ed è una nomea che indica il paradosso rappresentato dalla persona che pur occupandosi di fonti è un operatore che si distingue da altri studiosi per la sua aridità intellettuale. La raccolta poteva confermare l'immagine del fontaniere al secco, ma poteva costituire anche un modo di difendersi e dimostrare che i fontanieri fanno il loro lavoro per dissetarsi, e qualche volta le loro fatiche sono compensate da sorgenti di acque che ristorano. Si vedrà; ma per ora torniamo al libro.

L'invito mi portava a riflettere su un aspetto ricorrente nelle mie incurSIONI nel mondo ispanico, e quindi a trovare un qualcosa in comune che tenesse insieme questi lavori e in qualche modo ne giustificasse la raccolta. L'elemento che li accomuna non è tanto un vero metodo con i suoi principi e regole, bensì il casuale rinvenimento di un dato che poi si problematizza in modi tanto svariati quante sono le possibilità prospettate dall'iniziale scoperta. Se dunque il rinvenimento è l'immancabile punto di partenza per ciascuno dei saggi raccolti, ora costituisce un elemento che dà una qualche organicità a questo libro e ne determina l'ossatura, che a sua volta crea un libro diverso dalla semplice raccolta dei miei studi ispanici al quale pensavo originariamente. Prima di tutto ne esclude vari altri che non riposano sulla scoperta di una fonte. Ed è una perdita sentimentale, perché sono “affezionato” ad alcuni miei saggi su Juan Manuel, sulla *Celestina* o su Pero Díaz o su Moratín. Inoltre, tale organicità impone la rinuncia a studi sempre in tema di “fonti” ma di pertinenza esclusivamente italo-ispanica (nell'elenco di saggi presente in appendice a questo libro saranno i lavori su Lope de

Vega e Marino o su Guevara e Bandello e simili); ma era una rinuncia inevitabile per poter creare un libro meglio amalgamato e meno voluminoso.

Il convegno di Santiago s'incentrava, appunto, sul tema delle fonti. Ma ancora una volta, le cose non sono andate nel modo previsto. Il convegno è stato postposto ormai per la seconda volta, e la "prolusione" si terrà in una data non ancora precisata del 2022, e l'imprevedibilità della peste può giustificare il timore di un nuovo rinvio. Avrei voluto ristampare il testo di quella presentazione in cui traccio la storia e i problemi sull'uso delle fonti, ma m'accorgo che motivi di etica professionale non lo consentono; pertanto, mi limito a tornare sugli stessi problemi adattandoli e ampliandoli o riducendoli in modo conforme ai contenuti di questo libro. Il risultato sono delle considerazioni che possono servire da guida nel rilevare insieme il suo nucleo unificatore e la diversità della raccolta: è un nucleo difficile da ridurre in formule teoriche, e la diversità spiega in parte perché questo sia il caso. Tale apparente contraddizione si giustifica più agevolmente raccontando i modi in cui unità e varietà si combinano. È un racconto lungo perché ha una storia molto lunga.

Che la letteratura tragga origini dalla letteratura stessa è un assioma che in quanto tale non ha bisogno di dimostrazione alcuna. Quindi, nella misura in cui questo assioma è vero, sarà anche vero che quel processo generativo è vecchio quanto la letteratura stessa. Ho parlato di "origine" e non di "fonte" in quanto il primo termine suggerisce che la letteratura funga da modello per prodotti ad essa simili, mentre nella nozione di "fonte" si coglie la presenza di un travaso materiale di una creazione letteraria in un'altra, travaso calcolato e magari celato. Ed è già una distinzione che fa prevedere due esiti diversi: di fronte al "travaso" si parlerà di furto, mentre negli altri casi si parlerà di imitazione. Il furto è stato sempre deriso e più tardi condannato, mentre l'imitazione nel corso dei secoli è stata consigliata e ritenuta addirittura indispensabile nella formazione di un ottimo oratore o di chiunque usi la lingua come strumento di persuasione.

La nozione di "furto" come equivalente di fonte è presente in Orazio e in Marziale: al primo si deve il fortunatissimo paragone del ladro con la *cornicula* che rimane nuda una volta che si spoglia delle penne rubate ad altri uccelli (*Epistulae*, I, 3, 15-17); del secondo sopravvive a tutt'oggi la parola "plagiarius" usata in un epigramma (I, 52) seguito da un altro in cui appare un sinonimo: *fur es*, cioè "sei un ladro". Questa è dunque la nozione primaria di fonte: ossia un non dichiarato prelievo da un testo per incorporarlo in un altro. Una volta scoperto, questo prelievo è quasi sempre innegabile perché contiene in sé le prove della refurtiva, sia che si tratti di precisi riscontri verbali sia di somiglianze strettissime di immagini o di idee. Ovviamente parliamo di un furto

speciale perché non produce un ammanco o una sottrazione nel testo plagiato, bensì come una duplicazione non dichiarata di una sua parte in un altro testo. Un furto simile può rimanere nascosto per sempre o per un lunghissimo tempo, e spesso viene scoperto per caso. Le fonti, dunque, non esistono fino a quando vengono scoperte, e, detto in altro modo, nessuno scrive qualcosa pensandola come eventuale fonte per altri. Ciò spiega perché non esista alcun criterio assoluto, nessun automatismo per scoprire le fonti, e di conseguenza il rinvenirle è un fatto aleatorio sul quale non può fondarsi alcuna disciplina con le sue norme che prevedono sistematicità o costanza. Immaginiamo che le fonti da scoprire siano infinite, e non saranno riconosciute fino a quando qualcuno non le riporti alla luce.

Ora, la storia ci dice che per secoli la nozione del furto letterario (per ora diamogli il nome con cui lo conobbero gli antichi) non preoccupò gli autori o i “grammatici” o i professori di retorica che nel mondo antico svolgevano la funzione dei critici odierni. Si parlò dei *furta* di Virgilio, e si distinse il furto dall’imitazione, come leggiamo in Cicerone (*Brutus*, 75-76), e sappiamo perfino che qualche volta il furto veniva denunciato dal *derubato* non per infamare il ladro, bensì per proclamare la bellezza “appetibile” della propria opera¹.

L’imitazione, invece, fu altamente raccomandata nella formazione degli oratori. Cicerone o chi per lui raccomandava la «*imitatio ista qua impellimur, cum diligenti ratione ut aliquorum similes in dicendo voleamus esse*» (*Ret. ad Her.*, I, 2, 3: “L’imitazione ci stimola a raggiungere, secondo un accurato metodo, l’efficacia del parlare presente in certi modelli”). Quintiliano dedica un intero capitolo delle sue *Institutiones* ad illustrare i benefici dell’imitazione nella formazione dell’oratore, «*Namque enim dubitare potest, quin artis pars magna contineatur in imitatione*» (*Inst.*, X, 1, 2: “E infatti non si può nemmeno dubitare che nell’imitazione si contenga una buona parte dell’arte”). E con il tempo, non più l’imitazione della natura (la *mimesis* aristotelica) bensì quella dei modelli fu assunta come criterio estetico². Il principio è convalidato dalle poetiche medievali in cui l’*imitatio* era limitata al campo dell’arte e non più della natura, come deduciamo dalla *Poetria nova* (vv. 1705-1708) di Geoffrey de Vinsauf:

Rem tria perficiunt: ars, cujus lege regaris
 Usus, quem serves, meliores quos imiteris.
 Ars certos, usus promptos, imitatio reddit
 Artifice aptus, tria concurrentis summos³.
 (vv. 1705-1708)

1 Su questo punto e sul tema in generale cfr. McGill S., 2012.

2 Cfr. McKeon R., 1936.

3 In Faral E., 1962, p. 249: [“Tre cose la (i.e. la poesia) rendono perfetta: l’arte dalla cui legge ti farai guidare; la frequenza con cui te ne servirai; e i migliori che imiterai. L’arte rende sicuri, l’uso rapidi, l’imitazione rende l’artefice atto, e le tre cose collaborando insieme rendono sommi”]

L'imitazione, dunque, era una componente fondamentale nella creazione letteraria, ed entrò da signora nella precettistica degli autori. Avallata da *auctoritates* quali Petrarca (*Familiare*, XXII, 2 e XXIII, 19), essa finì per caratterizzare la produzione poetica umanistica. In effetti si potrebbe caratterizzare la cultura classicista sottolineando il suo culto per l'imitazione dei classici (quasi esclusivamente quelli della Roma dell'età repubblicana e non di quella argentea), e il suo conferire all'imitazione una valenza affatto positiva, addirittura nobilitante. Naturalmente era facile trapassare un certo limite – per altro mai chiaramente definito – e cadere nel plagio. Ciò avveniva con una frequenza che non riusciamo a misurare accuratamente o perché i furti erano ben celati, o perché il criterio della imitazione lasciava un ampio margine al modo con cui la si poteva intendere⁴, e quando aveva luogo non causava molto scandalo. Tuttavia, si discusse molto sui criteri della imitazione e perfino su chi imitare (celebre la polemica tra Angelo Poliziano e Paolo Cortese). E forse proprio per questo sono degni di rilievo alcuni episodi in cui si denuncia il furto vero e proprio. Lorenzo Valla, ad esempio, fa un cenno non molto coperto alla *lex plagiarum* nell'introduzione alle sue *Elegantiae Latinae*, riferendosi ai casi che oltrepassano la soglia dell'imitazione e che non passano inosservati proprio perché la trasgressione è smaccata⁵. È nota l'acrimonia con cui Polidoro Virgilio rimproverò ad Erasmo di avergli rubato l'idea di fare una raccolta di *adagia* e di commentarli⁶; e comunque in questo caso non si parla tecnicamente di un furto testuale. In quest'ultima categoria potrebbe rientrare il caso di Ravisio Testore, accusato di aver saccheggiato i *Commentari urbani* di Raffaele Maffei per la sua *Officina*. Comunque, sono casi “mastodontici” rispetto a quello che probabilmente succedeva in modo molto diffuso ma contenuto entro una sfera in cui rimaneva ambigua la differenza tra l'imitazione e il plagio vero e proprio.

Col dileguarsi della tendenza classicista, e quindi con l'attenuarsi del principio della imitazione, il discorso sul furto o plagio torna alla ribalta. Ai primissimi del Seicento Costantino de' Notari non esitava a parlare dei «furti del Tasso»⁷. E vengono subito alla memoria le accuse che Lope de Vega rivolse a Marino accusandolo di plagio dei suoi versi⁸, e sempre di Marino ricordiamo le vanterie sul modo in cui usava il “rampino” per fare refurtiva di versi e immagini di altri poeti, e sfidava i suoi critici ad indicare le sorgenti cui aveva attinto⁹. Qualche decennio più tardi Daniello Bartoli nel suo

4 La letteratura sull'argomento è vastissima, e mi limito a segnalare soltanto le pagine che Quondam A., 1998, dedica all'argomento.

5 Per alcuni di questi episodi e per le sagge considerazioni che li accompagnano, si veda Pellizzari G., 2009, tutto il saggio “Plagio come biografia”, pp. 305-368.

6 Per l'episodio si veda Ruggeri R., 1992.

7 C. de' Notari, 1607-1608, vol. I, pp. 176-183, tutta una sezione (“divisione terza” del libro IV) dedicata ai “I furti del Tasso”.

8 Sull'episodio si veda Cherchi P., 1987, dove si trova anche la bibliografia progressiva.

9 Marino G. B., 1966: 249.

L'uomo di lettere difeso ed emendato torna sull'argomento¹⁰ e vede come una macchia disonorante ed esteticamente inaccettabile il «rubacchiare» materiali altrui. Alla fine del '600 Jacques Thomasius pubblicò nel 1679 a Lipsia un trattato *De plagio literario* la cui lezione fu poi ripetuta da Pierre Bayle, il quale, ormai lontano dalla cultura classicista, dedicava all'argomento del plagio gli articoli «Feuardent» e «Giphanius» nel suo *Dictionnaire* (1697)¹¹ e osservava che è meglio rubare dagli antichi anziché dai moderni, e se si ruba dai moderni è consigliabile evitare il furto in patria propria, perché, come i pirati, si è meno colpevoli se si ruba in terre lontane. I furti letterari dal mondo antico vengono considerati prove di sapere, mentre i furti domestici portano discredito, e i ladri cercano di occultarli, non per scrupolo di coscienza, bensì perché preferiscono non essere scoperti. Il rigetto assoluto del plagio è sancito dall'*Encyclopédie* con la voce «Plagiat», stilata da Louis de Jaucourt¹².

Il Neoclassicismo settecentesco continuò a sostenere il principio della *imitatio*, ma sentiva limitante l'imposizione di una normatività che non lasciava spazio ad aneliti nuovi, ad esigenze e visioni nuove. E la secessione partì dalla Germania, dove i germi di un nuovo storicismo fecero capire che non si doveva imitare la letteratura antica, bensì ricreare il rapporto che gli antichi ebbero con le loro culture, e per imitarli in modo vero era necessario basare la creazione letteraria sulla realtà che la vede nascere. Fu dunque bandito il concetto normativo dell'imitazione e nacque un modo “storicistico” di imitare il mondo che l'arte riflette. E fu un cambio epocale, una vera rivoluzione paradigmatica che rese inaccettabile il concetto di imitazione così come era stato difeso per secoli. Si direbbe, e di fatto è stato detto¹³, che *la querelle des anciens et des modernes* finalmente produsse l'effetto desiderato: il mondo moderno non imitò più quello antico e si propose invece di studiarlo per capire come era stato a sua volta moderno.

Una volta rimossa la norma della *imitatio*, le fonti “furto” non potevano essere giustificate più come forme di “imitazione troppo ravvicinata”. E se il criterio di imitazione veniva respinto in quanto del tutto opposto a ciò che si predicava dell'arte – vale a dire creatività originale ed espressione libera di un individuale e unico modo di sentire –, il prelievo letterale o quasi, cioè il plagio, era categoricamente condannato ed era persino perseguibile legalmente come infrazione dei diritti d'autore o dei *copyrights* – vigenti in Inghilterra fin dagli albori dell'invenzione della stampa mentre in Italia furono riconosciuti solo nel 1801 nella Repubblica Cisalpina.

L'età del Romanticismo indagò sulla natura e sui caratteri della “nazione” e della letteratura che ne costituirebbe la voce, e che era tanto più genuina

10 Ci riferiamo a Bartoli D., 1853, il cap. “Il ladroneccio” della Parte seconda, pp. 77-102.

11 Bayle P., 1697. I due articoli sono rispettivamente a p. 1154 e 1236.

12 Per maggiori ragguagli, si veda Randall M., 2001: 107.

13 Jauss H.R., 1999: 90-128, il capitolo “La replica di Schlegel e di Schiller alla ‘Querelle des Anciens et des modernes’”. L'originale in tedesco è del 1970.

quanto più spontanea e remota. Era una nozione che portava la letteratura nel campo del folklore, e tendeva a sostituire il criterio di *imitatio* con quello di *traditio*. La ricerca dell'antichità delle tradizioni spinse la ricerca fino alle remote origini indoeuropee di tanti fenomeni letterari, come le fiabe, la novellistica e perfino l'epica, producendo una serie di studi che trovava conforto nella recentissima scienza linguistica impegnata a ricostruire le famiglie e le parentele fra le lingue e a studiarne l'evoluzione. Si ipotizzò l'esistenza di tradizioni orali di cui, però, si potevano addurre testimonianze scritte. Emerse lentamente una cultura medievale in cui vengono identificati i nuclei delle nazioni, e in questi appaiono affiancati due livelli culturali, di cui uno dotto e comune a tutte le nazioni, e uno popolare che ha i pregi della spontaneità e rappresenta l'animo di un popolo. Quando nel 1837 Francisque Michel pubblicò per la prima volta la *Chanson de Roland*, si poté sostenere che il popolo aveva avuto la sua epica e cantava le gesta dei suoi eroi, e il testo che le conservava rappresentava un documento scritto della tradizione dei canti e cantilene che avevano avuto una circolazione orale. Tantissimo materiale fu raccolto, e negli ultimi decenni dell'Ottocento si cominciò a studiarlo con rigore scientifico per poter rendere ragione del modo in cui quelle tradizioni si erano conservate, e per trovare un metodo con cui interpretarle e classificarle. Non diremmo niente di nuovo se rivedessimo cose arcinote e ricordassimo i campioni di quella scuola, le loro idee sulla tradizione e sull'evoluzione dei generi e sul loro magistero filologico. Solo per quel che riguarda il nostro tema, dobbiamo ricordare che la nozione di "continuità" – e poco importa che la si consideri come una forma di evoluzione che non tiene in alcun conto il contributo singolare e sempre diverso dei singoli autori – conferì alle "fonti" un ruolo inedito e le valorizzò. Si leggano *De la poesia heróico-popular castellana* (1873) di Milà i Fontanals, o la *Histoire poétique de Charlemagne* (1865) di Gaston Paris, o *La poesia popolare in Italia* (1878) di Alessandro D'Ancona per avere un'idea di ciò che cercavano questi studiosi del mondo romanzo. Le "fonti" per loro non erano oggetto di apprezzamento estetico o morale, ma erano documenti "necessari" per attestare la continuità culturale. E la ricerca delle fonti produsse capolavori come *Virgilio nel Medioevo* (1872) di Domenico Comparetti, o *Le fonti dell'Orlando Furioso* (1900) di Pio Rajna. Tra l'altro trovavano un ambiente propizio preparato ad apprezzare il valore delle fonti grazie alle ricerche della *Quellenforschung*, ossia quell'attualissimo tipo di ricerca storico-filologica che valutava la credibilità delle fonti, specialmente nel campo degli studi biblici. Bisogna dire che la ricerca delle fonti letterarie si limitava quasi esclusivamente al mondo medievale perché sembrava autorizzarlo il tipo di cultura ritenuta di carattere popolare o quanto meno non accademica, e propensa a riusare materiali tradizionalizzati e convenzionali perché le è del tutto estranea la nozione di originalità creativa. Il compito primario del critico era quello di identificare quei materiali perché la creazione non

consiste tanto nell'inventarne dei nuovi quanto piuttosto nel ricomporne dei vecchi e imposti dalla tradizione.

Senonché Benedetto Croce e l'estetica dell'idealismo screditarono la ricerca delle fonti perché si finiva per parlare di esse e non della creazione letteraria che le incorpora. Se si accetta che un'opera originale abbia delle fonti, quali e quante sono queste? Potenzialmente le fonti sono infinite perché ogni parola di un testo può avere, anzi ha sicuramente una fonte, se per questa s'intende una qualche similarità con quelle che troviamo in un testo determinato. E quando si indichi una fonte più specifica essa perde la sua individualità una volta assorbita nell'opera. Questo è il sunto della breve nota *La ricerca delle fonti* del 1909, alla quale faceva seguito *Una noterella polemica*, che sviluppa la precedente con risposte specifiche a diversi critici¹⁴. Tuttavia, avendo «esclusa la possibilità così di una risoluzione dell'opera nelle fonti, come una rassegna completa delle fonti stesse», Croce si mostra meno negativo e assoluto di quanto non l'abbiano fatto apparire i suoi seguaci. Esiste, infatti, un tipo di fonte che finisce nei commenti delle opere e spesso con una funzione importantissima:

Il richiamo e le indicazioni delle fonti adempiono altre volte un ufficio utile, quando, cioè servono al commento dell'opera spiegando il significato preciso di un'espressione o illuminando per contrasto la formazione di un pensiero, di un'immagine che hanno avuto nell'opera che si commenta. [...] Accade talvolta che uno di quei richiami diventi di somma importanza per eliminare una difficoltà e risolvere un problema critico [...] Tutto sta nel non esagerare il valore delle ricerche di fonti, mutandole in giudizi critici, atteggiandole a drammatiche storie di influssi, porgendole con animo commosso quasi rivelazioni dei più ascosi misteri dell'arte. (488-489)

Le fonti, insomma, offrono un sussidio all'interpretazione di un testo, ma non contribuiscono di per sé stesse al giudizio estetico. Indubbiamente non furono queste pagine a screditare un metodo di ricerca, ma fu piuttosto l'estetica idealistica con la sua distinzione netta tra poesia e non-poesia a segnare il declino e perfino l'irrisione della ricerca delle fonti: la poesia, in quanto creazione artistica e quindi sempre individuale e irripetibile, non concede alcun potere di valutazione ai fatti materiali come possono essere le fonti. Croce ammette che le "fonti" sono utili a chiarire un testo, cioè a produrre quel primo passo senza il quale si accede male al prodotto finito e artisticamente realizzato. Nel complesso, insomma, si tratta di un avallo di ciò che costituisce "il commento" o le glosse a un testo. È legittimo,

¹⁴ I testi indicati, apparsi su *La Critica* del 1909, sono stati ristampati in Croce B., 1949: 487-502, da cui citiamo.

insomma, osservare che il verso dantesco «conobbi i segni dell'antica fiamma» ricalca il virgiliano «agnosco veteris vestigia flammae», perché documenta un aspetto dello stile e della cultura dantesca, ma non offre alcun sussidio per illuminare il personaggio di Francesca. Croce non parla di altre opere letterarie che non si propongono come “poesia”, ad esempio *Il Convivio*, dove la conoscenza delle “fonti” può andare oltre il valore delle semplici glosse e portare alla luce il cuore stesso del trattato con il suo dialogare, in modo spesso implicito, con alcuni testi a volte presi a bersaglio e a volte pienamente ma tacitamente accolti: in tali casi il rinvenimento di fonti contribuisce e spesso in modo decisivo a chiarire e a contestualizzare il pensiero dell'autore.

In un'area, però, le riserve crociane non arrestarono o sviarono la ricerca sulle fonti. Era il campo della cultura medievale, la culla originaria della pratica della *imitatio*. Ma anche in questo campo, ci furono dei mutamenti epocali. La ricerca delle fonti da parte dei positivisti partiva dal presupposto che fossero esistite da tempo immemore tradizioni orali e popolari dalle quali poi sarebbero nate le letterature romanze. Nuove ricerche demolirono la nozione delle origini popolari e orali delle letterature romanze, dimostrando che dietro di queste esisteva una cultura, vale a dire una scuola mediolatina che aveva prodotto i modelli utilizzati dagli autori romanzi. Nel 1924 Edmond Faral dimostrò che i *fabliaux*, un genere letterario di materia bassa e scurrile e quindi presumibilmente di matrice popolare, avevano i loro modelli nella “commedia elegiaca” mediolatina, dalla quale riprendevano situazioni e temi¹⁵. La poesia dei trovatori era ritenuta l'erede di canti popolari di kalendimaggio e di sagre popolari, ma Hennig Brinkmann¹⁶ provò che aveva i suoi modelli nella poesia mediolatina, e in particolare quella prodotta dai poeti della scuola di Angers. L'epica, il genere che conterrebbe “il cuore” delle nazioni, nascerebbe, secondo gli studi di Joseph Bedier, anch'essa dai libri e non dal canto del popolo¹⁷. Anche nel campo della novellistica le ricerche si spostarono dall'area del folklore a quello del libro, per lo più di origine latina e araba, e insomma, un'origine culta. Ritornava così in vigore il principio che la letteratura nasce dalla letteratura, e la nozione di *imitatio* si liberava delle connotazioni negative di cui l'aveva caricata il Romanticismo.

Dopo un debole tentativo di fondere le esigenze idealistiche con la filologia ricorrendo alla nozione di “allusività”¹⁸ – che mantiene il concetto di fonte ma lo “smaterializza”, per così dire, lasciando al lettore il compito difficile di percepire “aure” che alitano fra un testo e un altro – fu proprio

¹⁵ Faral E., 1924.

¹⁶ Brinkmann H., 1926.

¹⁷ Bedier J., 1908-1913.

¹⁸ La teoria dell'allusività ha il suo maestro in Pasquali G., 1952, ma si tratta di uno scritto già apparso nel 1941 su *L'Italia che scrive*, 25 (1942):185-187. L'ha rilanciato in tempi recenti Conte G. B., 1974. Si veda anche Pasco A., 1994.

la nozione dell'*imitatio* praticata nella cultura medievale a produrre una versione nuova di “fonte”, un nuovo modo di intenderla che la sostituisce e la allarga, che evita ogni taccia di plagio e mantiene vivo il senso della letteratura sia come discorso formalizzato sia come creazione artistica. Parliamo del *topos*, nozione legata al nome di Ernst Robert Curtius. L'opera che lanciò il termine è *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* del 1948, opera fortunatissima, tradotta in diverse lingue e considerata come un libro *epoque making*.

Il *topos* o “luogo comune” può essere considerato una “fonte”, ma ha di particolare l'essere anonimo o adespoto, cioè non lo si attribuisce mai ad un “autore” specifico; è obbligato o almeno prevedibile perché si colloca in punti strategici della comunicazione letteraria; non può essere mai ritenuto un furto; ha una forma variabile e può essere ora un'espressione ora una situazione ora un tema; infine, i *topoi* non sono originali, ma proprio per questo garantiscono la comunicazione. Tanta poliedricità dipende dal modo in cui si formarono e ancora¹⁹ oggi continuano a formarsi. Secondo Curtius essi nacquero dall'insegnamento svolto nella tarda latinità quando si prendevano a modello gli autori antichi, e di questi si indicavano le formule e i ricorsi stilistici e retorici da tenere presenti come modello. Se, ad esempio, si voleva fare dell'ironia, le figure retoriche da usare erano l'antifrasì, l'ossimoro, la litote e altre simili usate da Cicerone; se si voleva indicare la transizione del discorso, esistevano varie formule per farlo, e una di queste era l'imminente venire della notte che raccomandava la sospensione del dialogo; e ricordiamo questo esempio perché ce ne serviremo nello studio sulla *Vida de Santa Oria* di Gonzalo de Berceo. Insomma, dagli *auctores* si ricava una serie di ricorsi retorici che poi venivano utilizzati nella composizione di opere nuove. Quei ricorsi, come si può intuire facilmente, erano tipi di “fonti” perché riprese da modelli senza alcun obbligo di dichiararne la paternità, e in questo modo erano “comuni”. Si formò, insomma, un sistema o linguaggio letterario che fu alla base dell'educazione letteraria dell'Europa. Era un modo appassionato di rispondere alla supposta “singolarità” della cultura germanica distinta da quella romana, come propugnava l'ideologia nazista. Il programma era nobile, e in parte salvava la nozione di “fonte” benché ne sacrificasse l'individualità. E nonostante le difficoltà e i limiti che la nozione dei *topoi* pone a quella di “fonti”, è vero che la *Toposforschung* ha contribuito a tenere viva la rispettabilità della ricerca sulle fonti e, anzi, l'ha incoraggiata.

¹⁹ La distinzione fra *topos* e tema è ovvia ma non tanto. Abbiamo evitato di parlare di temi e di “critica tematica” perché richiederebbe una lunga e inconclusiva discussione sulle differenze/similarità fra tema e *topos* e intertesto. L'argomento è indubbiamente interessante ma sarebbe un po' fuori luogo dato che nessuno dei saggi qui raccolti è di taglio tematico. Il problema, comunque, esiste ed è controverso in quanto temi e *topoi* condividono alcuni tratti ma differiscono in altri, e il più evidente fra questi riguarda la rispettiva dimensione. Per un rapido orientamento, si rimanda a Domenichelli M., 2003.

Anche per i *topoi*, però, bisogna tener conto del consiglio di Croce a proposito delle fonti, cioè di non esagerare e vedere *loci communes* dappertutto. Se un commentatore vuole indicare le fonti di ogni parola di un determinato componimento poetico e documentare, magari, quanti autori e in quanti luoghi hanno usato una data parola per altro alquanto comune, il suo lavoro non finisce mai ed è per la massima parte inutile. Lo stesso vale per i *topoi*: se pensiamo che ogni forma rituale di saluto, dal “buon giorno” al “buona sera”, può essere un luogo comune degno di considerazione, il nostro lavoro sarà infinito e affatto inutile. Se un luogo comune non serve ad altro che a provare la sua esistenza e non rientra nella natura “organica” dell’opera che studiamo, è meglio lasciarlo fuori dal discorso. In ogni modo, in un saggio che si occupa delle fonti, il discorso sui *topoi* è di grande pertinenza perché sono alla loro maniera forme di fonti nel senso che vivono fuori dell’opera ma che poi vengono ad essa incorporate per il disegno di un autore il quale può far suo, grazie alla magia dell’arte, un dato che originariamente non lo è. I *topoi* sono l’ennesima dimostrazione che le fonti una volta cacciate dalla porta rientrano dalla finestra, se così possiamo dire usando una metafora vecchia quanto il mondo, e si perdoni l’iperbole che è vera solo in letteratura.

Le dislocazioni, i ripudi, le metamorfosi delle fonti non sono ancora giunte a termine, e sembra che una perversa vitalità le tenga presenti sfidando le avversità. Anche quando la scienza letteraria ha subito un cambio epocale, passando dalla nozione di valore a quello di funzione, le fonti sono lì a farsi accogliere dai nuovi padroni di casa. Sopravvenuto il formalismo, le fonti sono state teorizzate forse come mai prima, ma hanno rischiato anche di scomparire, però di fatto hanno subito un’ultima metamorfosi e sono ricomparse sotto l’etichetta della “intertestualità”.

L’intertestualità in principio accetta la presenza e la funzione di una fonte, ma l’assorbe in un discorso in cui la vecchia nozione di fonte come una ripresa materiale di un testo da un altro diventa un fenomeno di entità troppo modesta per avviare un discorso così complesso come lo prevede la ricerca dell’intertestualità. Si aggiunga che la stessa nozione di “intertestualità” ha avuto una mobilità tale da espandere il campo delle sue ricerche fino a confini non previsti, o, al contrario, restringerli fino a renderli inutilizzabili, tanto che chi ne fa uso deve specificare se si attiene alla formulazione originaria di Kristeva oppure alle versioni di un Rifatterre o di un Genette o di un Eco o di un Barthes e di vari altri sagaci indagatori di tali arcani. E le diversità delle proposte dipendono in grande misura da cosa si intende per “testo”, per “segno”, per “lettore”, per “autore” e simili soggetti a loro volta resistenti alle formule che aspirano a chiudere le ricerche racchiudendo in definizioni perentorie e inalterabili fenomeni per loro natura e cultura variabilissimi. Capire quale rapporto esista tra l’*Odissea* di Omero e l’*Ulisse* di Joyce, o fra l’*Absalon* di Faulkner e il *Samuel* biblico, o, per rimanere in territorio iberico, tra *Luz de domingo* di Pérez de Ayala e un episodio del *Cantar*

de Mio Cid, non è cosa da poco impegno e può essere classificata sotto il genere della “ricerca delle fonti”, ma non è chi non veda che si tratta di fonti di specie diversa. E non solo: le ricerche sulla intertestualità hanno prodotto ricerche sulla *anxiety of influence*, sulla fenomenologia del plagio, sulla validità della comparatistica, ossia tutta una gamma di ricerche comprovanti la fecondità e la vastità degli studi intertestuali, ma allo stesso tempo la difficoltà a tradursi in un metodo operativo accettabile in strati altrettanto vasti e omogenei. Di fronte a tanta apertura, la tradizionale ricerca sulle fonti si propone scopi molto più modesti e limitati, e di solito non promuove altre ricerche. Il suo ambito è circoscritto al campo della filologia intesa nel senso primario di illustrare gli aspetti di un testo riguardanti la sua autenticità, l'accuratezza, il significato letterale, le allusioni storiche e ad altri testi e gli eventuali debiti, riconosciuti o celati, ad altri testi. Un filologo come Segre ha potuto marcare la differenza e integrare la ricerca filologica delle fonti nel vasto dominio dell'intertestualità²⁰. Segre si allinea sulle posizioni del formalismo russo e della scuola di Tartu anziché su quelle di Parigi e di Yale, e tale filiazione gli consente una maggiore sensibilità ai problemi dei contesti storici della semiotica, che va a tutto vantaggio della ricerca delle fonti, per le quali, tra l'altro, introduce un'utilissima distinzione fra la “intertestualità” e la “interdiscorsività” che consente di chiarire meglio il rapporto fra la “fonte” e il “topos”, come vedremo. Inoltre, Segre abbozza una tipologia delle fonti che pur nella sua essenzialità lascia intendere quanta differenza esista fra diverse specie di fonti, e soprattutto lascia intendere che in materia non è detta ancora l'ultima parola e forse non sarà mai possibile dirla. Evidentemente la vecchia nozione di “ispirazione” usata per spiegare il fenomeno dell'intertestualità risulta troppo generica e non è sufficientemente tecnica per descrivere con precisione il processo della “influenza” di un testo su un altro. E ciononostante rimane un attrezzo vecchio capace di svolgere la funzione primordiale di cogliere l'essenza di un problema, lasciando a metodologie più sofisticate il compito di studiarne gli sviluppi. Per i fontanieri la ricerca intertestuale è molto meno concreta e quindi meno verificabile di quanto non sia quella richiesta dalle fonti verbali e tematiche; e in questo si apparentano alla linea filologica più che a quella della “teoria letteraria”. Tuttavia, non riesce sempre facile distinguere la ricerca intertestuale da quella tradizionale delle “fonti”. Ciò avviene soprattutto nei casi in cui il prelievo di dati venga diluito in un'amplificazione espansa oltre i limiti normali, come un fiume d'acqua dolce che si versa in un mare salato. Nella nostra raccolta, tale ambiguità affiora in vari casi (Villena e Tostado in modo particolare) quando la rielaborazione della fonte sembra ridurre quest'ultima ad un pretesto o spunto di discorso.

²⁰ Segre C., 1982, ristampato con ritocchi in. Segre C., 1984, quindi in Segre C., 2014: 573-591.

Pare che non sia stata detta ancora l'ultima parola sulle fonti, sul modo di definirle e di valutarle. Il convegno di Santiago di Compostela forse ci riserva delle sorprese. È prevedibile però che emerga con maggior decisione la nozione fondamentale e primaria di fonte come prelievo più o meno esteso da un testo per farne uso in un altro. E non è detto che una precisazione del genere depauperi la natura della scoperta, perché la sua valorizzazione dipende in grande misura da quanto lo scopritore riesce a farle dire. Comunque, rimane interessantissimo il fatto che l'argomento delle fonti appaia nuovamente degno di un incontro internazionale. Sta tornando in auge la ricerca erudita? Se questo fosse il caso il mio libro non sarebbe così inattuale e sarebbe esagerata la riluttanza a riproporre ricerche fatte nel passato.

La storia appena tracciata per sommi capi serve almeno a far capire che il problema è molto antico, ma nel complesso ha mantenuto la sua fenomenologia originaria: la fonte consiste nel prelievo di una materia da un'opera per inserirla in un'altra. Tale definizione primaria ammette modifiche solo per ciò che riguarda le dimensioni del materiale prelevato e per la sua natura, ma richiede sempre che il prelievo sia chiaro evidente e dimostrabile. Le dimensioni possono essere quelle di una frase o di un paragrafo ma anche di intere sezioni. Se il prelievo è dichiarato allora si parla di "citazione" e non di "fonte", perché questa di norma implica il silenzio totale o parziale sull'azione del prelievo. Si può dire che si tratta di un "furto"; tuttavia, chi ruba può anche elaborare la materia rubata e farne cosa nuova fino al punto da omologarla con il resto della propria opera anche per occultare meglio il furto, benché la gravità morale del suo atto sia redenta e addirittura attenuata e perfino ammirata se l'integrazione nell'opera che la ospita avviene a regola d'arte. Nel valutare una fonte, poi, conta anche la sua provenienza: sembra ovvio, infatti, che riprendere dati e perfino paragrafi da un'enciclopedia è colpa di entità meno grave di quanto non lo sia un prelievo da un'opera artistica. Quando un trattatista del Seicento riprende dati scientifici o storici da un altro trattato, il prelievo ha maggiori attenuanti rispetto ad un prelievo da un'opera artistica e quindi per sua natura unica e irripetibile. Comunque, anche in queste circostanze non bisogna esagerare: il furto di una "scoperta" o di una "legge" scientifica è ben più grave del trasporto dei dati che un buon ricercatore può raccogliere per proprio conto. Il buon senso deve essere presente anche quando si giudica la natura del prelievo onde stabilire se meriti d'essere incluso nella categoria delle fonti oppure di valutarlo come un dato utile per una glossa. Un esempio: si prenda la terzina dantesca «E mi pareva da sé stesso rimorso:/o dignitosa coscienza e netta/ quanto t'è picciol fallo amaro morso» (*Purg.* III, 7-9) che descrive

la vergogna di Virgilio per le rampogne di Catone. Se scopriamo e senza cercare che nell'analisi del carattere di Virgilio Dante applica la nozione di *innocentia* descritta da Guillaume de Conches²¹ come la virtù di chi *omnia scelera sua, licet minima, estimet magna*, siamo autorizzati a parlare di una "fonte", vista la rarità di tale coincidenza? La similarità sembra "evidente", ma potrebbe anche trattarsi di una coincidenza nel senso che Dante per conto suo capiva quella reazione psicologica anche se non le dava un nome. E troveremmo una conferma se scopriremo che Guillaume de Conches sia l'unico autore a descrivere come "innocentia" quel fenomeno psicologico riscontrato in Virgilio? È possibile, ma correremmo sempre il rischio di forzare i dati, rischio che però verrebbe fortemente diminuito se rinvenissimo altri dati che dimostrano senza alcun dubbio la familiarità da parte di Dante con il *Moralium dogma philosophorum*. Il buon senso ci dice di non giurare su questi dati e nello stesso tempo di ammettere che sia utile avere un po' di elasticità nel definire i caratteri di ciò che è una fonte perché anche le approssimazioni mantengono viva la ricerca che forse prima o poi potrebbe produrre una certezza. In questa tipologia rientrano la nota su *Alfa e o* (cap. 2) dove identifichiamo una regola non codificata ma comunque diffusa. Grazie ad essa possiamo garantire la correttezza del testo che offre lo spunto per la ricerca, e tuttavia non possiamo classificarla come vera fonte: lo è per noi in quanto è una scoperta, ma non possiamo dire che i compilatori del *Setenario* di Alfonso el Sabio l'abbiano "ripresa" da un determinato testo, e non possiamo neanche classificarla come un *topos*, visto che non si tratta veramente di luogo comune quanto piuttosto di una nozione grammaticale. Quindi è un dato che si colloca bene in un commento; eppure, il fatto che sia presente l'elemento della "scoperta" casuale avvicina l'evento alla fenomenologia più frequente nello studio delle fonti. D'altronde non si può sempre dire che la scoperta delle fonti sia affidata al caso, perché alcune volte sono circostanze fortuite quelle che ci portano molto vicini ad esse, per cui a quel punto si dà avvio alla ricerca. Ne diamo l'esempio nella nota su Juan Manuel (cap. 6) in cui una citazione, quindi un dato preciso, ci mette in moto per scoprirne l'autore al quale viene attribuito il testo citato. I casi di questa natura sono frequenti e i buoni commentatori ne offrono numerosi esempi. Alquanto discutibile e addirittura refutabile è l'inclusione nel discorso sulle fonti della nota (cap. 12) su un testo del Marqués de Santillana. Qui abbiamo un modo veramente estremo di vedere una fonte: si tratta di identificare un autore fra vari altri, e all'identificazione si perviene ripensando alla sua opera, oggi pressoché sconosciuta, ma ai tempi del Santillana tanto nota da rendere familiarissimo il nome dell'autore, ed era possibile scambiare il nome dell'autore con il titolo della sua opera, con una sorta di antonomasia per cui "il principe" sarebbe sinonimo di "Machiavelli". La combinazione di cose poco note ha fatto scattare l'agnizione, ed è un pro-

21 Guillaume de Conches, 1926: 27. Per questo episodio rimando al Cherchi P., 2006.

cesso che ha luogo frequentemente nella scoperta delle fonti. Comunque si tratta di fonti ben diverse da quelle presentate nei saggi riguardanti Mexía o Juan Manuel, dove vengono documentate corrispondenze di *verba et facta* tali da rendere evidente la corrispondenza fra due testi. Il fatto che tipi così diversi di “fonte” convivano in questa nostra raccolta serve a dimostrare che la flessibilità nel definirle è un requisito utile per i “fontanieri”, ed essa deve essere scortata sempre dal buon senso onde impedire che si esca da ogni limite, perdendo così del tutto la possibilità di definire i confini entro i quali concepire una fonte. Nella nostra ricerca non esiste la convenienza del “regolo lesbio” ricordato da Aristotele (*Etica Nicomachea*, v.10, 1137b 133), ossia quella livella di piombo che si adattava a tutte le superfici. Gli esempi che presentiamo portano alla constatazione che bisogna scrivere nuove regole per ciascuno di essi, senza riuscire ad andare oltre la formulazione di alcuni criteri generali, senza mai pervenire ad una qualche regola fondamentale per definire una volta per tutte cosa costituisca la natura della fonte, a parte il fatto comprovato che gli elementi di un’opera vengano trasportati in un’altra. La variabilità dei materiali sottratti e dei modi in cui ciò viene realizzato non consente di andar oltre il principio generale del prelievo. Ed è questa la difficoltà che rende pressoché impossibile la creazione di una disciplina che aiuti a trovare le fonti. E dobbiamo rassegnarci: non esiste una precettistica che sia in grado di fornirci misure esatte e guide affidabili per dirimere casi incerti, per prevedere i modi in cui si presenteranno nuovi casi. È una difficoltà che fa capire perché non sia sorta una disciplina o almeno una sotto-disciplina che si occupi del problema delle fonti. Abbiamo manuali-guida che offrono regole generali per produrre edizioni critiche; abbiamo manuali che ci insegnano a studiare e a classificare le figure retoriche, manuali che ci preparano a compilare bibliografie accurate e cronologie affidabili, manuali di paleografia per distinguere i vari tipi di scrittura, ma non abbiamo niente di simile nel caso delle fonti. Non si può costruire una scienza o semplicemente una tecnica senza avere chiari gli obiettivi di quel che si cerca. Si consiglia, quindi, di far uso di una sana empiria e di dare ascolto al buon senso.

Ma soffermiamoci su un problema che non pare sia mai stato posto e che è complementare a quello appena visto. Ed è il seguente: come si trova una fonte? Esiste un buon metodo per trovarle, oppure esiste qualche potere rbdomantico che ci porta ad esse?

L’assioma secondo il quale “la letteratura nasce dalla letteratura” fa supporre che ogni opera abbia delle fonti, e quindi la nostra ricerca si fonderebbe su una sorta di *petitio principii*: tutte le opere hanno fonti per il fatto stesso che siano opere letterarie. Il che è vero, ma, come abbiamo visto, ci sono fonti che è utile ignorare e fonti che, una volta scoperte, si rivelano

utilissime. Dire che l'uomo sia un essere pensante può essere un'affermazione giusta, ma rimane generica se poi non si specifica come e cosa egli pensi; lo stesso si può dire delle fonti: non serve a molto sapere che ogni parola di un testo ha una storia e quindi un infinito numero di fonti potenziali, perché quelle che davvero contano sono i precisi e documentabili prelievi da un'opera diversa da quella che poi li incorpora. A ciò s'aggiunga un altro consiglio se non proprio principio: le fonti non si "cercano" ma si "trovano". Si cercano solo in alcuni casi, quando, ad esempio, sappiamo che un autore non può avere conoscenza diretta di quanto cita, per cui si capisce che si stia servendo di qualche intermediario. È quanto accade spessissimo in autori cinquecenteschi, i quali citano a grappoli autori greci mentre ci risulta che non sapessero leggere il greco. Una volta che notiamo la frequenza del fenomeno e troviamo situazioni analoghe in altri autori, sospettiamo l'esistenza di un qualche "distributore" di quei dati eruditi, e molti sono gli autori che lo sfruttano. Dal sospetto si passa alla certezza quando si capisce che nel Rinascimento venne prodotta una serie di manuali eruditi di *loci communes* ricavati dal mondo classico, e in questi si trovano i "grappoli" di fonti erudite che molti autori in volgare travasavano nelle loro opere. In questi casi la "ricerca" delle fonti ha grande possibilità di successo perché si prevede con buona approssimazione dove trovarle²². Lo stesso si può dire di un poeta petrarchista che imita il suo "autore", e spesso ne preleva immagini e stilemi e situazioni: il campo della ricerca si restringe ai testi del suo modello e/o di altri imitatori dello stesso. E il discorso si ripete ogni volta che la cultura sia guidata da una forte tendenza alla convenzionalità o anche alla *imitatio*, come accadde, ad esempio nella poesia dei trovatori.

Ma che fare in tutti gli altri casi in cui sospettiamo che vi siano delle fonti specifiche – diverse da quelle generiche nel senso appena ricordato e affatto insignificanti – ma non abbiamo idea da dove cominciare a cercarle? Intanto, quando sentiamo veramente il bisogno di cercare delle fonti? Evidentemente quando il testo presenta difficoltà di interpretazione tali da farci sospettare che il solo modo di risolverle sia il rinvenimento di una fonte. Componenti come *Il detto del gatto lupesco* o *La razón de amor* sono così strani perché, da quanto capiamo, "dialogano" con un testo a noi sconosciuto ma di cui sospettiamo l'esistenza. Il caso alquanto misterioso del poemetto italiano noto come *Il ritmo cassinese* è stato chiarito dal rinvenimento della fonte da parte di Cesare Segre²³. E a proposito di questa scoperta è utile ricordare che esistevano già altre proposte che, però, davanti a quella di gran lunga più cogente scoperta di Segre, si mostrarono insostenibili, e l'episodio dimostra che anche quando si pensa di aver trovato una fonte, può non essere quella giusta. E sempre parlando di questo rinvenimento, sottolineiamo il ruolo del caso messo bene in luce da Segre, il quale si è

22 Si veda su questo fenomeno Cherchi P., 1998.

23 Segre C., 957: 473-481, ristampato Segre C., 2014: 606-615.

imbattuto inaspettatamente in questa fonte. Un altro campione di quanta aleatorietà regni in questo tipo di ricerca è presente nel nostro saggio sulle Sibille nella *Silva* di Pedro Mexía (cap. 17). Nessuno, spero, mi immaginerà così perverso da pensare che abbia letto il commento di Vives al *De civitate Dei* di Sant'Agostino per cercarvi una fonte: i testi sembrano così lontani da precludere ogni sospetto di un possibile contatto. È stata invece una lettura casuale e per tutt'altro motivo a far scattare l'associazione, e mi pare che, una volta trovata, si presenti come innegabile. Il caso e la memoria sono le forze che, collaborando, hanno rivelato la fonte. Un episodio analogo è dato dalla presenza del Tostado in queste nostre pagine (capp. 11 e 12). È un autore poco frequentato dagli studiosi di letterature ispaniche, e solo la casualità mi ha portato sulla sua pista che ho imboccato solo perché mi si è aperta mentre ne inseguivo altre; e una volta scoperta la sua ricchezza è stato facile sfruttarla per ricavarne altre scoperte di fonti. Tuttavia, bisogna tener presenti alcuni elementi che aiutano a “razionalizzare” un incontro fortuito. Chissà quanti studiosi hanno visto le stesse pagine, ma probabilmente nessuno di loro ha fatto associazioni simili alle mie, e così le pagine del Tostado sono rimaste mute, almeno per quanto riguarda la fortuna di Dante e Boccaccio in Spagna. Al polo opposto si collocano gli autori come Rubén Darío (cap. 20) che esplicitamente si rifà a Dante riprendendone immagini, temi e perfino calchi verbali. Anche Borges nel suo racconto *Aleph* segue da vicino il progetto dantesco di condensare l'universo nella mente di Dio. Ancora una volta, dunque, siamo sviati dagli incerti parametri che possiamo dedurre dagli esempi esaminati in precedenza: ora la tradizionale ricerca delle fonti deve cedere il passo alle ricerche “intertestuali” lasciandoci la libertà di scegliere il tipo che risponde meglio alle nostre domande. Forse per casi di questo tipo dovremmo parlare di “fonti d'ispirazione” per distinguerle dalle “fonti verbali”, che rimangono sempre le più verificabili. E per tornare a Borges, vediamo (cap. 21) che la sua supposta invenzione dell'enciclopedia cinese ha di fatto una fonte che, però, non è in alcun modo verbale e contiene solo una descrizione sulla quale poi Borges forgia la sua caricatura. Anche in questo caso abbiamo “trovato” la fonte senza “cercarla”.

In altri casi la ricerca delle fonti deve avvalersi di possibili indizi. Prendiamo l'episodio di Santa Oria (cap. 3) che in sogno visita il paradiso dove vede un trono vuoto e le viene rivelato che è riservato per lei. Quel trono vuoto in attesa che un'anima beata lo occupi ricorda quello che Dante riserva ad Enrico VII. Sarà possibile che Dante si ispiri al poemetto del poeta spagnolo Berceo? C'è chi lo ha pensato, ma è invece più probabile che entrambi i poeti abbiano trovato l'immagine nella letteratura delle visioni e dei viaggi oltremondani, e in effetti dopo qualche sondaggio l'ipotesi viene confermata, e troviamo alcuni casi di troni vuoti nel paradiso a partire dall'*Apocalisse*. E però questa scoperta apre un altro problema: se l'immagine è abbastanza diffusa dobbiamo parlare di fonte o di luogo comune?

Evidentemente bisogna usare un po' di giudizio, e considerando che non è poi un'immagine tanto comune e si abbina con il concetto della beatitudine eterna e pare abbia origine nella Sacra Scrittura, possiamo parlare di "fonte" anche se più autori l'hanno usata. Comunque, proprio nel poemetto di Berceo avremmo modo di osservare più da vicino la differenza tra fonte e *topos* perché vi si presentano in combinazione. Se poi vediamo la nota su Don Quijote, possiamo dire con una qualche sicurezza che Cervantes non ha letto i testi che citiamo o tutt'al più ne ha letto solo alcuni. Il proposito di accumulare fonti diverse ha la mira di ricostruire "un luogo comune", una situazione diffusa nel linguaggio letterario per descrivere l'attesa della notte da parte dell'amante. Siamo passati dal terreno delle fonti precise e documentabili al terreno della "interdiscorsività" in cui si parla di *topos* anziché di fonte, e la quantità delle citazioni provano che esisteva un modo convenzionale di descrivere l'ansia dell'amante che attende l'ora dell'incontro notturno con l'amata.

Anche nel campo euristico, dunque, il "fontaniere" compie esperienze molto diverse tra di loro tanto che non riesce a tradurle in regole per chi lo segue. L'agnizione di fonti è una pratica che non ha *patterns* trasmissibili, ed è per questo una ricerca avventurosa che capricciosamente premia i fortunati. In queste esperienze c'è qualcosa di rbdomantico che sfiora i poteri della magia. E anche quando si capisce che tutta quella magia si riduce alla memoria, la quale associa dati diversi e spesso molto distanti fra di loro, quell'aura di rbdomanzia non scompare del tutto perché la memoria è essa stessa una facoltà con poteri magici.

Prima di vedere in quale misura la scoperta delle fonti possa contribuire a cogliere il valore letterario di un'opera, meritano qualche paragrafo i vantaggi che raccoglie l'esegeta ogni volta che una *trouvaille* illumina un testo che sta studiando, e non sono sempre vantaggi che arricchiscono soltanto i commenti. Un esempio a suo modo clamoroso spiega ciò che intendiamo dire. Esso riguarda il cosiddetto *Indovinello veronese*, una quartina in cui si parla di buoi che servono per arare, di aratro e di sementa nere e di campi bianchi. Lo stranissimo testo veniva addotto per confermare la teoria delle "origini popolari" della letteratura romanza, e la materia "georgica" di questi versi – trovati in orazionale mozarabico finito nella biblioteca capitolare di Verona – confermava la sua natura popolare. Poi si venne a scoprire che quei versi traducevano un *aenigma* che descriveva l'operazione della scrittura (i buoi sono le dita, l'aratro la penna, il seme nero l'inchiostro, il campo bianco la carta) ed era un indovinello documentato in testi letterari del quarto secolo. Questa scoperta, come si può immaginare, modificava radicalmente la comprensione del testo, che non era nato nelle campagne bensì nei banchi

di scuola. Una scoperta del genere va a finire nelle note di un commento, ma prima deve figurare in un paragrafo di una “storia della letteratura” e di “teoria letteraria” dove viene propriamente classificato e contestualizzato. Nella nostra tipologia si dà qualche caso analogo in cui il rinvenimento della fonte va registrato nel commento del testo, ma offre materia per considerazioni di tipo storico. È il caso dei saggi dedicati alla *Silva de varia lección* di Pedro Mexía (capp. 15-17), testo nato come raccolta di passi curiosi trovati in libri altrui. In questo caso le fonti specifiche vanno certamente indicate nel commento, ma offrono anche materia di considerazioni storiche. Sembra evidente che molti grappoli di fonti classiche non sono frutto di ricerche personali ma derivano da repertori euristici di luoghi comuni. Una scoperta del genere dischiude un panorama culturale, mette in luce un *modus excerpenti*, un bisogno di travasare il sapere umanistico in una produzione in volgare. Di tutta questa attività della riscrittura non avremmo alcun sentore se il rinvenimento sistematico delle fonti non ci avesse messo sulla pista giusta. Senza la scoperta delle sue fonti uno Zabaleta (cap. 14) verrebbe ascritto fra i conoscitori dei fenomeni naturalistici, e invece, una volta scoperte le sue fonti, viene degradato a un semplice plagio di testi umanistici, ma nello stesso tempo viene promosso a divulgatore di un tipo di sapere che non è frutto di investigazione da letterati ma è materia nuova che piace ai letterati smaniosi di essere originali e di allargare il repertorio delle materie degne di entrare nelle scritture letterarie. Senza la scoperta della fonte *Los doze trabajos de Hércules* di Villena (cap. 8) vanterebbe un primato che ora perde, ma in compenso la sua credibilità mitografica ne esce rafforzata.

Sono pochi casi, perché la nostra raccolta è piuttosto ridotta. È chiaro però anche nei nostri pochi esempi che le fonti gettano luce sia al commento sia al testo, e non in forma alternativa ma in modo simultaneo; e tuttavia svolgono questa funzione in modi diversi rendendo pressoché impossibile la formulazione di una norma operativa per affrontare eventuali nuove scoperte. Anche sotto questo rispetto, dunque, la tipologia delle fonti è tanto ricca quanti sono i casi in cui affiorano.

Sarebbe ingiusto non ammonire i ricercatori che qualche volta la scoperta delle fonti non risolve i problemi sui quali sembra trionfare, ma di fatto può crearne dei nuovi. Talvolta, infatti, ci si imbatte in una fonte che poi si mostra illusoria o perché ne spunta un'altra con migliori credenziali o perché risulta così lontana dai tempi e dalla cultura di un utente che nasce il problema del come possa affermarsi il prelievo da un testo e nello stesso tempo negarne la possibilità dell'uso. È un problema trattato nel cap. 5 in cui alla scoperta di una fonte se ne sostituisce un'altra per mancanza della documentazione che convalidi il rinvenimento. Qui posso ricordare un caso che credo sia abbastanza istruttivo. Una volta indicai la fonte del verso «saetta prevista vien più lenta» di Dante (*Par. XVII, 27*) nelle *Quaestiones naturales* di Seneca, e il riscontro mi sembrava ineccepibile. E lo era fino a

quando trovai in un commento alla *Commedia* che la frase si era tradizionalizzata ed era finita in una raccolta medievale e in volgare di espressioni proverbiali! Questa era sicuramente la fonte più probabile di Dante anziché una sua improbabile conoscenza diretta dell'opera senecana. Si tratta di casi molto rari, ma non perché siano di occorrenza rara, bensì perché i fontanieri tengono celate disavventure di questo tipo, oppure perché si ravvedono prima di divulgarle.

Giungiamo finalmente a vedere il ruolo che la scoperta delle fonti gioca nel piano estetico o del giudizio critico letterario. Non è un ruolo trascurabile, considerando l'ostilità che la critica idealista ha mostrato verso tali indagini. Intanto ricordiamo che le fonti hanno una molteplicità di funzioni, da quelle filologiche a quelle giuridiche, e qualche volta fanno luce su fenomeni strettamente artistici. Anche in quest'ultimo settore non esistono risposte univoche non foss'altro perché le opere letterarie di natura creativa sono singolari e irripetibili. Tuttavia, la mancanza di una normativa precisa non dovrebbe portare a negare alle fonti un ruolo nell'interpretazione di un'opera letteraria, e molto dipende dal modo con cui se ne fa uso. Queste di solito svolgono un ruolo primario nella fase dell'*inventio* ossia nel momento della raccolta dei materiali da elaborare nella creazione artistica. Cosa toglie alla grandezza del *Don Quijote* il sapere che una fonte di ispirazione possa essere stato l'anonimo *Entremés de los romances*, come propose Menéndez Pidal²⁴? Niente, direi; anzi, se mai Cervantes conobbe l'intermezzo teatrale, questo poté fargli balenare l'idea del come la pazzia potesse offrire un inedito potenziale narrativo, e da quella semplice "scintilla" seppe ricavare un personaggio grandissimo, mostrando anche in questo modo la grande creatività di Cervantes. Si aggiunga che non sempre la letteratura è una "grande creazione letteraria", anzi più normalmente è il prodotto di un buon mestiere e spesso non si propone neppure di essere originale o non nega di seguire dei modelli, perché, come abbiamo visto, il culto della *imitatio* ripudiava l'originalità come l'avrebbero intesa i romantici, e consigliava invece la *variatio* applicata ad un modello. Nei saggi di questa raccolta è molto presente (capp. 15-17) l'opera di Pedro Mexía che, essendo un "silva de varia lección", è una raccolta di materiali ripresi alla lettera da altre opere, diciamo una specie di "antologia di curiosità". Qui troviamo un capitolo sulle Sibille così zeppo di dati eruditi che farebbe stupire anche i dotti del suo tempo. Vediamo, però, che si tratta di un plagio, ma non lo condanniamo perché capiamo che il trasporto da un testo ad un altro costituisce anche un passaggio da un livello culturale all'altro, da un tipo di lettore ad un altro; e mentre nel testo di partenza quell'erudizione punta a ricostruire un sapere del passato,

24 Menéndez Pidal R., 1964.

nella nuova sede della *Silva* diventa una “curiosità”, cioè un dato remoto e dilettevole da sapere. Se non avessimo trovato la fonte del capitolo, avremmo avuto un’idea diversa della cultura dell’autore e, soprattutto, avremmo perduto il senso della curiosità che diletta l’intelligenza e il senso della storia. O prendiamo il caso di Torquemada (cap. 14) che saccheggia le storie di Olao Magno: anche qui abbiamo una fonte, che ha la caratteristica di essere “rivelata” dallo stesso autore, e pertanto toglie al fontaniere l’emozione della scoperta, ma mantiene un valore estetico. La proposta di un autore che non rientra nel canone tradizionale, si deve ad un’innovazione nel campo della materia narrabile, perché con Olao entra in campo una cascata di dati che sono meravigliosi e tuttavia sono credibili perché narrati da uno storico che conosce direttamente i soggetti di cui tratta. Entra in campo, insomma, il mondo “gotico” o boreale, diversissimo da quello classico, e quella fonte è un indice sicuro del mutamento culturale che sta avvenendo in quella fase pre-barocca. Con l’indicazione di questa fonte inconsueta, l’autore ci guida a capire la natura delle «fiores curiosas» che fioriscono nel suo giardino: non sono menzogne, ma sono decisamente cose fuori dalla norma tanto da apparire inverosimili. Scoprire la provenienza dei materiali presenti in un’opera può orientare in modo nuovo il modo in cui la si legge. Se, ad esempio, refutiamo la nozione che l’Arcipreste de Hita citi con approssimazione il *Decretum Gratiani* (cap. 7, glosse b e c) per motivi caricaturali, e riusciamo, invece, a documentare che l’autore effettivamente cita con precisione, siamo in grado di riportare la lettura e l’interpretazione di quei passi su un piano che non è più “parodico”, ma didattico e morale. Anche la plumbea erudizione del Tostado (capp. 10-11) dischiude torrenti di quella cultura che si muoveva dall’Italia alla Spagna, e vediamo che, se quell’erudizione non ci porta a capire meglio la poesia, dobbiamo però ammettere che ci dà ottime informazioni sui modi di interpretarla anteriori al periodo dominato dalla *Poetica* di Aristotele; senza dire di quanto apprendiamo sulla circolazione culturale di quei giorni. Se poi si insiste sul valore “poetico” delle fonti, il caso di Santa Oria (cap. 3) prova che queste possono addirittura creare un personaggio, perché l’immagine del trono vuoto che attende l’arrivo della santa in Paradiso, causa la tragedia esistenziale di una giovane donna che deve vivere all’altezza di quel destino di gloria preannunciatole da Dio stesso, quindi da una voce che non mente. L’enciclopedia cinese di Borges (cap. 21) rimarrebbe un’invenzione splendida anche se ne ignorassimo la fonte; ma il conoscerla ci fa apprezzare ancora meglio la straordinaria intelligenza dell’autore che ricava un’indimenticabile parodia di una costruzione tassonomica fornitagli da una fonte. L’indicazione di una fonte può rivelare orientamenti culturali. Ad esempio, il caso del *Mio Cid* e la sua fonte francese (cap. 1) documenta il fatto che l’epica castigliana sentisse l’influsso di quella francese e non solo di quella araba. L’episodio delle fatiche d’Ercole narrate da Enrique Villena (cap. 8), mette in luce una sorgente del sapere

di questo dotto autore al quale si attribuiscono i primi esempi di una tradizione mitografica spagnola. Il capitolo dedicato a Zabaleta (cap. 19), mostra come un argomento scientifico si sviluppi in senso narrativo e di intrattenimento letterario. La funzione “interpretativa” in senso estetico perdura anche quando il proposito della ricerca sia di natura “esegetica”. Le note sul *Libro de Buen amor* (cap. 7) e sul *Libro de los estados* (cap. 4) correggono interpretazioni precedenti e così facendo modificano varie considerazioni generali di tipo non strettamente filologico. Ad esempio, il fatto che Don Amor abbia modelli nel mondo cortese anziché in quello arabo, modifica in parte la visione di una Spagna lontanissima dal mondo culturale transpirenaico, e avvicina il *Libro* dell’Arcipreste al mondo cortese. La correzione del titolo del *Libro de los gatos* (cap. 9) operata grazie all’escussione di una varia documentazione linguistica, offre un sussidio notevole per impostare in modo nuovo la lettura dell’opera. Anche la ricostruzione dei *topoi* su cui si basano i saggi sulla *Celestina* (cap.13) e sul *Don Quijote* (cap. 18) serve ad illuminare la dimensione letteraria dei protagonisti e conferisce ad essi una sostanza umana da veri personaggi che traducono in vita o incarnano quei luoghi comuni.

Con tutto ciò, e benché in ogni saggio si mettano in evidenza i vantaggi della scoperta delle rispettive fonti, ammettiamo di non esser capaci di ricavare norme generali valide per tutti i casi. Si capisce che sia così. La fonte o le fonti sono semplicemente dati di per sé privi di valore e di funzione. Solo chi le problematizza conferisce ad esse tali attributi; solo chi, oltre a trovarle, studia il come e il perché vengono omologate dall’opera che le ospita. Ogni caso è diverso, e voler stabilire regole generali significa negare alle fonti la loro variabile vitalità.

Se il rinvenimento delle fonti agevola l’esegesi e l’interpretazione di fatti letterari, rimane sempre aperto il problema della riduzione a metodo di tanta varietà di soluzioni. Per cui chiudiamo con alcune considerazioni generali non *more geometrico* dimostrate ma nate dalla pratica e guidate dal buon senso. *In primis*: le fonti non esistono fino a quando vengono scoperte. Nella maggioranza dei casi non “si cercano” ma “si trovano”, come diceva Leo Spitzer delle etimologie per evitare il rischio di seguire piste false e travisare i dati piegandoli a conclusioni prestabilite. Quando si trova una fonte bisogna registrarla in modo corretto e capire la natura del legame tra testo d’origine e testo d’arrivo, capire, ad esempio, se il rapporto sia diretto o mediato, e accertare che non si tratti di una coincidenza o di una fonte parziale. Una volta appurati questi dati bisogna decidere quale sia il modo migliore di utilizzarli per capire meglio i testi che li incorporano. E benché possa essere un compito ottativo, è meglio adempierlo perché non si pensi, come

accade spesso, che la scoperta delle fonti sia un lavoro di scarso pregio. In questa seconda tappa, troviamo che alla fortuna e al caso subentra il buon senso o giudizio, ed entrambi i fattori vengono potenziati dalla preparazione e dalla cultura del ricercatore. In ultima analisi stabilire la funzione delle eventuali fonti nel processo creativo o anche semplicemente espositivo delle opere letterarie garantisce l'importanza del ruolo che esse hanno o possono avere nella ricerca filologica e critica. Nel complesso la ricerca delle fonti o la "crenologia", come la chiamava Pascoli, è una branca dei nostri studi che consente una grande libertà, ma proprio per questo deve essere vigilata dal buon senso per evitare errori e sprecare scoperte che possono rivelarsi preziose. Pertanto, è meglio procedere con una sana empiria, vedendo e valutando ogni caso secondo i propri contesti e i nostri obiettivi. Questi sono gli unici principi e le sole regole che possono dedursi dai lavori raccolti nel presente volume.

Se la nostra esperienza nel trattamento delle fonti raccontata nei saggi che seguono stimolerà qualche studioso a tentare la fortuna nello stesso tipo di ricerca, la riluttanza accusata all'inizio di questa presentazione sarà meno severa.

NOTA

La natura disgregata della nostra silloge documenta di per sé la genesi occasionale di ciascuno dei saggi che hanno in comune solo il tema delle fonti. Il piano di organizzarli secondo un ordine cronologico, partendo dal *Mio Cid* e arrivando a Borges, è sopraggiunto al momento di raccogliarli, ed è parso opportuno ristamparli nella forma in cui sono venuti alla luce, senza apportarvi aggiornamenti e modifiche, salvo un leggero intervento di uniformazione bibliografica nelle note: essendo apparsi in sedi disparatissime sono stati di volta in volta editati con criteri diversi. Nel rileggerli sono stati corretti gli errori, per lo più dei refusi, sfuggiti nella stampa anteriore, e solo in alcuni casi si è aggiunta una postilla per indicare eventuali innovazioni. L'origine del libro spiega anche alcune ripetizioni che non è stato possibile rimuovere. Le indicazioni relative alle riviste e miscellanee in cui i saggi sono apparsi originariamente vengono date con l'indicazione della data apposta in calce ad ogni capitolo, e questa consente un facile riscontro in un'appendice dove si elencano gli studi di ispanistica dell'autore, corredati ciascuno dei dati bibliografici.

I testi utilizzati vengono citati senza interventi ortografici, e le eccezioni sono sempre indicate. Si sono conservate forme come "Arcipreste" e "Calisto" che avrebbero un corrispettivo italiano, ma sono personaggi indimenticabili ai quali si conviene il nome con cui li ha immaginati il loro creatore. È un criterio che abbiamo applicato in tutti i casi simili.

Non devono mancare i ringraziamenti che per essere un *topos* non sono meno sentiti. Ringrazio le redazioni delle riviste che hanno originariamente ospitato questi saggi e ora ne hanno autorizzato la riproduzione. Ringrazio Emilia Perassi che ha incoraggiato la messa a punto di questa raccolta. Ringrazio Patrizia di Patre che ha rivisto la lingua del mio saggio su Dante nell'America latina. Ringrazio Patrizia Botta il cui rigore filologico mi ha salvato da qualche imprecisione nei lavori sul *Mio Cid* e sul Marqués de Santillana. Ringrazio Irene Romera Pintor per la sua lettura dei testi in spagnolo e la segnalazione di solecismi e refusi. E non posso dimenticare mia moglie Judy veramente la sola "longi laboris conscia" come diceva Stazio in una sua *Silva* (III, 5, 35-36) dedicata alla moglie. La scoperta di una fonte può essere folgorante, quindi istantanea, ma il lavoro di renderla nota può essere lunghissimo, frustrante e solitario: solo una persona paziente può accettare le lunghe assenze che tale ricerca comporta. Certo il mio *labor* non ha prodotto la *Tebaide*, ma la fatica si misura dalle forze del lavoratore più che dai risultati. Felice è chi riesce a far sembrare del tutto spontaneo ciò che invece è frutto di elaborazione, come vuole la prima legge della *discretio* antica.

Il libro è dedicato a Salvador García Castañeda, compagno di studi dei giorni di Berkeley ai primi degli anni Sessanta. Salvador, anche lui ormai Professor Emeritus, è rimasto per tutti questi decenni il mio interlocutore più assiduo per quel che riguarda materie ispaniche.