

zione. Il Plaisance pubblica il testo di *M* e divide l'apparato, a pie' di pagina, in due fasce: nella fascia superiore sono riportate le correzioni autografe del Lasca, che non hanno relazione con la censura del Borghini ma documentano le lezioni abbandonate dall'autore o gli errori materiali di scrittura, e risalgono in parte al 1550, anno di probabile composizione del manoscritto, e in parte al 1573, quando il Grazzini stese il prologo e progettò la stampa della commedia; in quella inferiore si leggono le note di Vincenzo Borghini. Due appendici con la descrizione del cod. *Magliabechiano* anche in relazione all'*Aridosia* di Lorenzo de' Medici ivi contenuta e con la pubblicazione di due lettere dell'Aretino al granduca Cosimo completano questa edizione che, se non può ancora considerarsi definitiva, è però la migliore fra quelle che fino ad oggi hanno visto la luce e rappresenta una tappa importante del lavoro critico sul Lasca.

EDOARDO FUMACALLI

B. BOUVIER, *Le Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ. I, La chanson populaire du Vendredi Saint. Avec une étude musicale par Samuel Baud-Bovy*, « Bibliotheca Helvetica Romana », XVI, Institut Suisse de Rome, Roma 1976. Un volume di pp. XII-366, con 8 tavole f.t., 1 cartina, 22 esempi musicali, indice e repertorio bibliografico.

Venticinque anni di appassionate ricerche sui testi e sulle tradizioni popolari dell'area neellenica, condotte sotto la guida di S. Baud-Bovy, hanno portato alla pubblicazione di questo denso volume in cui B. Bouvier analizza uno dei testi più significativi del compianto popolare sulla Passione, cioè il *Compianto della Vergine*, riservandosi di studiare in un secondo volume — peraltro annunciato già nell'ormai lontano 1955 al X Congresso internazionale di Studi bizantini di Istanbul — i compianti di Maria nella letteratura dotta.

Alcuni brevi dati relativi alla canzone della Vergine qui studiata basteranno a dare un'idea del gravoso compito assunto ed espletato dall'autore.

Si tratta innanzitutto di un testo la cui diffusione ed elaborazione non sono limitate ad una precisa epoca storica ma coprono l'arco di alcuni secoli: le prime testimonianze (sotto forma di frammenti di poemi il cui contenuto si ricollega direttamente al *Compianto della Vergine*) rinviano al sec. XVI, ma ciò non toglie che la canzone abbia registrato una notevole presenza nel compianto religioso del Venerdì Santo fino ai nostri giorni. Questo arco di quattro secoli ha comportato per il ricercatore la raccolta e l'esame di qualcosa come 256 versioni — manoscritte o a stampa — del *Mirologio*.

Un secondo elemento da tener presente per una adeguata valutazione dell'opera del Bouvier è di ordine geografico, in quanto l'area di diffusione

della canzone va dall'Epiro alla Ionia, da Cipro alla Macedonia, ricoprendo praticamente tutto il mondo greco. Conseguenza logica di questi due fattori — cronologico e geografico — è che il lavoro di analisi dell'A. ha dovuto applicarsi ad un testo esposto in misura fuori del comune ad interferenze legate alle vicende storiche e al diverso contesto culturale delle singole regioni, senza contare gli accidenti occasionali che vengono ad incidere sulla tradizione di un testo nel corso di quattro secoli.

Non bisogna infine dimenticare che all'opera del Bouvier sono toccate le difficoltà proprie di quei lavori che penetrano in settori poco esplorati e che quindi non possono sempre avvalersi della fatica di altri per dirozzare almeno la materia di indagine. Nel nostro caso ciò si verifica ad un duplice livello: in primo luogo sono carenti nel settore greco le monografie, come questa, che riguardano un'unica canzone quale si presenta in tutta l'area greca, mentre gli studi più spesso puntano all'unità geografica, studiando il patrimonio di canzoni popolari di un'unica regione. In secondo luogo il *Compianto della Vergine* non sempre è stato inserito, e quindi studiato, nelle raccolte delle canzoni popolari greche, rimanendo, ad esempio escluso dai repertori di due grandi padri della «etnografia» greca quali il Fauriel e Nicola Politis.

Si può quindi capire come emergano alcuni limiti oggettivi dell'opera del Bouvier: essa non risulta esaustiva in tutti i settori d'indagine ed ha piuttosto il carattere di lavoro analitico, diremmo quasi di inventario. È merito dell'A. aver accettato questa situazione senza volerla forzare conferendo carattere strettamente critico e conclusivo alla sua ricerca; così facendo i limiti si sono trasformati in stimoli destinati ad appoggiare l'ulteriore ricerca nei vari settori, da quello filologico a quello della critica testuale, da quello storico a quello etnografico.

Venendo più direttamente al nostro testo, esso risulta diviso in tre sezioni: la prima raccoglie in brevi capitoli i dati esterni, le coordinate cioè in cui inserire il *Mirologio*; la seconda parte riporta il testo della canzone (con traduzione francese), mentre la terza ne analizza la struttura e le tematiche salienti.

Quanto alla prima parte, il Bouvier fornisce innanzitutto i dati bibliografici relativi alle 256 versioni da lui esaminate, raggruppate con criterio geografico (senza distinguere perciò tra manoscritti ed edizioni a stampa); il testo, sorto nell'area orientale (Dodecaneso, Cipro, Creta) si sarebbe diffuso in Occidente seguendo le vie marittime.

Il terzo capitolo, dedicato al contesto folklorico, è senz'altro il più stimolante — ed anche il più esteso — della prima parte. Molti degli spunti che l'A. mette in luce meriterebbero, pur venendo ripresi in più casi nella sezione analitica, un ulteriore approfondimento, tanto appaiono decisivi non solo per la storia del *Compianto della Vergine* e della canzone popolare in genere, ma soprattutto per la storia del costume e delle tradizioni popolari. Dal-

L'analisi del contesto folklorico il Bouvier trae criteri per individuare le forme più antiche del *Mirologio* e seguirne via via lo sviluppo e le modificazioni intervenute. Si viene così a stabilire che in origine il *Mirologio*, nato al di fuori del contesto liturgico ufficiale, si configurava come lamentazione collettiva delle donne, alle quali era riservata l'esecuzione; ma più che semplici esecutrici esse erano reali protagoniste di questo compianto rituale, grazie al processo di identificazione con la Vergine nel suo dramma di donna e madre, processo che aveva i suoi punti salienti nel dato scenico e nella sottolineatura di tematiche e sentimenti ricavati dall'esperienza e dalla condizione femminili.

In fasi successive la canzone fu, per così dire, sottratta alle donne, perdendo il carattere di lamentazione funebre e assumendo di volta in volta le forme di « devozione » (nel senso che danno al termine i folkloristi italiani), di canzone di questua eseguita dai fanciulli, e finalmente di compianto ufficiale, eseguito nel contesto liturgico della settimana di Passione da persone appositamente designate. A questa operazione di recupero ed assimilazione da parte della Chiesa, e alle modifiche che l'atteggiamento della gerarchia ha comportato per le caratteristiche e la messa in scena del *Compianto* è dedicato un successivo capitolo, preceduto da altri due brevi capitoli sugli informatori (su coloro cioè che in margine alle diverse versioni del *Mirologio* hanno fornito notizie circa l'esecuzione e la messa in scena) e sui modi di trasmissione, vale a dire sul processo di transizione dalla tradizione orale alle versioni a stampa.

Chiude la prima sezione del volume il capitolo che raccoglie i dati cronologici: è un aspetto che non può considerarsi esaurito con le brevi indicazioni fornite dal Bouvier, le quali ancora una volta rinviano ad un ulteriore approfondimento che tenga conto in particolare dell'arco di tempo che separa l'epoca di pubblicazione o di registrazione delle versioni dalla loro età reale.

La seconda sezione contiene il testo della canzone. Per le difficoltà cui si è accennato sopra, non era pensabile che si potesse ricostruire con il metodo della critica testuale un testo base del *Compianto*; come alternativa l'A. ha scelto di presentare dieci versioni del *Mirologio* che fossero rappresentative dell'intera gamma per antichità e caratteristiche strutturali. Lascia forse un po' perplessi la scelta del Bouvier in favore di un apparato critico ridottissimo, « per favorire — com'egli dice — la fluidità della lettura ». Infatti nel corso della successiva analisi del testo si può constatare come più volte, in presenza di divergenti redazioni, il Bouvier stesso sia giunto a determinare quali erano con ogni probabilità le strutture o la lezione originaria del *Mirologio*: ferma restando l'impossibilità di una *restitutio textus*, si doveva almeno fare in modo che di ciò il lettore potesse rendersi conto già scorrendo il testo.

L'indagine del Bouvier si fa più serrata ed approfondita nella terza parte, di gran lunga più estesa. In essa l'A. riprende e studia le singole se-

zioni e tematiche secondo uno schema fisso: catalogazione delle diverse redazioni e versioni del passo in questione; presentazione minuziosa della distribuzione geografica del materiale; ricerca della forma più antica e della probabile struttura originaria del testo; analisi dei termini e delle immagini; tentativo infine di motivare l'uso di tali immagini, individuandone le radici storiche e i risvolti eziologici. Tale schema è tuttavia sviluppato con diversa ampiezza, a seconda della più o meno accentuata peculiarità del brano esaminato, fino a dar vita, in occasione di tematiche le cui radici letterarie vanno cercate al di fuori della tradizione scritturistica o liturgica, a delle vere e proprie monografie. Qui l'analisi del contenuto, del lessico e dello stile viene condotta in rapporto alla letteratura popolare e dotta sia del tempo sia classica, e si cerca di chiarire con maggior rigore quali possano essere — e come si siano formate — le tradizioni popolari che in questi episodi hanno trovato concrezione letteraria con tale urgenza da forzare il dato scritturistico e la tradizione liturgica. È questo il caso dei capitoli dedicati all'episodio del fabbro che forgia i chiodi per la croce, agli avvenimenti che si svolgono alla corte di Pilato, e alla figura di Aya-Kali, la Santa Bella.

L'A. stesso sembra comunque prevedere e voler parare (p. 174: «...notre exposé étant descriptif avant d'être critique...») alcune possibili obiezioni del lettore, che trovano la ragion d'essere nel carattere di fondo dell'indagine. Infatti proprio l'impostazione analitico-descrittiva più che critica, mentre permette di apprezzare particolarmente alcuni aspetti dell'opera, come l'accurata indagine lessicale, porta d'altra parte a far emergere una grande abbondanza di elementi che non vengono poi sempre interpretati. Così l'analisi comparata del *Mirologio* con testi letterari che ne riecheggiano alcuni motivi si concretizza in un accostamento di passi e testimonianze senza che da qui si giunga a far luce su eventuali interdipendenze e quindi a una più nitida collocazione cronologica e letteraria del *Compianto della Vergine*. Pensiamo anche a come il Bouvier sia riuscito a ricollegare alcuni motivi del *Mirologio* con temi mitici che l'animo greco ha ereditato dalla tradizione classica, lasciando poi il lettore in quel senso di sospensione proprio di chi vorrebbe procedere oltre e capire i motivi di questa emergenza in un testo sulla Passione. In una parola, si ha a volte l'impressione di non afferrare la concatenazione ed il senso definitivo di ciò che è stato rilevato: stimolati da una accurata presentazione di dati, si vorrebbe capire meglio dove essi si radichino nel sentire popolare, quali aspetti dell'anima popolare greca illuminino e quale idea-forza sottintendano. Preme tuttavia rilevare come già il creare questa tensione sia un merito dell'opera, come pure si deve ricordare che proprio lo stimolo all'ulteriore ricerca ne era l'orizzonte dichiarato. In questo senso ciò che si è qui sopra rilevato non tocca il lavoro del Bouvier, il quale anzi ha dato prova di chiara onestà intellettuale, dopo essersi fatto carico di un compito che per

mole e gravosità avrebbe scoraggiato più di uno studioso.

GIUSEPPE VISONÀ

A. MARTINI, « *I tre libri delle Laudi Divine* » di Federico Borromeo. *Ricerca storico-stilistica*, « *Miscellanea erudita* », 26, Antenore, Padova 1975. Un volume di pp. 376.

L'edizione de *I tre libri delle Laudi Divine* di Federico Borromeo non interessa soltanto gli studiosi del cardinale, ma costituisce una tessera importante del complesso mosaico degli studi secenteschi. Il testo (Milano 1632), senz'altro una delle opere più mature fra le moltissime che uscirono dalla penna del Borromeo, è sostanzialmente un trattato sull'armonia del creato, tema questo che, al momento attuale, è oggetto di particolare studio sia sul versante delle ricerche stilistiche e strutturali, sia su quello degli studi sul pensiero filosofico e religioso dell'ultimo Rinascimento. Lo scopo del libro, esplicitamente dichiarato nel titolo, è di lodare Dio attraverso il creato e il suo schema è abbastanza semplice e divulgato: i capitoli seguono grosso modo l'ordine narrativo del *Genesi* e si riallacciano alla tradizione dei poemi sul mondo creato (Du Bartas-Tasso); i libri invece propongono la tripartizione mondo - superiore, mondo - terreno, mondo - umano collegandosi così alla speculazione platonica sull'argomento. Il Martini offre un testo corredato di note e preceduto da un'ampia introduzione che orienta il lettore nell'ambito delle ricerche citate, colloca l'opera all'interno della tradizione letteraria e di pensiero che le è propria e traccia inoltre a grandi linee un convincente profilo letterario del secondo Borromeo.

L'introduzione consta di quattro capitoli che supportano di essere divisi in due parti: la prima, formata dai tre iniziali (« I temi », « Inchiesta sugli autori citati », « Lo stile ») è un abile smontaggio del trattato, considerato sia dal punto di vista dell'economia interna del testo, sia nei suoi rapporti con altre opere del Borromeo, con le « fonti », con le correnti di pensiero e le esperienze stilistiche coeve. Analizzando i grandi temi del Seicento (Dio artefice - Il teatro del mondo - Armonia e disarmonia del creato) il Martini mette in luce le distanze prese dal cardinale nei confronti dei tentativi di volgarizzamento e di dissoluzione di questa tematica perpetrati dai contemporanei in concetti predicabili, in zibaldoni poetici e, per citare l'esempio più illustre, in quello squisito bazar che è l'*Adone* del Marino. Il Borromeo tende invece a salvare la compattezza della cultura tardo cinquecentesca e insiste soprattutto sul valore ideologico di quei temi che si ordinano in una cosmologia animata dalla provvidenza. Una provvidenza che non compie miracoli ma, talvolta identificandosi con la natura sempre dipendente da Dio, scioglie i paradossi che si presentano nel mondo creato svolgendo una fun-

zione sovranamente temperatrice. La visione provvidenziale e armonica dell'universo si può qualificare come una « filosofia cristiana » ed è un'ennesima ripresa del platonismo, non in chiave speculativa come quella ficiniana, ma, come dice il Martini, in chiave retorica. Diamo per favore a questo termine il suo senso più alto e collochiamolo su una vetta abbastanza elevata perché possa calare direttive ad ogni arte o scienza, e diamogli pure un senso abbastanza generico perché possa opporsi eventualmente ad entrambe.

L'inchiesta sugli autori citati (Plinio, Aristotile, Platone e i platonici, Omero, Dante, Gregorio di Nazianzo, Giovanni Crisostomo, Tommaso e la scolastica) rivela la gustosa sorpresa di una precocissima diffusione del *Golestan* del persiano Sa'di e mostra ben chiaro un ritorno alle fonti classiche e patristiche, tutte perfettamente inserite nella compatta « filosofia cristiana » del Borromeo. Il quale, assorto in un solenne e dignitoso colloquio coi padri, lascia discretamente fuori della porta la turba disarmonica e sciampagnina dei propri contemporanei.

E fuori della porta li ritroviamo nel seguente capitolo sullo stile: le enumerazioni delle *Laudi* non tendono né agli effetti di massa che desmantellano ciascun elemento costituente, come invece faceva il Panigarola, né a perseguire le preziose ricerche simmetriche del Marino. Federigo non indulge a invenzioni lessicali, non ostenta tecnicismi, le sue metafore non possono definirsi « acute » e spesso risalgono ai classici, anzi egli sembra prediligere il più diluito paragone o la similitudine non concettosa, che spesso funge da legatura fra la fine di un argomento e l'inizio di un altro. Esito negativo dunque a un'analisi dei tratti stilistici che gli studiosi ritengono tipici della prosa letteraria secentista. La pagina del Borromeo è invece caratterizzata dall'uniformità e dalla compattezza; donde l'uso della transizione, i fitti rimandi, i compendi della materia trattata, gli annunci della seguente, le iterazioni sinonimiche e le ripetizioni: tutti procedimenti che tendono a dare un'idea dell'armonia universale e della concatenazione provvidenziale di tutti gli esseri. Questa relativa sobrietà sul piano stilistico corrisponde all'ideale del « convenevol mezzo » esposto nei temi, traducibile sul piano morale nella virtù della temperanza, che trova il suo modello supremo nell'azione temperatrice della provvidenza e, secondo il Martini, sintetizza la personalità tutta del cardinale e gli ideali federiciani.

Il quarto capitolo (« Le "Laudi" nella vita e nelle opere di Federigo »), diverso dai precedenti perché scopertamente impiantato sulla diacronia della vita del cardinale, costituisce la seconda parte dell'introduzione e vuole dimostrare come la tematica del trattato sia il punto di convergenza di tutte le linee della formazione culturale del Borromeo e ne rappresenti l'espressione letterariamente più valida e complessa. L'assunto è compiutamente dimostrato anche perché Federigo sembra aver lavorato su un patrimonio culturale elaborato