

Studi / 1

Centro di studi filologici sardi

© 2004 CUEC / Centro di studi filologici sardi

Testi e tradizioni. Le prospettive delle filologie

ISBN: 88-8467-220-1

prima edizione dicembre 2004

Realizzazione editoriale: CUEC

Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana

via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

Tel./fax 070291201

e-mail: info@cuec.it

*Senza il permesso scritto dell'Editore è vietata
la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi
mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche
ad uso interno o didattico.*

Stampa e allestimento: Solter, Cagliari

*Roberto Antonelli - Corrado Bologna - Paolo Cherchi
Andrea Fassò - Luciano Formisano - Giuseppe Frasso - Paolo Maninchedda
Giuseppe Marci - Laura Sannia Nowé - Nicola Tanda*

Testi e tradizioni Le prospettive delle filologie

Atti del seminario, Alghero 7 giugno 2003

a cura di
Paolo Maninchedda

Non posso nascondere l'emozione né posso dissimulare la soddisfazione nel presentare e coordinare questo seminario o colloquio, come preferirei definirlo. È piuttosto una riunione di filologi che si incontrano per discutere dei metodi e degli strumenti più idonei per allestire e valorizzare testi esclusi dal canone, che nuove e civili prospettive dei popoli che compongono l'Europa delle lingue e dei saperi intendono proporre agli studiosi in edizioni accurate.

Noi, soci del Centro di Studi Filologici Sardi, abbiamo promosso questo seminario, perché il progetto di costituire un *corpus* dei testi degli scrittori sardi in edizioni scientifiche che documentassero la cultura e l'identità del popolo sardo, anche dal punto di vista linguistico e letterario, è stato accolto dal Consiglio regionale. Lo Statuto speciale della Regione Sardegna, infatti, basava la sua autonomia su presupposti di carattere giuridico costituzionale piuttosto che sul suo particolare sistema comunicativo incentrato sulla lingua e sulla cultura sarda.

Dopo oltre quindici anni, finalmente, nel 2000, siamo riusciti nell'intento e l'anno scorso, il programma ha avuto inizio. Voi oggi potete valutarne i primi risultati, e posso testimoniare che l'intero Consiglio sente l'orgoglio per quel che abbiamo realizzato ed è per noi – per dirla con Manzoni – “un premio che era follia sperar”.

In questa riunione di dotti rappresento, come presidente, il Centro di Studi Filologici Sardi, Peppino Marci, alla mia destra, ne è il vicepresidente e Paolo Maninchedda il direttore. Paolo Maninchedda è perciò il personaggio chiave, poiché io, che ne sono stato il promotore, sono semplicemente il tappo della bottiglia. Gli cedo la parola per la prolusione a questo seminario.

Nicola Tanda

Filologie e democrazia

Paolo Maninchedda

All'amico e maestro Marcello Cocco

Un seminario, il più delle volte, è un luogo di domande. Questo di oggi su *Testi e tradizioni: le prospettive delle filologie* non fa eccezione, almeno dal punto di vista di chi l'ha organizzato.

Che cosa sia per noi filologi la tradizione è questione che forse possiamo dare per acquisita.

Forse sono illuminanti pareri provocatoriamente contrari alle nostre consolidate certezze. Pirandello fa dire ad Enrico IV: "...Salutatemi tutte le tradizioni! Salutatemi tutti i costumi! Mettetevi a parlare! Ripeterete tutte le parole che si sono sempre dette! Credete di vivere? Rimasticate la vita dei morti!" (*Enrico IV*, atto II).

Apollinaire la pensava più o meno allo stesso modo quando scriveva che ciascuno di noi non può portarsi dietro dappertutto il cadavere di suo padre, come dire che ogni eredità, per quanto necessaria, odora un po' di morte, di inutilità e rischia di essere così onerosa per l'identità personale da indurre, talvolta, a rimozioni nette, totali.

Ma è poi così censurabile che l'uomo sia libero dalla sua storia? Già Dante si libera dalla vergogna delle sue colpe, non col solo pentimento che lo aveva indotto a stare "con gli occhi a terra" come fanno i fanciulli (*Purg.*, XXXI,64-66), ma con l'immersione nel fiume dell'oblio. Il Novecento è, ovviamente, più raffinato; non è stato forse dominato da una delle più potenti ideologie demistificatrici, la psicanalisi intendo, la cui più pratica utilità è stata liberare l'individuo dai fantasmi del suo passato, ossia liberarlo dal vincolo di necessità col passato? E l'etica cristiana del perdono non è, forse, vista laicamente, una grande ribellione alla realtà del presente come esito ineluttabile e necessario della colpa del passato?

La modernità sembra non avere più alcun bisogno di trascinarsi dietro il cadavere dei secoli precedenti: al massimo tollera le sue rughe recenti. Fa da battistrada il canone scientifico-tecnologico, che raddoppia il suo sapere e le sue applicazioni in tempi sempre più brevi. Il sapere produttore di ricchezza declassa sempre più il sapere umanamente formativo a sapere specialistico, di nicchia, o ad un sapere elementare, di mero avviamento alla vita pubblica. Il contraltare è la fine del canone morale dell'Europa, fondato notevolmente sulla tradizione letteraria e sostituito dal relativismo etico, sostenuto e rinforzato dagli ordinamenti giuridici e tutelato dagli stati come garanzia reale della laicità delle istituzioni e quindi della pace. Quei valori della civiltà europea su cui tanto hanno lavorato i romanisti; quella tradizione culturale che Curtius e Auerbach da punti di vista diversi hanno cercato di delineare come natura profonda e costante dell'Europa rispetto all'eccezione della barbarie della violenza e della sopraffazione; quei valori a cui Contini spesso richiama, quei valori non sono più in uso come prima, sono in una crisi drammatica perché ne è stata revocata l'utilità e con essa anche la loro storia.

Ci sono cesure nella storia di cui in genere i letterati non sono consapevoli perché oscurati dalla forza inerziale della tradizione tutelata dall'ordinamento scolastico. Ne cito alcune solo a titolo esemplificativo: 1) la secolarizzazione; 2) le riforme dei sistemi scolastici e formativi (si pensi alla rimozione dell'astronomia e della musica dalla formazione di base e a quante difficoltà ciò comporta nella comprensione di Dante o di Gonzalo de Berceo); 3) la nascita della cultura audiovisiva che ha modificato la rappresentazione e l'elaborazione estetica della realtà; 4) la modifica radicale della percezione del tempo; 5) l'articolazione e la natura del potere e del suo rapporto con la cultura nelle società di massa. Non si può più dire di studiare Chrétien o Guido Caval-

canti solo perché sono esistiti, o perché li si è studiati fino a ieri, o perché si afferma in modo enfatico che sono i nostri padri. Non è più così esplicito che lo siano stati. Non è più sentito come necessario conoscerli. Il presente, nato da quelle cesure, li disconosce largamente.

Forse chi è riuscito meglio di altri a cogliere il senso del rapporto del Novecento con la tradizione è Eliot. Egli asseriva che la tradizione non si eredita, ma si conquista con grande fatica. La tradizione si sceglie, dunque. In base a che cosa? E ancora: il sapere filologico rientra tra i saperi scelti all'interno di una tradizione? Noi, ha scritto Segre, abbiamo il dovere di dialogare con i testi del passato, di affinare tutte le metodologie che lo consentono, ma in quale misura il passato da noi scelto, o quello che canonicamente rientra nell'ambito dei nostri studi – il Medioevo, prevalentemente – è oggi voluto e scelto dal nostro tempo?

A quale esigente domanda del nostro tempo rispondono la filologia e i testi che essa propone? Protetti come siamo dall'ordinamento universitario, potremmo anche eludere la domanda, ma noi dobbiamo scegliere se stare, come siamo stati sin dalle origini, dentro la cultura contemporanea in quanto costruttori e custodi dei valori che la costituiscono e che si ritrovano nei testi, o se invece optiamo per la funzione dei conservatori dell'archivio del passato. Una breve carrellata di opinioni utili sul tema. Armando Petrucci parla, a questo proposito, di conservazione e di uso, e suggerisce, a differenza di quanto pensiamo noi, che sia l'uso a fungere da fattore ordinatore dell'archivio del sapere. Contini sosteneva che la filologia e qualunque esigenza critica sorgono sugli autori contemporanei "in quanto questi non impongono di ricostruire preliminarmente una cultura dall'a alla zeta" e affermava che la vita della cultura è fatta di dialettica tra "filologia e presenza", binomio che se non rappresenta l'opposizione *morte-vita*, certo interpreta quella tra passato e presente. Anche per il bambino comprendere il tempo significa liberarsi del presente e ben comprendiamo la portata liberatoria che risiede in questa esperienza e il valore che essa ha per chiunque si occu-

pi dei testi del passato. Anche eternare il presente è una condanna. Forse è la condanna che patiamo.

Sono comunque le domande del presente sul passato che fungono da vettori ordinatori della nostra satira babilonica. E tali domande, come ben sappiamo, sono attive nella misura in cui divengono, per così dire, istituzionali, ossia quando le risposte che esse sollecitano sono inserite in un canone difeso dal sistema formativo di uno stato. La tradizione mette dunque in gioco il potere.

Ha scritto Giuseppe Billanovich: “la cultura è una creatura morbida che nasce e vive dentro il solco della potenza e della ricchezza” che si radica dove esiste uno stabile ordine politico e un sufficiente benessere finanziario. Vi è un nesso fortissimo tra la tradizione culturale e il potere, piaccia o non piaccia, e non solo perché, come per la lingua, ciò che diviene norma è l’uso delle persone colte e ricche, ma perché ciò che consolida la norma è il potere: il potere ha sempre ambito ad essere l’ordinatore della memoria degli uomini e in questo senso è stato anche un grande manipolatore della realtà, passata e presente. Ma oggi il modello europeo delle libertà, quello che secondo Le Goff segna il vero, ma immateriale, confine tra oriente e occidente, ci garantisce uno spazio di manovra notevole. Infatti, la nostra libertà è fondata sull’equilibrio e sulla dialettica dei poteri che favoriscono il conflitto delle interpretazioni, ossia l’esperienza che la verità si cerca e non è data univocamente. Ciò significa che tra il pragmatismo dei positivisti e l’ideologismo esplicito dei sistemi di spiegazione globale della storia, la scelta migliore consiste nel lasciare sempre intatto il valore problematico della storia. La realtà è infatti sempre un passo più avanti, in termini di complessità e ricchezza, di qualsiasi pensiero che la interpreti; detto nei termini della tradizione cristiana, che la realtà è solo un parziale riflesso del mistero. Su questa linea mi pare si attestino anche quelli di noi (Formisano) che, interrogati sul rapporto tra filologia e comparatistica hanno invitato a non percorrere la strada della comparatistica per cogliere le affinità tra le tradizioni, quasi condotti da un rinnovato slan-

cio verso la *reductio ad unum*, ma al contrario per cogliere e comprendere le differenze. Come pure nella stessa direzione vanno i richiami a non stravolgere l'intertestualità in una pratica della affannosa ricerca della ripetizione in vista della costruzione della letterarietà come mostro che avanza nei secoli ripetendosi sempre uguale seppure declinato in contesti diversi (Meneghetti).

Se la filologia rimane saldamente ancorata alla sua problematicità, essa vien da dire che potrebbe stare a fondamento dell'educazione alla libertà e alla democrazia. Mi spiego. I testi si collocano al centro di quell'apertura in cui si gioca gran parte del nostro destino, l'apertura reciproca tra l'uomo e il mondo. Questa felice posizione viene loro dal linguaggio, strumento che sta sempre oltre chi lo usa, proprio perché vocato a mediare l'io e il mondo, ma anche a mediare tra l'io e la sua profondissima interiorità. La tradizione letteraria è il retaggio secolare dell'esperienza e del sapere che intenzionalmente si è voluto e potuto articolare in un discorso. La natura simbolica del linguaggio consente che nel testo letterario fluisca non solo la parte intenzionale, ma anche quella non-intenzionale, quella solitudine della responsabilità della vita che ci rende unici e che esige continuamente risposte di senso senza mai accontentarsi dei traguardi precari. Questa "storia del discorso che dà senso alla realtà", non ha solo prodotto se stessa, ma anche il sistema di metodi e di valori, prevalentemente pratici ossia etici, per la trasmissione del suo sapere; questo metodo è quello che sta a fondamento delle *humanitates* e poi della *ratio studiorum* di tutte le latitudini europee, fondando il sapere soprattutto su tre momenti, la *restitutio*, la *traditio* e l'*interpretatio*. L'ostilità al sapere vulgato è la faccia umile dell'ostilità al sapere manipolato o al sapere come sistema dato, chiuso, impermeabile, cioè dell'ostilità alla realtà come dato inalterabile. Ma la coscienza che il sapere scritto è polisemico, rafforza l'idea del sapere come sintesi del conflitto delle interpretazioni, che è l'anticamera di una concezione democratica e non autoritaria del potere. Ecco perché la filologia educa alla libertà.

La filologia ha come presupposto che il mondo comunichi e il suo presupposto è anche l'etica del suo agire, è non rassegnarsi da una parte alla Babele e dall'altra a tutte le falsificazioni che risolvono il problema della realtà e dell'esistenza semplificando, imprigionando e limitando l'una e l'altra. Certo, anche la filologia ha i suoi anni, e non sempre invecchiando si migliora. La conquista di uno statuto formale negli insegnamenti universitari è stato per le discipline filologiche ciò che per la tradizione letteraria è stata la classicità. Marrou ha scritto che la fine della letteratura trobadorica è data dalla mancata conquista della classicità, ma dice anche che la classicità è una forma di ascesi puritana; l'ascesi in genere è una rinuncia motivata da un desiderio di maggiore perfezione e di maggiore sapienza, ma nel caso nostro, spesso l'ascesi è stata una fuga dal luogo in cui i testi si collocano naturalmente, ossia tra l'uomo, la realtà e la storia, incrocio tutt'altro che ascetico, fortemente esposto al carattere misto dell'esistenza. La filologia rischia di morire per eccesso di classicità, ossia per il suo distanziamento dalla vita che la porta a fondarsi sulla sua tradizione piuttosto che sul vaglio critico, a partire dal presente, della tradizione. Sta qui, riposa in un'autoreferenzialità sdegnosa che trasforma l'arte del restituire e comprendere i testi in una tecnica esoterica, riposa qui la nostra pericolosa rinuncia. A queste contestazioni si obietta che noi siamo figli e dobbiamo essere interpreti attivi del metodo storico. Noi, dunque, dobbiamo datare, localizzare, attribuire, contestualizzare, esplicitare al massimo grado il senso letterale del testo, e poi dobbiamo saper descrivere il mutare delle lingue nello spazio, nel tempo e nella società e soprattutto dobbiamo saper rimuovere gli ostacoli che il tempo ha accumulato e che impediscono la comprensione dei testi, sia che si tratti di corruzione del testo o semplicemente della sua complessa accessibilità. Noi svolgiamo tra queste lande l'apprendistato, quello che Avals chiamava la "bassa macelleria" della filologia e che Segre ricorda di aver praticato sin dal principio quando Santorre Debenedetti

gli affidò l'incarico di censire gli accusativi alla greca nella lirica italiana delle origini.

Certo poi diciamo di essere capaci di non fermarci alla spiegazione delle cose, ma di ambire alla loro interpretazione, ossia a ciò che restituisce senso al presente perché è capace di spiegarne e interpretarne la ricchezza accumulata nei secoli. Nella concretezza, però, del nostro agire, questa ambizione è spesso, per riprendere la definizione di Marrou, ascetica, ossia condotta a partire dalla rimozione del presente, delle sue emergenze, delle sue contraddizioni.

Perché certo il nostro è un presente difficile. Siamo figli del razionalismo totalizzante e delle sue rimozioni. Il nostro presente ha rimosso Dio, il corpo, il male, la morte, ha rimosso tutto ciò di cui si può parlare solo grazie al potere simbolico ed evocativo della parola e del testo, o, nel caso del corpo, di tutto ciò che ha le stigmate del non razionalizzabile o del limite e della perdita. Il nostro presente è segnato dalla crisi del senso, dalla ribellione all'assenza di senso. Nella cultura questo comporta due ulteriori rimozioni metodologiche che indico con immagini mutate da Freud, per quanto non sia assolutamente un freudiano. Le due rimozioni sono il lavoro del ricordo e il lavoro del lutto. Il presente è autosufficiente, tende a sacralizzare la sua identità, afferma la sua assenza di origini, è disinvolto nelle censure (alcune antologie sono disarmanti), affida alla manipolazione, cioè ad una alterazione semplificatrice, ciò che prima era il confronto tra i diversi. Se si ha la percezione di una letteratura senza sfumature, con un solo genere; se si ha la percezione di una lingua letteraria di plastica, inespressiva, tutta appiattita sulla sua strumentalità e poco o nulla impegnata sul suo potere evocativo, questo è dovuto agli esiti dell'autosufficienza del presente e della sua fortissima esposizione o docilità a farsi plasmare interamente dal o dai poteri. Il lavoro del ricordo, in cui noi filologi dovremmo essere degli specialisti, avrebbe, se diffuso, se praticato costantemente, se esercitato senza limiti cronologici, una fortissima capacità esplicativa e un forte effetto demistificante.

E poi c'è da recuperare il senso della perdita, della definitiva mancanza. Senza la percezione di una non perfetta traducibilità di ciò che è stato ieri nell'oggi, non vi è distanziamento, ossia non vi è quella percezione della diversità del testo – della realtà, della storia – dal suo lettore, che Gadamer voleva superare con il dialogo ermeneutico con i testi, e Ricoeur, invece, considera presupposto irrinunciabile per la comunicazione, perché è la distanza che produce il discorso, ossia, in ultima analisi la tradizione. Il medioevo non aveva senso della storia, ed alterava in profondità la tradizione latina che venerava come inalterabile.

Che fare?

Provo ad riepilogare tre precarissime risposte.

1) Rinunciare all'assoluto filologico. Nel passato c'è un limite di ineffabilità e di definitiva conclusione che può solo essere evocato, ma non spiegato.

2) Difendere il conflitto delle interpretazioni e delle tradizioni. Personalmente sono stato sempre convinto che l'edizione critica sia nient'altro che un modello polifonico della traduzione. Quando Jakobson parlava di *rewording* che alcuni traducono con riformulazione e altri esplicitamente con la traduzione intralinguistica, individuava, seppure con le forme della sua ossessione tassonomica, la realtà dell'ambizione (non del metodo) di un'edizione critica: far dialogare autenticamente due momenti distanti, due punti di vista, affidando alla polifonia del risultato, la funzione della nuova formulazione di un testo. L'etica della filologia è molto prossima a quella della traduzione.

3) Valorizzare non l'ambito cronologico o geografico-linguistico delle diverse filologie, ma l'educazione a problematizzare con disciplina che è tipica della filologia; bisogna difendere la filologia come buona architettura della mente e come apprendistato della libertà, che è poi volerla intendere come un buon antidoto contro il conformismo, di cui oggi come ieri, non si sente certo la mancanza.

Nota bibliografica

G. Apollinaire, *I pittori cubisti*, Il Balcone, Milano 1945, p. 17. (tit. orig. *Les Peintres cubistes*, E. Figuière, Parigi 1913); E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992 (tit. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948); E. Auerbach, *Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 Vol., Einaudi, Torino 1964² (tit. orig. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946); G. Contini, *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino, p. 387; T.S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* in *Opere 1904-1939*, Bompiani, Milano, 1992, p. 393; C. Segre, *Ermeneutica e storiografica*, in *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, p. 260; A. Petrucci, *Conservazione e uso dello scritto: Storia e funzione di un rapporto difficile*, in *Medioevo da leggere*, Einaudi, Torino 1992, pp. 203-210; G. Billanovich, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, in *Dal Medioevo all'Umanesimo*, Cusl, Milano 2001, p. 2; J. Le Goff, *L'Europa medievale e il mondo moderno*, Laterza, Bari 1994; H. I. Marrou, *I trovatori*, Jaca Book, Milano 1994², p. 89; *Le letterature romanze nel Medioevo: Testi, storia, intersezioni*, a cura di A. Pioletti, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000, intervento di Luciano Formisano nella tavola rotonda su *Filologia romanza e comparatistica*, pp. 325-335; M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Einaudi, Torino 1992, pp. 71-120; C. Segre, *Per curiosità*, Einaudi, Torino 1999, p. 93; P. Ricoeur, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di Domenico Jervolino, Morcelliana, Brescia 2002.

Spazio, tempo e testualità: l'ecdotica tra regioni e nazione

Roberto Antonelli

L'introduzione svolta da Paolo Maninchedda vi aiuterà a capire meglio quanto io non riuscirò ad esporre compiutamente nella mia relazione, ma è come se mi avesse fornito un punto di partenza, anche se non l'avevamo concordato. Partirò infatti dal principio teorico della *reductio ad unum* e da ciò che ha significato come *forma mentale* e come problema storico, fino alla sua applicazione nell'ecdotica. Inizierò da alcune citazione banalissime, che sono presenti a tutti noi; le ricordo soltanto per memoria immediata. Niente meno che dal lontano e pur solito Dante, dal solito *De vulgari eloquentia*, I, ix, 7, dove si spiega come la lingua cambi nel corso del tempo: «Per cui osiamo affermare che i più antichi pavesi se ora risorgessero parlerebbero una lingua assai diversa da quella dei pavesi di oggi. [...] Se dunque la lingua di uno stesso popolo varia, come detto, in successione di tempo, né può in alcun modo restare immobile, ne consegue di necessità che essa muti e vari fra quanti vivono separati e lontani, così come variano i costumi e le mode»¹. Dante pone in stretta connessione la nozione di tempo e la nozione di spazio: le due cose vanno insieme, si cambia in diacronia, nel tempo, si cambia in sincronia, nello spazio (ma con interferenze profonde fra i due piani, come ha mostrato la geografia linguistica). Il fine di Dante peraltro, come sappiamo, non era l'esaltazione della variazione ma esattamente l'op-

¹ «Quapropter audacter testamur quod si vetustissimi Papienses nunc resurgerent, sermone vario vel diverso cum modernis Papiensibus loquerentur. [...] Si ergo per eandem gentem sermo variatur, ut dictum est, successive per tempora, nec stare ullo modo potest, necesse est ut disiunctim abmotique morantibus varie varietur, ceu varie varietur mores et habitus»

posto: una *reductio ad unum* che consisteva nella ricerca di quel volgare specifico a nessun luogo, di quella pantera che odorava per ogni municipio d'Italia, ma che non era di nessun municipio, e che quindi si identificava in un *unico* volgare *illustre, cardinale, aulico e curiale*: il volgare italico, esito finale, con profonde implicazioni politico-culturali, della selezione e riduzione delle varietà linguistiche della penisola.

L'unità, però, non è solo sintesi, ma anche *misura* del molteplice. Capitolo xvi, sempre del primo libro: '[...] in ogni genere di cose deve essercene una sulla base della quale tutte le cose di quel genere paragoniamo e soppesiamo e che serve anche da misura; ad esempio, nei numeri tutto è misurabile in base all'unità e il più e il meno vengono definiti in funzione della distanza o vicinanza dall'unità'². L'Uno, appunto, in contrapposizione al molteplice, ai municipali. L'idea dell'uno, del capofamiglia e del capo sarà ripresa anche nel *Convivio* e nella *Monarchia*, a confermare quanto sia fondativa del modo di pensare dantesco. Dunque il volgare italiano come *reductio ad unum*, il volgare italiano come rappresentativo di un'operazione politica di identificazione in assenza della curia degli Italiani -*aula vacemus* (*Dve*, I, xviii, 3)- presente, invece, in altri luoghi già in qualche modo nazioni d'Europa: questo il grande problema dei *doctores illustres*, degli intellettuali italiani. La lingua viene ad identificarsi nel fattore unificante di un'identità italiana, in assenza dell'*aula*; i *doctores illustres*, gli intellettuali, sono il filo connettivo della ricerca, coloro che dimostrano, attraverso la lingua, il volgare appunto *illustre*, l'esistenza degli Italiani e di una loro Corte, non fisica ma culturale. È una grande operazione poetica e politico-culturale che però, rispetto ai fini che ci proponiamo oggi, a me interessa, contrariamente a quanto ho tentato in altre occasioni, per la ragione opposta a quella per cui interessava a Dante.

² «in omni genere rerum unum esse oportet quo generis illius omnia comparentur et ponderentur, et a quo omnium aliorum mensuram accipiamus; sicut in numero cuncta mensurantur uno, et plura vel pauciora dicuntur secundum quod distant ab uno vel ei propinquant».

Con Dante viene infatti scoperto e fissato un filone “ideologico-nazionale”, un’idea di passaggio *necessario e positivo* dal molteplice all’unità, che si identifica appunto con un volgare italiano che superi la frammentazione municipale. È facilmente comprensibile perché nella seconda metà dell’Ottocento, alle origini della filologia romanza, quando si porrà il problema, su basi sociopolitiche reali, dell’unità d’Italia, Dante sia stato assunto in qualche modo come profeta dell’unità, con un’operazione retorica attualizzante, nella sostanza mistificatrice.

Ma lo schema formale della *reductio ad unum* di matrice dantesca non è un “privilegio” ideologico italiano del secondo Ottocento: è la forma mentale che presuppone o che segue all’idea ottocentesca di nazione in Europa e che già era implicito, soprattutto in Italia, nel “superamento” del molteplice medievale, municipale e regionale, a sua volta visto come articolazione e diversificazione (spesso come decadimento e imbarbarimento, dunque fenomeno di “qualità” inferiore) di un Uno storicamente esistito: l’Impero romano.

In alcune proposizioni con cui Gaston Paris inaugurava la rivista *Romania*³, a me è sembrato cogliere l’eco dell’*idioma trifarium* di Dante, comunque, e certamente, di una concezione comparatistica che non nasce soltanto coi padri fondatori della filologia romanza – con Diez, con quell’episodio che non si sa se è storico o leggenda, dell’incontro tra Goethe e Diez –, ma che ha goduto di altri e anche più lontani apporti. Gaston Paris, lo ricordava recentemente anche Stussi⁴, distingueva l’*unità* (si noti il sostantivo) romanza da quella germanica e slava su basi culturali, politico-culturali e storiche. L’unità germanica e slava sarebbe stata un’unità fondata sulla *fatalité de la race*, l’unità romanza invece

³ G. PARIS, *Romani, Romania, Lingua romana, romancium*, in «Romania», I (1872), 1-22.

⁴ A. STUSSI, *Nazionalismo e irredentismo degli intellettuali nelle tre Venezie*, in *Le identità delle Venezie (1866-1918). Confini storici, culturali, linguistici*, in «Atti del Convegno Internazionale di Studi», Venezia, 8-10 febbraio 2001, a c. di T. AGOSTINI, Roma-Padova 2002, 3-32.

sarebbe fondata *plus o moins volontairement* (e c'è già in questo 'più o meno volontariamente' un minimo di coscienza di come fossero in realtà andate storicamente le cose), dalle razze più diverse: i liguri, gli iberi, i celti, gli illiri, etc., unificati dalla «lingua e dalla civilizzazione romana». Implicitamente c'è di nuovo l'idea di un'unità culturale profonda della lingua di sì, d'oc e d'oïl che si contrappone alla varietà degli altri, concepita come legata alla «fatalité de la race» e dunque «conservatrice ed esclusiva», sostanzialmente incapace di disponibilità al confronto e all'integrazione col Diverso. Da un certo punto di vista le proposizioni di Gaston Paris inducono a riflettere, poiché indubbiamente fissano una differenza rilevante, fin dalle origini, della Filologia romanza della francese «Romania», dallo statuto che la Filologia romanza mostrava, più o meno esplicitamente, nella cultura tedesca. La rivista «Romania» ha questo titolo probabilmente in contrapposizione alla «Germania» di K. Bartsch⁵. Ma era inevitabile che anche in quest'idea di Paris, pur fondata sull'unità linguistico-culturale (e non razziale) latina e neo-latina, si annidasse un'idea fortemente nazionale, ben presto nazionalistica, della disciplina, conseguentemente alla disfatta francese: «nous avons la ferme conviction que la rupture trop brusque et trop radicale de la France avec son passé, l'ignorance de nos véritable traditions, l'indifférence générale de notre pays pour son histoire intellectuelle et morale, doivent être comptées parmi les causes qui ont amené nos désastres»⁶.

La stessa idea che in qualche modo è alle base della fondazione della filologia romanza in Italia. Se noi rileggiamo la prefazione che Ernesto Monaci scrisse per il primo numero della *Rivista di filologia romanza*

⁵ A. STUSSI, *Nazionalismo e irredentismo* cit., 5.

⁶ R. ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, IV. *L'interpretazione*, Torino 1985, 154-155; ID., *La scuola di Filologia romanza*, in *Le grandi scuole della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza"*, Roma 1994, pp. 127-128; A. STUSSI, *Nazionalismo e irredentismo* cit. 6-7.

(che peraltro traduce alla lettera la *Zeitschrift für romanische Philologie* tedesca), uscita nello stesso anno 1872 che segna il debutto di *Romania*, troviamo proposizioni ugualmente interessanti. Il problema in qualche modo è sempre quello della comparazione tra nazioni. Monaci ricorda come fuori d'Italia la scienza umanistica e la scienza letteraria fossero giunte ad altezze notevoli, come Diez fosse il padre fondatore della nuova disciplina, in Italia ancora misconosciuto e non tradotto, e concludeva affermando che «bisogna rifabbricare il nostro passato. Le lingue e le letterature non vanno solamente considerate come monumenti della gloria di un popolo ma sì anche come grandi libri dove troveremo la soluzione», beato lui, «dei più alti problemi che presenti la storia dell'umano incivilimento».

Ora, è evidente nell'intera introduzione di Monaci come questa spinta alla competizione e all'integrazione con le altre culture europee, che poi realmente Monaci praticò in vari campi di attività scientifico-culturali, parta dal punto di vista "nazionale" di un paese arretrato che si vuole adeguare alla situazione e alle spinte continentali. Esattamente come, dopo la sconfitta nella guerra franco-prussiana, i francesi furono indotti a ripensare al proprio atteggiamento rispetto alla storia. La proposizione di Monaci è quasi uguale a quella in cui Gaston Paris ricordava che egli aveva la ferma convinzione che 'la rottura troppo brusca e troppo radicale della Francia col suo passato, l'ignoranza delle nostre vere tradizioni devono essere calcolate fra le cause che ci hanno portato al disastro'.

Sarebbe, credo, difficile negare che esista una linea continua fra il pensiero dantesco della *reductio ad unum*, d'origine aristotelica, e la strategia politico-culturale centralistica dell'Italia *unita*, divenuta "nazione". Potrebbe sembrare contraddittorio rispetto a tutto ciò che in Italia già nel 1881 (vi accenno solo, ma è importante per notare le differenze fra quello che avvenne allora e quello che sta avvenendo ora in ordine alla valutazione delle culture locali, non "nazionali"), l'interesse di alcuni grandi studiosi italiani, tra cui Ascoli, si dirigesse verso la dialettologia

e verso lo studio delle tradizioni regionali e locali. In realtà tali interessi, come dimostrano alcune lettere recentemente pubblicate, soprattutto una di Zenatti, relativamente all'«Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino»⁷, erano iscritti (nel migliore dei casi) nella stessa idea di 'ricognizione' del patrimonio *nazionale*; in casi diversi, per terre di confine, in un interesse "nazionale" e nazionalistico. Nel 1881 Zenatti risponde con una lettera a Picciola rispetto al loro archivio: «Qual è lo scopo del nostro archivio? Di richiamare l'attenzione costante o per meglio dire, periodica degli italiani su Trieste e Trento. Dimostrare col loro passato che esse furono sempre italiane, mostrare che al presente lo sono pure e che quindi devono essere unite [*unus*], all'Italia. [...] Quindi l'archivio deve occuparsi di tutti gli argomenti scabrosi e lottare, sempre scientificamente, contro gli Schneller e compagnia d'Innsbruck, gli Czoernig di Vienna e gli accademici di Zagabria. Tu dici: -Se un giorno Trieste sarà nostra, l'Archivio soppianderà l'archeografo-. Noi invece diciamo: - Se un giorno Trieste sarà nostra l'*Archivio*, come l'abbiamo pensato noi, non avrà più ragione di esistere! Vedi che la differenza è capitale!». Ossia, lo studio delle tradizioni regionali e nazionali ha senso in quanto strumento di una battaglia politica nazionale, di *unificazione*.

Che c'entra tutto ciò con l'ecdotica di cui nel titolo? Io credo che c'entri molto, e che non sia un caso se esista un modo di vedere l'ecdotica profondamente affine ("unito alla"), o comunque espressione della stessa mentalità che procede da Dante e arriva appunto fino a noi: quello lachmanniano classico, fondato anch'esso sulla ricerca dell'Uno, sulla riduzione del molteplice all'Uno, *mutatis mutandis*. Il metodo lachmanniano è stato normativo nella filologia classica e poi nella filologia romanza italiana, fino ad oggi, ma è notevole e significativo che sia stato posto in discussione proprio nella Filologia romanza, e anzi che la filologia romanza sia stata il luogo in cui è stata svelata la duplicità

⁷ A. STUSSI, *Nazionalismo e irredentismo* cit., 12.

della prospettiva che il metodo tende ad amputare, la sua “doppia verità”, come l’ha definita AValle in un articolo molto importante⁸. Lo *stemma codicum* di tipo lachamanniano, infatti, è una formalizzazione logica che esprime esattamente la *reductio ad unum* di cui si è parlato all’inizio: qualunque *stemma codicum* rappresenta graficamente una piramide con una ‘O’ o una ‘X’ al vertice e poi, soprattutto nelle tradizioni più fortunate, quindi più diffuse e ricche, una miriade di altri punti e sigle (i manoscritti), a cascata verso il basso, a formare una base della piramide progressivamente sempre più larga; i manoscritti sono così ridotti di fatto a pure sigle, completamente separate dal loro valore di documento e di monumento storico, avulse dalla loro funzione storica reale, dalla loro *identità*. È la stessa forma mentale, di tipo aristotelico e gerarchico, che presiedeva alla ricerca del volgare illustre. C’è un Originale; il compito del filologo è risalire ad esso dalla varietà dei volgari municipali, (ovvero dai vari manoscritti che si sono allontanati dall’Originale, e ricostruire l’unità), l’*Uno*, l’Originale perduto, attraverso l’identificazione e la ricomposizione dell’archetipo. È un’operazione che quindi, da questo punto di vista, ha sottolineato a suo tempo AValle, parte dal basso e ricostruisce da un punto di vista logico la volontà dell’autore, l’*Uno*. Quello che interessa è l’*Uno*, l’originale.

C’è però un altro modo di guardare allo stesso *stemma codicum*, all’operazione lachmanniana; è un modo *storico*, come lo definisce AValle sulle orme di Bédier, per cui i documenti del passato, nel caso specifico i canzonieri-antologia, appaiono portatori di una «doppia verità»: «la verità dei protagonisti, che è quella cui aspirano le edizioni critiche dei singoli autori, e la verità dei testimoni per il momento affidata [...] alle edizioni diplomatiche o semidiplomatiche»⁹, che è la verità dei fruitori

⁸ D’A. S. AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione* (1984), ora in *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel Medioevo romanzo*, Firenze 2002, 155-173.

⁹ *Ibid.*, 166.

e lettori, di coloro che copiando o costituendo un codice l'hanno di fatto re-interpretato e attualizzato (come avviene del resto ad ogni nuova lettura di un'opera letteraria) e che non è meno importante dell'altra "verità": esprime semplicemente un *altro* punto di vista (per di più dialettico rispetto al precedente, non contrappositivo). Che differenza c'è in questo modo di leggere lo stemma, di leggere la tradizione, rispetto all'altro?, che questo è un modo di lettura integralmente *storico*, perché conferisce ai vari documenti e monumenti storici, una forza ed un valore proprio: a prescindere dall'originale, se vogliamo, o in dialettica, meglio ancora, con l'originale. Uno e molteplice hanno ugualmente valore, si integrano e potenziano a vicenda.

Lo stesso discorso varrà nei casi a tradizione unica, a maggior ragione, ma nei casi a tradizione unica una modalità di lettura ancorata al documento era già scontata, per necessità oggettiva (impossibilità della comparazione progressivamente ascendente), pur se era scontata e si praticava senza che si avesse coscienza del meccanismo mentale, logico e politico-culturale che ne era alla base. Non è un caso se lo stesso AVALLE a un certo punto mette in correlazione stretta queste modalità nuove di guardare ai manoscritti e alla tradizione, e soprattutto alla tradizione delle opere e dei manoscritti, con l'idea di regionalismo e di regione. Dice appunto in *Fenomenologia ecdotica del medioevo romanzo*¹⁰: «Sotto questo rispetto andrà osservato che, se ancora oggi l'organizzazione nazionale delle culture costituisce in molti casi una sovrastruttura, se non addirittura il portato di una ideologia, a maggior ragione non si danno nel medioevo altro che culture regionali, cospiranti, tutt'al più, ad una unità trascendente da riferirsi, soprattutto nel caso delle letterature romanze, a *koinai* sempre più vaste (si ricordi il concetto di lingua illustre), o, addirittura, alla superiore *unità* [di nuovo incontriamo questo sostantivo chiave] latina e cristiana. Il pregiudizio antiregionalista, particolar-

¹⁰ D'A. S. AVALLE, *Fenomenologia ecdotica del medioevo romanzo* (1972), ora in *La doppia verità* cit.,

mente forte il secolo scorso è ora in forte declino. L'analisi dei documenti a testimonianza unica [...] costituisce uno dei settori di punta della ricerca filologica e linguistica, forse più delle edizioni critiche condotte secondo i metodi tradizionali». Da cui la rivendicazione di tutto ciò che significa analizzare documenti a testimonianza unica e anche tradizioni plurime dal punto di vista del conferimento di valore storico, storico-politico potremmo dire, a una tradizione anche molteplice che non parta paradossalmente dal basso ma dall'alto, e riconosca però la storicità e il valore monumentale e non solo documentario di tutta la tradizione.

Già intorno agli anni Sessanta, al celebre convegno bolognese¹¹, Gianfranco Folena – da buon storico della lingua e allievo di Giorgio Pasquali¹², – notava come uno dei compiti importanti della dantistica fosse quello non soltanto della ricostruzione dell'Uno, dell'originale, ma anche della tradizione della *Commedia*, per il valore e il significato che la tradizione delle opere di Dante ha dal punto di vista geografico e linguistico. Se si osserva la vera e propria “traduzione” che la *Commedia* ha avuto (per atavico conformismo stavo per dire “subìto”), nei vari municipi, nelle varie regioni d'Italia, noi ci imbattiamo immediatamente in quello che è, credo, uno dei grandi compiti e problemi di oggi, cioè la storia della ricezione, della ricezione di quell'Uno, la sua storicità. Quindi se non il valore documentario della lingua d'uso, certamente la vita che viene riconferita ai testi attraverso la lettura e la copia: la famosa tradizione *attiva*, caratteristica dei testi romanzeschi, dei testi *post-classici* (“moderni?”), in contrapposizione alla tradizione *quiescente* che caratterizza per certi aspetti la tradizione dei classici (riprendendo una famosa distinzione di A. Varvaro. La stemmatica, l'ecdotica, vengono dunque interpretate capovolgendo le abitudini ancora normative fino a pochi anni

¹¹ AA. VV., *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua* (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna 1961.

¹² Notoriamente il più lungimirante e acuto fra i grandi lachmanniani nel rivendicare l'importanza della tradizione all'interno della stemmatica: *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1934.

fa: la storia della tradizione non più intesa soltanto come documentazione necessaria, ma come un aspetto della vita culturale coeva, in qualche modo “fotografata”, attraverso cui illustrare la ricezione, la storia della ricezione, quindi al di là anche dell’aspetto puramente linguistico (o almeno di una certa linguistica), come produzione di documenti a loro volta “originali” e rappresentativi delle varie località, municipi, regioni d’Italia, testimoni attivi della vita culturale e della storia di regioni e municipi: ovverossia, finalmente, quello che realmente è avvenuto al di là dello stesso filone ideologico nazionale, e poi scolastico, della *Commedia*, pur fruita quale potente e indubitabile fattore di unificazione linguistica (e ideologica) dell’Italia.

Siamo dunque di fronte ad un’integrazione del paradigma tradizionale che è al tempo stesso, inevitabilmente, un cambiamento di paradigma: la bella e importante collana del Centro di Studi Filologici Sardi, il suo metodo e la scelta dei suoi *auctores*, vanno “letti” in questa direzione. Il nuovo paradigma ci pone infatti, anche dal punto di vista metodologico e tecnico, in una condizione diversa dai nostri padri perfino quando facciamo edizioni che tendono alla *reductio ad unum*, si tenti di ricostruire l’originale o l’archetipo. Recentemente ho completato il commento a Giacomo da Lentini e di fronte alla famosa tenzone tra Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e Giacomo da Lentini ho adottato un sistema del tutto diverso rispetto a quello ancora accettato nella mia edizione del 1979. Non mi sono limitato, come sempre è avvenuto, a stampare la riduzione al “toscano” (ma quale poi? di fatto il fiorentino, scelto senza ulteriori spiegazioni per una tradizione che invece ha probabilmente avuto come capostipite comune un archetipo pisano, dunque ben lontano linguisticamente dal tipo adottato nelle edizioni che pur intendono ricostruire l’archetipo toscano, se dovessimo ragionare in termini astrattamente teoretici e lachmanniani). La tenzone è tradita in veste formale trevigiana e non sembra con certezza ascrivibile all’archetipo toscano, come avviene invece per la massima parte degli altri testi: perché costringerla in una veste forse mai indossata (per quan-

to la tenzone certo fosse nota e quindi disponibile anche per i rimatori toscani predanteschi)? Ho risolto il problema fornendo una lettura formale duplice, e sinottica, della tenzone (e quindi anche del possibile stemma della tradizione): una secondo il possibile esito toscanizzato, una rispettando la veste trevigiana del ms. Barberino lat. 3953, relatore unico.

Il mio *modus operandi* sul testo, quando ho pubblicato l'edizione delle rime del Notaro, era quello consueto alla filologia italiana fino ad oggi (per quanto già allora lo integrassi proprio con la rappresentazione integrale dei singoli manoscritti, anticipando alcuni sviluppi metodologici successivi): quando si trova un documento, una poesia della scuola siciliana toscanizzata, che cosa si fa? Siccome noi non siamo in grado di ricostruire l'originale siciliano, e siccome si dice, giustamente, da Tallgren (1917) fino a Contini (1960) e oltre, che la tradizione dei siciliani ha fondato una tradizione linguistico-letteraria italiana a partire dal toscanizzamento che si è avuto nei manoscritti toscani, si rispetta la veste dei grandi manoscritti toscani due-trecenteschi e si sicilianizza soltanto al massimo positivamente consentito dai documenti. Soluzione ineccepibile dal punto di vista teorico, con qualche problema pratico, ma insomma sostanzialmente valida. Però, perché si opera così? Perché si suppone che all'origine della traduzione di tutti i manoscritti arrivati fino a noi vi sia un archetipo già toscanizzato. Quindi noi ricostruiamo l'archetipo.

Nel caso della tenzone, fra le più importanti per la storia letteraria italiana, fra Jacopo Mostacci, Pier delle Vigne e Giacomo da Lentini sulla natura di amore, la derivazione del ms. relatore, il Barberino lat. 3953, dall'archetipo già toscanizzato non è dimostrabile. Eppure noi abbiamo finora operato come se l'archetipo fosse stato dimostrato e come se la venetizzazione del ms. Barberiniano rappresentasse un *vulnus* alla tradizione letteraria "italiana". Abbiamo dunque finora rinunciato alla veste formale veneta per correre perfino il rischio di una ricostruzione formale certo non garantita al 100%. Abbiamo rincorso con un'operazione a tavolino, come facevano nell'Ottocento, quella veste formale che la grande filologia italiana aveva giustamente rinunciato a ricostruire:

e, si noti, i nostri maestri ottocenteschi lo facevano probabilmente per i motivi anche “nazionali”, di riduzione all’Uno, che abbiamo analizzato. Io non dirò che sia un’operazione radicalmente sbagliata, perché in certe condizioni (e in presenza dei computer e della possibilità di edizioni ipertestuali) è un’operazione a volte da tentare (almeno su un piano che preferirei definire “virtuale” più che “critico”): il caso della tenzone fra i tre Siciliani, per vari motivi, è uno di questi. Io penso soprattutto che le edizioni e le modalità che impieghiamo nel pubblicare i testi dipendano molto dal pubblico e dallo scopo prefisso. Noi operiamo ancora, non c’è dubbio, in presenza di una tradizione “unificante” e la proposizione continiana riguardo alla possibilità di un archetipo toscano comune a tutta la tradizione, per quanto scossa, vale ancora oggi: quella tenzone era conosciuta anche in Toscana. È giusto dunque, sapendo bene che non si arriva certo a un documento sicuramente esistito, anche deventizzare la veste formale dei manoscritti e riportarla a quella toscana di tutti gli altri componimenti traditi fuori dalle carte Barbieri: è quanto del resto ha facilitato e reso possibile l’acquisizione del testo nella tradizione italiana post-unitaria (anch’essa ormai da considerare parte della tradizione più complessiva). Penso però che per ragioni metodologiche e storico-culturali, il manoscritto barberiniano vada rispettato anche nella sua veste documentaria, nella sua “doppia verità” (nel caso specifico addirittura tripla: quella originaria del siciliano aulico dei tre rimatori, quella del presunto ma molto dubbio eppur attivo archetipo toscano, quella del documento del trevigiano Niccolò de’ Rossi, l’unica arrivata sino a noi).

I primi tre versi, in un’edizione “sinottica”, risulterebbero dunque così: nell’edizione toscanizzata, *Amore è uno desio che ven da core / per abundanza di gran piacimento / e gli occhi imprima generan l’amore*, etc.; nel testo reale, documentario, così: *Amore è un desio che ven da core / per abundanza de gran plazimento / e gl’ogli en prima genera l’amore / etc.* E allora che cambia? Non tutto apparentemente, per iscritto, ma già abbastanza: immaginiamola inoltre pronunciata e “intonata” al modo veneto: allora cambia parecchio. Non come per i testi siciliani traman-

dati da Barbieri ma certo cambia un bel po'. È un'altra cosa, un altro testo. Naturalmente qui viene investito soprattutto il livello fonetico e sintattico, ma noi dobbiamo avere in testa che Dante, Petrarca e tutti i grandi toscani erano spesso trascritti e sempre (fino ad oggi) letti così. Naturalmente non proprio sempre: c'erano anche rappresentanti municipali del grande filone ideologico nazionale che probabilmente li pensavano, mentalmente li leggevano, (*mentalmente*, non credo *oralmente*), in altro modo. In realtà sarebbe interessante capire, e Folena ha già dato qualche indicazione in quel saggio appena ricordato, cosa cambia anche semanticamente nei segni che vengono sostituiti o solo formalmente mutati nella tradizione. L'Italia è stata *una*, nella tradizione letteraria e ideologica nazionale, ma è stata anche *molteplice*, nelle sue cento città e centri e non tutti certamente si sentivano "italiani": *geografia*, appunto e *storia* della letteratura italiana, secondo una ormai ovvia formula dionisottiana, sempre tenendo presente peraltro il possibile tanfo razzista che, come sottolineò in altra occasione lo stesso Dionisotti¹³, a volte si sprigiona dall'ossessivo e autoreferenziale ricorso all'esclusività del municipio e delle proprie radici.

Quindi una doppia verità del testo, come diceva Avalle, una che va dall'emittente al ricevente, una che va dal ricevente all'emittente, dall'autore al lettore, dal lettore all'autore. Cioè, insomma, il *locus*: la *L* con cui nei grafici si indica il lettore può ben rappresentare anche il *Locus*, ed io non mi permetto di definirlo in altro modo poiché entreremmo in un terreno (che del resto ha già affrontato Paolo Maninchedda) su cui meriterebbe veramente discutere ancora analiticamente e approfonditamente: mi astengo poiché vedo che sarà argomento di altre relazioni. Mi limiterò al momento solo ad alcuni cenni volanti e conclusivi.

La spinta verso il *locus* può infatti assumere varie valenze, anche non del tutto condivisibili, come purtroppo sappiamo bene, dopo l'esperien-

¹³ *Regioni e letteratura*, in *Storia d'Italia*, V. I documenti II, Torino 1973, pp. 1375-1395.

za tragica del Novecento, con i suoi fascismi e razzismi, ancora attivi, magari con altri nomi e con *facies* grottesca ma al fondo terribilmente seria e spesso anche drammatica, se ha potuto svolgere un così grande ruolo politico e “culturale” in questi ultimi drammatici anni, in Italia e non solo in Italia. Il problema però è che ignorare questa spinta alla preservazione e all’identificazione delle proprie radici, ignorare che nell’epoca della globalizzazione esista questo forte bisogno esistenziale, storico, culturale e politico alla riconsiderazione delle proprie radici – io sottolineo l’aspetto positivo della faccenda, quello con cui molta cultura e molta politica si deve ancora misurare –, sarebbe molto *pericoloso*: se viene lasciata a mani improprie e culturalmente violente produce razzismo e nazionalismo localistico, quelli che conosciamo in Italia, in Germania e in altri paesi, come prodotto appunto di tipo oggettivamente reazionario e talvolta, spesso, fascistico.

Dunque, anche il nostro atteggiamento rispetto all’ecdótica deve ammettere una cosa che fuggevolmente Gianfranco Contini ha già detto, in quella bellissima voce dedicata alla filologia nell’*Enciclopedia del Novecento*¹⁴. *En passant* Contini parlava di «edizione-nel-tempo». Che cosa vuol dire “edizione nel tempo”? Vuol dire che anche l’edizione critica è un prodotto storico e che da Heisenberg in poi, dal principio di indeterminazione di Heisenberg, che non a caso Avalle invocava spesso, da Heidegger, che riformava, criticava, distruggeva lo storicismo “antiquario”, pur ancora attivo, con molte e perduranti e dure resistenze, si è divenuti consapevoli che non si può ricostruire il passato facendo finta che il presente non esista. Anche al riguardo ho sentito delle osservazioni interessanti ed importanti in quello che ha detto Maninchedda, cui rimando. Noi siamo nel presente, è una vanità, un’illusione pensare che si possano studiare i documenti, i monumenti del passato prescindendo dalla nostra storicità di contemporanei. Uno storicismo assoluto non

¹⁴ G. CONTINI, *Filologia* (1977), ora in *Breviario di ecdótica*, Torino 1986, 3-66.

può che partire dalla storicità dell'Io, del soggetto: essere *retrospettivo*. Ma allora cosa si può fare per evitare l'arbitrarietà di ogni possibile attualizzazione, di un pensiero unico da *close-reading*? Si può conoscere, o tentare di conoscere, come aveva già intuito Heidegger, la posizione del soggetto nel circolo ermeneutico, sapere chi siamo e che cosa vogliamo, sapere che l'edizione è nel tempo, così come il filologo è nel tempo: noi siamo nel tempo. Quindi *dobbiamo* sapere chi siamo e che cosa vogliamo, *perché* operiamo secondo un metodo o un altro: etica e scienza procedono anche in questo caso a braccetto. Il rapporto Presente-Passato, e io aggiungerei Futuro, si compone oggi in modo diverso da quello che siamo abituati a conoscere dalla filologia, diciamo così, "tradizionale".

Forse le domande che ci dobbiamo porre rispetto a esigenze che muovono dalla società profonda, in tutta Europa, nel momento in cui si sta cercando un'unità più ampia in sede europea, rispetto alla nazione ottocentesca, dovranno riguardare il segno e il senso dei bisogni rappresentati, che vanno oltre lo Stato-nazione ottocentesco e che si ritraggono di fronte ad una globalizzazione da pensiero unico, una globalizzazione percepita come nuova e totalizzante *reductio ad unum*. Non c'è dubbio che le *koinai*, i *loci*, di vario tipo, in Italia le mille città, i comuni, ma anche le regioni, siano ritornati prepotentemente alla ribalta e che anche per tale via si riscopra il Medioevo, le nostre radici post-classiche, "premoderne" e "moderne". Il modo di riscoprire positivamente il nostro Passato e le radici della Modernità, di contribuire a interpretarlo *iuxta propria principia*, collocando correttamente noi stessi nel nostro tempo, nel nostro circolo ermeneutico, forse dipende anche da noi, dai medievisti, dai filologi romanzi, da chi fa edizioni critiche, da chi è capace di riscoprire il valore e il senso delle proprie tradizioni letterarie e culturali (come è nei programmi del Centro): quindi sardi, italiani ed europei. Il problema della dialettica fra i tre termini dell'equazione (Luogo, Nazione, Europa), perché non ci sia autorelazionalità romana, o sarda o veneta o lombarda, è anche, per quel poco che può con-

tare, nelle nostre mani: la stessa idea di Europa, se non si sta attenti, potrebbe in futuro rischiare di somigliare troppo a quella hitleriana «Fortezza Europa» sconfitta nella seconda guerra mondiale a prezzo di tanti lutti. In un'epoca in cui la crisi assume altre caratteristiche, noi dobbiamo imparare a pensare a tutto ciò non come ad un fatto negativo, e sarebbe già molto, ma anche come ad un fatto *positivo*, aperto, la cui comprensione e il cui sviluppo richiedono ancora molti sforzi intellettuali e una grande capacità di giudizio critico.

Ritorniamo allora a quel che già diceva in apertura Maninchedda, al rapporto fra criticità, l'essere critici, e la filologia. Per la piccola o media parte che ci riguarda. Io concludo ricordando (me lo ha suggerito il precedente dibattito), una bellissima frase di Shelling che tengo sopra la mia scrivania e che ogni tanto rileggo. Shelling diceva, cito a memoria, che l'uomo che non è capace di porsi di fronte al proprio passato, o non ne ha nessuno o è condannato a riviverlo perpetuamente. In un momento in cui sembra che siamo condannati a rivivere un passato che in parte, in forme diverse, abbiamo già conosciuto, porci *consapevolmente e criticamente* di fronte al nostro passato, al passato delle nostre radici locali, delle nostre radici ideologiche nazionali, delle nostre radici europee, credo che sia una grande operazione: quanto meno, come avrebbe detto Contini, di igiene mentale.

Tradizioni nazionali e comparatistica

Luciano Formisano

Il tema di cui oggi ci occupiamo è suscettibile di varie interpretazioni, ma la glossa con cui Paolo Maninchedda ha accompagnato l'invito a questo Colloquio dovrebbe essere sufficiente a orientare la discussione. In sintesi: è possibile dialogare con i testi del passato in un'epoca che sembra aver dimenticato il senso di una tradizione proprio perché ha fagocitato tutte le tradizioni e le ideologie che ne sono alla base; in un secolo come quello appena trascorso, che ha esorcizzato la propria intrinseca brevità – una brevità, s'intende, di ritmi – con il mito di una sistemazione onnicomprensiva del sapere all'interno di una memoria virtuale in cui è talora difficile orientarsi per estrarne una memoria dotata di senso, la sola che conti per il nostro presente? Maninchedda non parla di 'postmoderno', ma il riferimento a questa, peraltro assai abusata, etichetta è evidente. Si tratta, in ogni caso, di una domanda non retorica, in quanto pone una questione di etica professionale: una questione che sul piano della ricerca può anche non essere drammatica (male che vada, si può sempre ripiegare sulla filologia antiquaria), ma che diviene senz'altro di vitale importanza quando si scenda sul piano della didattica, salvo che poi la didattica non è priva di ricadute sull'organizzazione del sapere, e quindi anche sulla sorte delle discipline all'interno dell'Università. Con riferimento al sapere che va sotto il nome di 'filologia', può essere utile rileggere alcune righe della 'voce' *Filologia romanza* che Avalle ha redatto per la Quinta Appendice dell'*Enciclopedia italiana*, ora ristampata, col titolo *Un'idea di filologia romanza*, nel volume postumo *La doppia verità*¹; pre-

¹ Cfr. D.S. AVALLE, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2002 («Archivio Romanzo», 1), pp. 705-717, a p. 713.

ciso che la voce è del 1992, dunque dello stesso anno delle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*:

Uno splendido esempio di discrezione filologica a correzione degli eccessi di filologismo e d'incontinente intertestualità è stato fornito da G. Contini nelle note ai testi da lui pubblicati, sin dall'edizione delle *Rime* di Dante (1939). L'esercizio nel suo caso è consistito essenzialmente nello scremare e selezionare, a volte impietosamente, le cosiddette fonti in rapporto alla loro sola rilevanza contestuale. L'avvio per considerazioni del genere è dato dalla presenza nella produzione letteraria medievale in lingua volgare (normalmente intesa come una sorta di cultura subalterna) di materiali topici della tradizione classica (a sua volta dichiarata cultura egemone). Molti di questi materiali non sono però appannaggio di un solo tipo culturale, ma si trovano equamente ripartiti fra i tipi culturali coesistenti in una data collettività, indipendentemente da ogni valutazione di merito. Ora, la pratica continiana è risultata sotto questo aspetto determinante, nel senso che ha dissuaso non pochi dal perseverare sulla strada di quanti, sia pure meritoriamente, ritengono opportuno di raccogliere nutrite bibliografie di antecedenti mediolatini e classici assunti al ruolo di fonte di questo o quel testo in lingua volgare, spesso senza chiedersi se l'autore, che di tali fonti si sarebbe servito, le abbia mai realmente frequentate, e in che modo o, se si vuole, in quali termini ne abbia manipolato il contenuto.

Non è mia intenzione celebrare certi stitici commenti del passato, peraltro talora più pregevoli delle inutili glosse continue che oggi vanno per la maggiore, ma credo che queste considerazioni possano essere lette come un invito a ritrovare una memoria non solo virtuale, ma reale, dei testi, a non trasformare le nostre banche dati, che di per sé sono asettiche, nella dimostrazione di una memoria fattuale; un invito che per noi è tanto più cogente proprio perché muove da un pioniere dell'informatica umanistica. «Filologismo» e «incontinente intertestualità»: due forme della *reductio ad unum* or ora evocata da Maninchedda e da Antonelli, entrambi vizi postmoderni ai quali Maninchedda, implicita-

mente si riferisce con la glossa, anch'essa sotto forma di domanda: «Esiste un rapporto tra l'edizione critica e la costituzione di una tradizione aggiornata eppure non onnicomprensiva?». Dietro la messa in guardia contro l'intertestualità incontenente c'è la constatazione banale che la nostra tradizione è dinamica, cresce e assume significati diversi nel tempo. Il fatto è particolarmente evidente quando ci si colloca in una prospettiva comparatistica. Come coordinatore di un volume su *La letteratura italiana fuori d'Italia*², ho constatato puntualmente che uno sguardo sulla fortuna della nostra letteratura in altri contesti è sufficiente per farci mutare punti di vista e giudizi che nella storiografia letteraria di casa nostra appaiono consolidati. Si dice, ad esempio, che la penetrazione della cultura italiana nella penisola iberica è preceduta e accompagnata da fermenti umanistici che vanno di pari passo con la fortuna spagnola di Petrarca e di Boccaccio già alla fine del Trecento, e che in Spagna, come in Francia, si identifica con la fortuna del Petrarca e del Boccaccio latini: constatazione banale, ripetuta da tutti i manuali, ma che non significa molto senza gli opportuni distinguo. Nella fattispecie, non sembra affatto banale che la Francia abbia potuto arrogarsi il primato della rinascita delle *humanae litterae* adducendo altre, più antiche, rinascite, da quella carolina a quella del XII secolo, mentre in Spagna, nella 'biblioteca europea' del Marchese di Santillana (1398-1458), il Petrarca latino è presente solo in quanto tradotto o in castigliano (*De vita solitaria*) o in italiano (*De viris illustribus*, *De remediis*): un fenomeno destinato a ripetersi per Boccaccio, le cui opere volgari sono senz'altro raccolte nella lingua originale (*Filocolo*, *Filostrato*, *Teseida*, *Fiammetta*, *Corbaccio*), quelle in latino (*Genealogia deorum gentilium*, *De montibus*, *Vita Dantis*) in traduzione castigliana. Si sa, del resto, che in Italia lo stesso Marche-

² *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, vol. XII. *La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma, Salerno Editrice, 2002, dalla quale derivo liberamente queste mie considerazioni là dove già esposte nei capitoli che mi appartengono in proprio (ossia, oltre alla *Nota del Coordinatore*, i capp. II, par. 1-5; III; IV, par. 1-3, 6). Per i riferimenti ad altri capitoli, l'opera sarà citata compendiosamente con la sigla *StoLI* XII.

se, evidentemente poco familiare con il latino classico e con quello umanistico, aveva fatto acquistare o direttamente eseguire per lui anche volgarizzamenti di testi classici (ad esempio, dei ciceroniani *De amicitia*, *De officiis*, *De senectute*). Se dunque in Francia e in Spagna il punto di arrivo è lo stesso (l'acquisizione di una cultura umanistica di stampo italiano che darà i suoi frutti a partire dal Cinquecento), diverso è il punto di partenza, giacché diverso è il contesto della ricezione. Quanto alla prima fortuna spagnola di Dante, indipendentemente dalla mediazione operata da un Francisco Imperial (che era genovese), c'è da chiedersi se questa avrebbe potuto aver luogo fuori del contesto della cultura letteraria spagnola del primo Quattrocento, una cultura aperta ai modi allegorici e alle movenze astratte della poesia francese contemporanea. Ciò che ci impone un piccolo cambiamento di prospettiva, facendoci porre l'accento sui debiti che la *Commedia* ha contratto nei confronti del *Roman de la Rose*, il grande archetipo della letteratura francese dell'autunno del medioevo, lo stesso che è all'origine della famosa *querelle* cui partecipano, da una parte, Christine de Pizan e il cancelliere dell'Università di Parigi, Jean Gerson, dall'altra, i cancellieri reali Gontier e Pierre Col e Jean de Montreuil: i primi, detrattori di Jean de Meun, accusato di misoginia e di immoralità; i secondi, difensori dell'autonomia dell'opera poetica. Ora, nella *Cité des dames* (1404-1405), se non per la difesa della poesia affidata alla *Genealogia deorum gentilium*, il Boccaccio è presente con il *De mulieribus claris* (tradotto in francese nel 1401 e nel 1403 offerto a Filippo l'Ardito di Borgogna), quasi a voler mettere in imbarazzo quanti, per essere partigiani di Jean de Meun, si trovano anche ad essere detrattori delle donne³; ed è sempre al

³ Su Boccaccio e Christine de Pizan, cfr. da ultimo, anche per gli opportuni riferimenti bibliografici, P. CARAFFI, *Autorità Femminile e Ri-scrittura della Tradizione: 'La Cité des Dames' di Christine de Pizan*, in *Tradizione letteraria, iniziazione, genealogia*, a cura di C. DONA e M. MANCINI, Milano, Luni, 1998, pp. 63-81; Ead., *Figure femminili del sapere (XII-XV secolo)*, Roma, Carocci editore, 2003, pp. 123-38.

De mulieribus claris (sia pure associato all'epistola petrarchesca ad Anna imperatrice) che viene affidata la difesa delle donne nel *Somni* di Bernat Metge, e con questa viene smentita la lezione del *Corbaccio*. Insomma cambiamento di contesto, ma forse anche di prospettive nella rilettura della nostra storia letteraria.

A mettere in guardia contro la facile assimilazione di fatti che si muovono su binari paralleli, si può ancora ricordare che nello scaffale petrarchesco della biblioteca del Santillana non manca nemmeno una copia del *Canzoniere*⁴, e che è proprio sulla base di una lettura diretta di Petrarca che il Marchese cerca di trasporre in spagnolo il genere metrico del sonetto (i trentadue *Sonetos fechos al itálico modo*, 1438-1455), anche se la fondazione del petrarchismo spagnolo si avrà solo con la pubblicazione, nel 1543, dell'opera lirica di Boscán e di Garcilaso, quando Italia e Spagna costituiscono ormai, per dirla con Francisco Rico, «un espacio cultural único»⁵. (Non parrà ozioso ricordarlo in questa sede, se è vero che il plurale *tradizioni* che si legge nel titolo del nostro Colloquio è di tanto più cogente in una terra che per alcuni secoli è stata luogo di 'idioma trifario', a non voler considerare anche la produzione sarda, con la quale le lingue in concorrenza salgono a quattro.) Diverso è in ogni caso il contesto catalano, dove i riecheggiamenti sporadici, ma puntuali, del *Canzoniere* che si colgono nella poesia di Jordi de Sant Jordi e di Pere de Queralt si sviluppano in un ambiente ancora intriso della grande lezione trobadorica.

Una tradizione si costituisce sempre nel confronto con un'altra, interna o esterna, nel segno di una continuità attraversata da fratture. Lo

⁴ Non a caso, il sonetto *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro* (R.V.F., CXLVIII) sarà tradotto, forse da Enrique de Villena, nel codice latore della traduzione castigliana della *Commedia* di cui fra breve.

⁵ Citato da A. GARGANO, *La «fortune d'une littérature». La ricezione della letteratura italiana in Spagna*, in *L'Italia e la formazione della civiltà europea*, vol. II. *Letteratura e vita intellettuale*, a cura di F. BRUNI, Torino, UTET, 1994, pp. 269-86, a p. 269.

dimostrano il *De Vulgari Eloquentia*, su cui si è appena soffermata la relazione di Roberto Antonelli, come anche, per restare in un ambito affine, anche se più ambizioso, la lettera-proemio (*Prohemio e carta*) con cui, tra il 1446 e il 1449, il Marchese di Santillana accompagnava un suo libro di poesie indirizzato a Don Pedro conestabile di Portogallo: in sostanza, una storia della poesia dalla Bibbia ai contemporanei, ma anche un manifesto di critica letteraria, dove Petrarca e Boccaccio seguono immediatamente gli autori greci e latini e precedono tutti gli altri, provenzali, francesi, catalani, valenziani e aragonesi, «castigliani antichi», galeghi, «castigliani moderni». Tuttavia, se il quadro d'insieme è abbastanza chiaro, non mancano alcune zone d'ombra, che non è facile cancellare facendo ricorso alle edizioni moderne. A rileggere le testimonianze antiche, viene da chiedersi in quale misura un confronto potesse aver luogo: a petto degli esercizi di traduzione dal provenzale dei poeti della Scuola siciliana (Giacomo da Lentini, Jacopo Mostacci, Stefano Protonotaro, Mazzeo di Ricco, ecc.), la versione della canzone *Atressi con l'orifanz* di Rigaut de Berbezilh che si legge nella novella LXIV del *Novellino* non cessa di sorprenderci. Nella «novella ch'avenne in Proenza alla corte del Po», la canzone, per dirla con Segre, è «nella prima stanza tradotta, nella seconda e quarta riprodotta con traduzione sporadica di parole e frasi, poi di nuovo tradotta, nella quinta, ma con residui del testo originale»⁶; comunque sia, il risultato è una indigesta mescolanza di italiano e provenzale, che nelle soluzioni migliori, là dove cioè la traduzione non si riduce al calco o alla glossa, è didatticamente inespessiva e che tanto più colpisce in un racconto di stilizzata cortesia in cui la novella è ancora prossima alla *razo*⁷. Niente, insom-

⁶ C. SEGRE, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1953, p. 51.

⁷ Sulla fonte cfr. da ultimo *Il Novellino*, a cura di A. CONTE, *Prefazione* di C. SEGRE, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 354-56 («I Novellieri italiani», vol. 1). Da questa edizione anche la citazione che segue.

ma, della divertita parodia linguistica messa in atto nella novella di Imberaldo del Balzo (*Novellino* xxxiii)⁸:

Dimmi, donna, se tu ài trovati o veduti in questa mattina di questi uccelli, siccome corbi, cornille o gazze? – E la donna rispuose: – Segner, ie vit una cornacchia in su uno ceppo di salice.– Or mi dí, donna, verso qual parte teneva volta sua coda? – E la donna rispuose: – Segner, ella l’avea volta verso il cul-. Allora messere Imberal temeo l’agura, e disse alla sua compagnia: – Conveng a Dieu, ie non cava<l>cherai <n>i uoi ni deman a questa augura.

Analogamente, viene da chiedersi che idea potevano farsi della poesia dei trovatori i lettori francesi che ne avessero cercato le spoglie nei canzonieri d’oïl. Noi filologi abbiamo escogitato la formula di franco-occitanico e in quella lingua ibrida siamo magari disposti a vedere una qualche elegante allusività, che per certi esiti (penso all’anonima ballata *A l’entrade del tens clar* o a una canzone come *Can se reconïan auzeus* di Thibaut de Blaison⁹) è peraltro innegabile. Ma i fruitori antichi? E poi: la responsabilità dell’ibridismo ricadrà sempre e solo sui piani bassi della tradizione, anche quando i codici, come quello di Saint-Germain-des-Prés (canzoniere francese U, provenzale X), appartengono ancora al Duecento? O avrà rimediato la tradizione orale, l’audizione diretta ad opera di giullari professionisti, magari madrelingua? Ma della tradizione orale non si è sempre detto tutto il peggio possibile?

Ancora: la traduzione catalana della *Commedia* ad opera di Andreu Febrer e quella, sempre catalana, ma anonima, del *Decameron*, entram-

⁸ A integrazione di quanto dichiarato dall’editore a p. 334, ricordo che il contributo di M.L. MENEGHETTI e C. SEGRE, *Guilhem, Barral e la cornacchia (per la fonte di ‘Novellino’, xxxiii)* è ora a stampa negli *Studi in onore di Bruno Panvini* promossi da M. Pagano, A. Pioletti, F. Salmieri, M. Spampinato, a cura di G. LALOMIA, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2000 [= «Sicilorum Gymnasium», n.s., a. LIII nn. 1-2], pp. 313-23.

⁹ Sulla quale cfr. P. WUNDERLI, «*Can se reconïan auzeus ...*», in *‘Orbis Mediaevalis’. Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Reto Raduolf Bezzola*, édité par G. GÜNTERT, M.-R. JUNG, K. RINGGER, Berne, Editions Francke, 1978, pp. 377-93.

be del 1429, sono, nel loro genere, eccellenti, ma che dire della versione castigliana della *Commedia* eseguita solo un anno prima da Enrique de Villena (1382/1384-1434)? Orbene, presidente del Consistori de la Gaya Ciència di Barcellona e scrittore in catalano (*Los dotze treballs d'Hèrcules; Arte de trovar o Libro de la sciència gaya*), dal 1427 in poi Villena si concentra esclusivamente sulle traduzioni, tutte rigorosamente in castigliano, lingua nella quale giunge ad autotradursi; tra queste opere, oltre alla *Commedia*, anche la *Rhetorica ad Herennium*, le *Deche* di Livio, l'*Eneide*. Ora, se quella della *Commedia* è una traduzione di servizio, destinata a facilitare la comprensione di lettori non del tutto ignari dell'italiano, e quindi ad accompagnare, sin dall'inizio, il testo originale ai margini del quale è trascritta (non però quello trasmesso dal codice, ora a Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10186, che ce la tramanda e che proviene dalla Biblioteca del Marchese di Santillana), resta il fatto che il risultato è piuttosto deludente nonostante l'intenzione didattica implicita nelle glosse spagnole (altre sono in latino, altre ancora in italiano) che quella traduzione sostengono¹⁰. Infine, si veda, sempre in ambito iberico, quanto accade nella *Comedieta de Ponça* dello stesso Marchese di Santillana. Com'è noto, questo poemetto narrativo in ottave di *arte mayor* trae spunto dalla sconfitta subita, il 5 agosto del 1435, da Alfonso V d'Aragona allo scontrarsi, nei pressi dell'isola di Ponza, con una squadra genovese al servizio del duca di Milano, sconfitta che ebbe come conseguenza la cattura del re e dei fratelli Giovanni ed Enrico. Al di là dell'occasione contingente, il *dezir* di don Íñigo offre un'ulteriore testi-

¹⁰ La traduzione, già studiata per l'*Inferno* da José Antonio Pascual e poi oggetto, per la seconda Cantica, di una tesi di laurea di una mia allieva fiorentina, ma in realtà sassarese, Elvira Devilla, quindi, per il *Paradiso*, della tesi, anch'essa inedita, di un'allieva di Marcella Ciceri, è stata nuovamente presa in esame nella tesi di dottorato di Paola Calef (*La traduzione castigliana della 'Commedia' attribuita a Enrique de Villena*, Tesi di dottorato di ricerca in Filologia romanza e Cultura medievale, Università degli Studi di Bologna, 2001), di cui è prevista la pubblicazione nella collana «Il cavaliere del leone» diretta da Andrea Fassò per le Edizioni dell'Orso.

monianza del successo iberico del *De casibus* interpretato, alla maniera ispanica, come *caída de príncipes*, cioè in quanto modello di una riflessione di portata generale sul tema, anche politico, della fortuna, mentre il diminutivo del titolo è un omaggio rispettoso alla *Commedia*, di cui riprende lo schema della visione. In ogni caso, non è Dante, ma Boccaccio ad apparire alla regina Leonor e alle tre nuore in gramaglie, alloquendole con parole che, per maggiore verosimiglianza, fors'anche per memoria di quanto accade nel ventiseiesimo del *Purgatorio* con Arnaut Daniel, sono da lui direttamente pronunciate nella propria lingua¹¹:

Ilustre Regine, de chui el aspecto	145
dimostra grand sangho e magnifiçençia,	
yo vegno dal loco ov'è lo dilecto	
e la eterna gloria e suma potençia.	
Vegno chiamato de vostra exçelençia,	
ch'al vostro piangere e remaricare	150
m'à facto sì tosto partire e cuytare,	
lassato lo çelo a vostra obediçençia.	

Io vegio li vostri senbianti cotali	
che ben demonstrate esser molestate	
di cuella Regina che fra li mortali	155
regi e judica, de jure e de facte.	
Vejamo li casi e ço que narrate,	
e vostri infortunii cotanto perversi,	
cha presto serano prose, rime e versi	
a vostro piachire; e acciò comandate.	160

Un 'parlar materno' che al Santillana e ai suoi conterranei doveva senz'altro apparire toscano, ma in cui, accanto all'iberismo, anche del

¹¹ Cito, con minimi interventi, da ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*. Edición, introducción y notas de A. GÓMEZ MORENO, M. P.A.M. KERKHOF, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 170-71, ottave XIX-XX (vv. 145-160).

linguaggio lirico, *cuytare* ('preoccuparsi'), si notano alcuni sicilianismi sicuri (156 *regi* 'regge'; 159 *c(h)a* pron. relativo; 160 *piachire* 'piacere', notevole anche per la rappresentazione della palatale; forse anche 146 *sang(h)o* 'sangue', 156 *judica* 'giudica' e 157 *vejamo* 'vediamo'), tratti evidentemente 'normali' in un'epoca in cui l'italianismo passava per Barcellona.

In sintesi, credo che senza un'adeguata rassegna di consimili 'mostri' (nel senso etimologico del latino *monstra* o dello spagnolo (*de*)*muestra*), tra i quali da oggi possiamo annoverare la redazione venetizzata della tenzone tra Jacopo Mostacci e Giacomo da Lentini di cui ci ha appena parlato Antonelli¹², ci siano grosse difficoltà a condurre un discorso comparato che abbia un minimo di basi filologiche e che pure potrebbe aiutarci a introdurre le opportune sfumature, a misurare i dislivelli di cultura e i successivi recuperi. Allo stesso modo, credo che la prospettiva comparatistica, nonostante il rinnovato interesse per la letteratura comparata da parte del mondo accademico, non possa essere correttamente impostata finché non venga recuperato il senso di una tradizione nazionale. Come ci ha ricordato Paolo Maninchedda nella sua Presentazione, il Novecento, privilegiando al contempo il canone scientifico-tecnologico e la cultura audiovisiva, ha per ciò stesso modificato la nostra percezione del tempo e dei suoi ritmi. È comunque un fatto che la 'civiltà globale', esaltata, sul versante tecnologico, dalle banche dati, reticoli senza memoria di dati sincronici, sembra aver dimenticato il percorso storico, puntando più sull'«accostamento 'creativo' di modelli» che sull'«organizzazione dei dati memoriali»¹³, in modo da annullare le dif-

¹² Si può aggiungere quanto già rilevato da Frank sul modo con cui i versi relativi a Jaufre Rudel del *Triumphus Cupidinis* venivano resi dai traduttori francesi di Petrarca: cfr. I. FRANK, *Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne* (1950), ora riproposto in italiano in *La lirica*, a cura di L. FORMISANO, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 94-118, in part. pp. 115-17.

¹³ Cfr. V. MARUCCI, *Un "mercato globale"*, in *StoLI* XII, pp. 859-78, a p. 860.

ferenze in nome di una identità solo apparentemente ‘democratica’. Connesso al mercato globale è un senso di non appartenenza, di estraneità nei confronti di qualsiasi tradizione, ed è proprio qui che le filologie acquistano una funzione che non esito a definire *etica*, in quanto recupero di un’identità culturale attraverso il confronto tra culture diverse. Naturalmente, questo senso di estraneità che peraltro convive con l’aspirazione a una lingua comune, anzi senz’altro dichiarata ‘universale’, come l’inglese, non ha niente a che vedere con l’adozione di una identità linguistica e culturale diversa da quella di appartenenza: nel Medioevo, il latino dei chierici che vivono in una situazione di diglossia o, nel migliore dei casi, di bilinguismo, ma anche il francese, l’occitano, il galego-portoghese scelti come lingue della comunicazione letteraria da quanti non sono né francesi, né occitani, né galego-portoghesi; il francese della comunicazione filosofica e scientifica e del *commerce du monde* nel Settecento italiano (Galiani, Verri, Alfieri, ma anche Goldoni e Casanova); quindi il francese di D’Annunzio, forse anche quello di Marinetti o di Ungaretti, nati ed educati ad Alessandria d’Egitto, certamente quello di Juan Larrea, il fondatore del surrealismo spagnolo che visse a lungo a Parigi per poi emigrare in Argentina, titolare di una scarna produzione poetica (106 componimenti) in cui il francese prevale sulla madrelingua in un rapporto di sette a uno; o ancora: il francese di Tristan Tzara e di Samuel Beckett, o il portoghese del Tabucchi di *Requiem* (che non è l’autore a tradurre in italiano, mentre collabora alla traduzione francese). Ancora diversamente motivata la scelta di quanti, migrando dai paesi arabi del bacino del Mediterraneo e dall’Africa, dall’Iraq o dall’Albania, e stabilendosi in Italia, cercano di superare l’emarginazione culturale e linguistica scrivendo in italiano¹⁴. Ai quali starei per aggiungere anche Petrarca. Piacerebbe, infatti, sapere quale fosse la lingua di

¹⁴ Su questo fenomeno di estremo interesse, cfr. almeno E. PACCAGNINI, *La letteratura italiana e le culture minori*, in *StoLI* XII, pp. 1019-70.

Petrarca negli anni della sua prima formazione e poi ancora nel decennio 1326-1336, da lui quasi ininterrottamente trascorso ad Avignone; a quale lingua dell'uso il futuro (ri)fondatore del nostro linguaggio lirico facesse più volentieri, se non esclusivo, ricorso, non dico all'interno dell'affollata colonia italiana di mercanti, banchieri, funzionari e fuoriusciti (tra questi anche l'amico Sennuccio Del Bene), ma quanto meno durante i quattro anni di studio a Montpellier (1316-1320), e poi ancora nelle 'vacanze estive' che precedevano e seguivano i ritorni all'Università di Bologna, o in certi viaggi minori, come la *peregrinatio* del 1333. Sicuramente, non sempre e non solo al toscano, quel toscano caratterizzato da alcuni tratti orientali, vere e proprie «reminiscenze familiari», su cui Castellani ha richiamato la nostra attenzione¹⁵, il latino essendo riservato alle aule universitarie. Talora, forse, al provenzale o al francese, le lingue materne dei papi di Avignone, da Clemente V, che era guascone, a Gregorio XI, per non dire che il francese, lingua internazionale della cultura in volgare e del commercio, rinviava direttamente a quell'Università di Parigi che avrebbe fornito più di un funzionario alla cancelleria pontificia. Resta il fatto che quando, nel 1361, si reca a Parigi come ambasciatore dei Visconti presso Giovanni II di Francia, Petrarca sente di doversi giustificare per aver scelto di pronunciare l'orazione ufficiale in latino, dichiarando «linguam gallicam nec scio nec facile possum scire»¹⁶: ciò che, naturalmente, ha tutta l'aria di essere un'enorme bugia per rendere meno indigesto un giudizio politico e morale che non poteva che essere negativo, ma che ben si addice al *déraciné* che ha dovuto 'reinventarsi' una lingua materna, recuperando, e ricreando dall'interno, una tradizione.

¹⁵ Cfr. A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. Introduzione, Bologna, il Mulino, 2000, in partic. p. 504 (e p. 447).

¹⁶ L'aneddoto è ricordato da C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 144-45.

Ma nel 'mercato globale' la globalizzazione dell'informazione presenta anche altri risvolti. Penso alla collaborazione di media come il cinema e la letteratura, collaborazione che in taluni casi ha prodotto dei veri e propri fenomeni di cannibalismo. Può darsi che la versione cinematografica de *Il nome della Rosa* abbia avuto dei riflessi positivi sull'allargamento del pubblico dei lettori, ciononostante resta da vedere se il fenomeno è di per sé generalizzabile¹⁷. Si veda il caso di *Ardiente paciencia*, il romanzo del cileno Antonio Skármeta (1985) apparso da Garzanti in traduzione italiana col titolo *Il postino di Neruda*, poi ridotto a *Il Postino* nel film del 1994, nato dalla collaborazione del regista Michael Radford con Massimo Troisi, che del film è anche protagonista insieme a Philippe Noiret. Certo, il titolo italiano riassume perfettamente, quasi in una parafrasi estrema, il contenuto del romanzo, tanto che, trovandomi a Santiago del Cile, non ebbi difficoltà a mettere le mani sul libro, che pure avevo richiesto ritraducendo in spagnolo il titolo della versione italiana (il film non era ancora uscito), e questo grazie a un librario che evidentemente i libri, oltre a venderli, li leggeva. Aneddoto a parte, interessa che *El cartero de Neruda* sia poi divenuto il titolo adottato da Skármeta nelle ristampe del romanzo uscite sull'onda lunga provocata dal successo cinematografico, ad *Ardiente paciencia* essendo riservato lo spazio di un sottotitolo. Quanto a dire, lo scrittore ha finito col cedere al regista, nonostante che quello originario sia un titolo quanto mai appropriato, direttamente dedotto da Rimbaud per il tramite dello stesso Neruda:

«Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados, escribió esta profecía: 'A l'aurore, armés

¹⁷ Su questo aspetto della transcodifica del testo letterario in testo filmico, cfr. A.A. IANNUCCI, *La ricezione della letteratura italiana antica e moderna nel XX secolo*, in *L'Italia e la formazione della civiltà europea*, vol. II. *Letteratura e vita intellettuale*, cit., pp. 211-37, a pp. 227-30.

d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes'. 'Al almanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos a las espléndidas ciudades.' (....).

En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esta frase de Rimbaud: solo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.

Así la poesía no habrá cantado en vano»¹⁸.

Orbene, siamo sicuri che il pubblico delle sale cinematografiche sappia qualcosa del libro? Soprattutto, anche ammettendo che non ne sia del tutto ignaro, siamo davvero sicuri che quel pubblico sia anche capace di cogliere l'attualizzazione compiuta dalla versione filmica col trasferire una vicenda che si immagina aver avuto luogo tra il 1968 e il settembre 1973 nel villaggio cileno di Isla Negra (sede di una delle mitiche dimore di Pablo Neruda, e comunque 'isola' solo di nome), in un'isola del Golfo di Napoli agli inizi degli anni Cinquanta (siamo, per l'esattezza, nell'estate del 1952, nel romanzo il 1952 essendo anche l'anno di nascita del *cartero* Mario Jiménez)? Aggiungo, per completare il quadro, che del romanzo si possiede anche una traduzione cinematografica curata e diretta dallo stesso Skármeta, che ha conosciuto una brillante carriera anche come sceneggiatore e regista, versione coronata, questa volta con il titolo originario *Ardiente paciencia*, da riconoscimenti internazionali.

Passando ad altro, ma non meno significativo, contesto, siamo sicuri che uno spettatore appena un po' smaliziato sappia sempre riconoscere l'abile miscela di shintoismo, di romanzo cavalleresco e di saghe nordiche che è alla base del successo di tanti 'cartoni' americano-giap-

¹⁸ Cfr. A. SKÁRMETA, *Ardiente paciencia*, Buenos Aires - Santiago (Chile), 3ª ristampa, 1993, p. 106 (dove si tratta del discorso pronunciato da Neruda nella cerimonia di conferimento del premio Nobel; la citazione di Rimbaud è dalla conclusione di *Une saison en enfer*).

ponesi; quanto a dire, un'immagine distorta della storia, in cui c'è posto per tutto e per tutti, senza distinzione di tempo e di spazio? Niente di più lontano dal gioco scoperto inscenato dal Cervantes nel capitolo xxv del *Quijote*, dunque quasi a metà della Prima Parte del romanzo, quando il protagonista, ritiratosi nella Sierra Morena, si propone di imitare a un tempo la penitenza di Amadigi, ormai trasfigurato in Beltenebros, e quella di Orlando, entrambi penitenti alla maniera di Yvain, il *Cavaliere del leone* di Chrétien de Troyes:

Non ti ho detto già – rispose don Chisciotte – che voglio imitare Amadigi, facendo qui il disperato, lo stolto, il pazzo furioso, in modo da imitare congiuntamente anche Orlando, quando a una fonte trovò gli indizi che Angelica la Bella aveva commesso villania con Medoro; e per quel dispiacere impazzì e strappò gli alberi, intorbidò le acque delle chiare fonti, uccise pastori, distrusse greggi, bruciò capanne, abbatté case, strascinò cavalle e commise centomila altre stravaganti imprese, degne di essere scritte e ricordate in eterno? E quantunque io non abbia intenzione di imitare Orlando, o Rolando, o Rotolando (perché aveva tutti e tre questi nomi), punto per punto, in tutte le pazzie che fece, disse e pensò, mi tracerò un piano, come meglio potrò, di quelle che riterrò più essenziali. E chissà anzi se non finirò col contentarmi di imitare solo Amadigi, che senza bisogno di fare di queste pazzie nocive, ma solo limitandosi a pianti e tristezze, acquistò fama quanto mai nessun uomo al mondo¹⁹.

Come ho detto in altra sede²⁰, l'allomorfia del nome (nell'originale: «Roldán, o Orlando, o Rotolando») gioca su un eventuale travestimento spagnolo, italiano e latino dell'eroe (ma *Rotolante* è anche il falso

¹⁹ Cito dalla traduzione di V. BODINI, Torino, Einaudi, 1957, rist. 1994, vol. I, p. 251.

²⁰ Nella mia Nota introduttiva a *StoLI* XII, pp. XIV-XV, già pubblicata quando sono venuto a conoscenza del contributo di C. BOLOGNA, «*Quiero imitar al valiente don Roldán*». *Metamorfosi del cavaliere da Ariosto a Cervantes*, in *L'Italia letteraria e l'Europa*. II. *Dal Rinascimento all'Illuminismo*. Atti del Convegno di Aosta, 7-9 novembre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 87-129 (cfr. in partic., per il passo qui citato, pp. 109 sgg.).

nome che il protagonista assume al torneo di Cipro nell'*Orlando innamorato*, II XIX 58), propone cioè, a suo modo, una sorta di 'idioma trifario', mentre gli «indizi» che svelano a Orlando gli amori fra Angelica e Medoro rinviano all'*Arcadia* e alla letteratura pastorale (per la Spagna basti citare la *Diana enamorada* di Jorge de Montemayor), dunque anche alla *Galatea* e a quanto di quella tematica era passato nel romanzo, che, com'è noto, si conclude con la conversione del protagonista da cavaliere andante (don Chisciotte) a pastore (don Chisciotteggi). Qui importa che l'ottica comparatistica adottata, parodicamente, dal Cervantes è anche una messa in guardia contro il monolinguismo e il monoculturalismo delle nostre storie letterarie in quanto procedano a una *reductio ad unum* dei mille rivoli che confluiscono nel gran mare della letteratura europea. Né una tale prospettiva dovrebbe necessariamente tradursi in «incontinenza intertestuale», giacché se è vero che tanto vale dire Rolando, quanto Rotolando, o Orlando, «perché con tutti questi vari nomi viene indicato nelle storie»²¹, è altrettanto vero che l'imitazione che Don Chisciotte si propone, contiene una sua unica, irripetibile, oltreché dolorosa, realtà che la moltiplicazione onomastica non basta a surrogare.

²¹ Così sempre nel *Quijote*, cap. 1 della Seconda Parte (*trad. cit.*, vol. II, p. 603), come ora ci ricorda C. Bologna, ivi, p. 112.

Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture*

Corrado Bologna

1. La prima parte di questo intervento sarà dedicata a tratteggiare sinteticamente il senso metodologico delle categorie proposte nel titolo, riandando soprattutto all'esperienza che ho svolto nella *Letteratura italiana* di Einaudi, con Alberto Asor Rosa e Roberto Antonelli, e poi in altre attività personali di ricerca; nella seconda parte offrirò una serie di esemplificazioni.

La prima citazione è da Gould: non Glenn, il sommo, eccentrico pianista, ma Stephen Jay, il grande paleontologo americano. Si prenda il suo *Pollice del panda* (libro che consiglio a tutti i filologi di leggere); il sottotitolo è: *Riflessioni sulla storia naturale*. Io parafraso, adibendo alle nostre scienze: *Rilezioni deontologiche sulla filologia e sulla storia letteraria*. Gould distingue due modi principali del procedere dell'evoluzione: il primo è quello della *trasformazione filetica*: «un'intera popolazione cambia da uno stato all'altro. Se tutti i cambiamenti evolutivi avvenissero in questo modo, la vita non resisterebbe a lungo. La trasformazione filetica non prevede alcun aumento della diversità, si tratta solo della trasformazione di una cosa in un'altra». Secondo modello è quello della *speciazione* che ripopola la terra; nuove specie emergono da un ceppo ancora esistente. Chi abbia seguito la produzione di Stephen J. Gould e di Niles Eldridge, che Franco Moretti ha intelligentemente introdotto nel dibattito della storiografia letteraria, con la loro idea di un

* Conservo al testo, sostanzialmente, la natura (e la forma) originaria dell'intervento orale che esso ebbe durante il seminario algherese, rinunciando a puntualizzare fonti e richiami bibliografici e ritoccando lo stile solo dove l'eccesso di oralità rischierebbe di nuocere alla comprensione. Un ringraziamento a Paolo Maninchedda per la generosa collaborazione e la grande pazienza.

«equilibrio intermittente» (la formula inglese è *punctuated equilibrium*), saprà bene che cosa significhi questa idea di una fase di latenza, seguita da fasi di catastrofi. Sono i termini che propongo di usare per avviare una riflessione sul ruolo storiografico della filologia: *latenze e catastrofi*.

Prendiamole per ciò che significano: *organizzazioni e cadute dei sistemi*. Ho citato in partenza Asor Rosa: ricordo un suo saggio, che ho sempre ritenuto molto acuto e pertinente, comparso dopo che avevo scritto per la *Letteratura italiana* da lui diretta il mio studio sulla tradizione e la fortuna dei classici. Leggendo quelle pagine molti punti teorici, ancora inavvertiti nella loro dimensione antropologica, mi si sono fatti chiari: dunque il lavoro di Asor Rosa ha costituito per me una vera *catastrofe* di tipo epistemologico, rendendo perfettamente espliciti degli stati per me *inerziali* della mia autoconsapevolezza metodologica e dunque deontologica.

Le frasi che voglio citare di Asor Rosa sono due, la prima breve e la seconda un po' più lunga. Come si vedrà, contengono entrambe delle modalità di metodo molto fruttuose. Chi parla è uno storico della letteratura, e parla fra le righe della filologia. Siamo a pagina venticinque di *Genus Italicum* (Einaudi): «La nuova critica – la filologia – dà certezza ai dati della ricerca ed eventualmente li arricchisce. Se si scopre che Guicciardini aveva letto Erasmo [...], questo cambia il quadro e i significati si modificano completamente, ma anche mettere un diverso ordine, tra virgolette, nella tradizione può cambiare radicalmente l'approccio al testo». Se non il vocabolo, di certo il concetto di *catastrofe* mi pare abbastanza riconoscibile sullo sfondo teorico. Si tratta, propone Asor Rosa, di rimettere in ordine un sistema, per riconoscerne la caduta e di fatto (da un punto di vista epistemologico) per costituirlo. Va ripensato quindi il ruolo medesimo della filologia in una simile operazione critico-storiografica, la quale *riconoscendo* uno scarto documentario, percependolo come *dato*, lo *costituisce* in quanto *processo*, ossia come evento appercettivo capace di mutare la conoscenza del dato in sé. «Non si può più dire – continua Asor Rosa – che la filologia sia una tipica disci-

plina sussidiaria, in quanto interviene direttamente nel percorso critico, e lo modifica, fa parte integrante della critica, o perlomeno ha le attitudini per diventarlo».

Seconda citazione: «I grandi classici sono sempre degli scrittori radicali, nel senso più proprio del termine, in quanto appunto vanno alla radice delle cose. Esplorano, sommuovono le profondità dell'essere, come un aratro che rovescia le zolle e ne mostra il lato a lungo nascosto. Rappresentare l'essere significa necessariamente tornare verso le origini» (attenzione: qui non si parla della nostalgia d'un risarcimento antistorico, d'una impossibile risalita all'Origine utopica, bensì della discesa antropologica nel Profondo dell'individuo e della società, che richiede di individuare, e superare, i confini posti dalla civilizzazione). «In ogni grande classico» (dice ancora Asor Rosa) «l'elemento barbarico primitivo è almeno altrettanto forte di quello che esprime la civiltà e la cultura. Dioniso sta dietro ad Apollo, ed è da lui che viene la forza primigenia del grande autore: prima di prendere forma, prima di assumere l'involucro armonico che più facilmente scorgiamo, c'è uno sconvolgimento tellurico» (la metafora geologica qui si fa concreta, tangibile) «che cambia la forma del territorio e inonda di lava gli ordinati assetti dei letterati comuni, dei prosecutori, dei continuatori e degli esegeti. Chi vede solo Apollo, vede solo una metà del classico, e non sempre quella più significativa».

2. Dunque il classico agisce, sul piano antropologico-culturale, come l'artista, l'intellettuale-artista che fa ordine: il classico *fa ordine nel caos*, trovando *le parole giuste per dirlo*, quel caos, ordinandolo. Ecco dunque la prima idea e la prima questione che vorrei introdurre: a fronte di questo caos, come si comporterà la filologia che voglia coglierne il "prima" e il "dopo", ponendosi sul discrimine costituito dal testo che documenta l'evento creativo divenuto monumento, al fine di identificare il *punctum* dello scarto, il dislivello, la frattura? Pongo qui il primo punto

interrogativo, non solo retorico, che vuol essere una risposta, se mai si può dare risposta in termini interrogativi, alle molte, importanti domande che Paolo Maninchedda ha posto alla base di questo incontro. Qual è il compito deontologico di una filologia che studia il farsi dell'ordine da un caos rappresentato dalla caduta di un sistema inerziale nel quale, per trovare quelle parole che dicono il caos, che dicono l'ordine, il classico esercita la sua attività di sommovitore di zolle? Mi pare già un'importante apertura di problemi.

Vorrei ora soffermarmi (anche per estrarne epigrafi di valore metodologico) su due autori che mi sono cari per differenti ragioni: Ernst Robert Curtius e Walter Benjamin. Si ricorderà che, nell'epilogo del suo capolavoro, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), Curtius citava il russo Vjačeslav Ivanov, che a lungo visse a Roma (e che meriterebbe di essere studiato un po' più a fondo): Ivanov aveva introdotto l'idea, fondamentale per la sua dimensione antropologica prima ancora che storico-letteraria, della «cultura come “memoria iniziatrice” (*initiative Erinnerung*)». Curtius collegò immediatamente quest'idea al suo disegno (incarnato nell'*Europäische Literatur*) di una *summa* della civiltà occidentale come *theatrum memoriae*, ricchissima ed elegante *House Beautiful* capace di fare «respirare» e vivere la cultura liberandola dagli stantii «magazzini della tradizione». La categoria di *memoria iniziatrice* mi sembra molto importante: l'aggettivo *initiativ* rappresenta nel contempo l'istanza del rituale iniziatico e l'innovazione capace di dinamizzare la stasi, l'inerzia, l'oblio. Oblio e immobilità costituiscono, secondo Curtius, il vero pericolo per la coscienza, l'individuale e la collettiva: la funzione antropologico-terapeutica della letteratura e delle arti, e della critica di esse, sarà di ristabilire la memoria, selezionando il canone del gusto per recuperare l'immobilità del passato perduto spingendola verso l'avvenire ignoto, e iniziando così un percorso capace di saldare i due segmenti nella dialettica del presente, vivo, attivo, consapevole.

Non a caso il libro di Curtius che precede di quindici anni (1932-33) *Letteratura europea e medioevo latino* si intitolava *Deutsches Geist im*

Gefahr (*Lo spirito tedesco in pericolo*), con chiara esplicitazione della dialettica tra una stasi pericolosa, una critica situazione inerziale, e la necessità di un nuovo ordine armonico, da costituire al suo interno, che il nuovo libro, modellizzato su Goethe, su Dante, su tutti i Padri della tradizione europea, riformulava nel suo lungo *continuismo*. Curtius poneva in essere, in quel momento importante, due grandi orientamenti: il continuismo stesso, inteso come continuità stabile generale, fondato da un ordine che il libro suo ci presentava come modello interpretativo, cogliendone nella sincronicità del contemporaneo la fondazione diacronica; e la continuità specifica dalla letteratura latina attraverso quella medievale fino alle grandi letterature e culture moderne d'Europa.

È significativo che il capolavoro di Curtius sia dedicato ai mani di Gustav Gröber e di Aby Warburg, con un solo gesto dialettico che salda filologia e psicostoria delle costanti culturali, storia della tradizione materiale dei testi e individuazione di fondamenti archetipici delle civiltà. Vent'anni prima dell'uscita del libro, nel gennaio 1929, alla Biblioteca Hertziana di Roma, Curtius aveva assistito alla conferenza di Warburg sull'*Atlante* di Mnemosyne. Da quella lezione di metodo altissima e radicalmente innovativa Curtius uscì profondamente scosso, e trasse la prima ispirazione per il magnifico, ampio disegno storiografico dell'*Europäische Literatur*. Depositare nelle fondamenta del grande libro, non è difficile riconoscere le tracce dell'erudizione interdisciplinare di Warburg: la sua architettura morfologica delle forme culturali europee, basata sul principio della loro profonda unità intellettuale; la sua idea di una funzione emotivo-conoscitiva delle *Pathosformeln*; quella che il senso storiografico di una metamorfosi culturale si colga meglio nel repertorio e nell'analisi di dettagli minuti, solo apparentemente privi di collegamento ma riconducibili a una struttura storicamente determinata (Curtius parla di «sistema di punti che dovranno essere uniti mediante linee, per costituire alcune figure determinate», fino a ottenere «un intero complesso di ampia estensione»). La ricostruzione

warburghiana di una morfologia culturale sulla base del salvifico recupero dall'oblio degli elementi dimenticati, trascurati (per Warburg le immagini, per Curtius le parole, che costituiscono immagini verbali) è il modello profondo del progetto storiografico e terapeutico-culturale di Curtius. La dinamizzazione è terapia, in una dimensione tutt'insieme storiografica e antropologica: «Nella memoria è dinamismo, nell'oblio è stanchezza, decadimento, interruzione di movimento, declino e ritorno all'immobilismo inerte»; e ancora: «Dimenticare in alcuni casi è altrettanto necessario del ricordare. Occorre saper dimenticare molte cose, se si vuole custodire ciò che è essenziale».

3. A queste frasi di Curtius, al loro valore sul piano della metodologia e dell'epistemologia, collegherei un saggio di Italo Calvino, che si intitola *La poubelle agrée*, pubblicato nel '77 in «Paragone/Letteratura» e ripreso nel postumo *La strada di San Giovanni*. Da antropologo dei gesti quotidiani carichi di un valore assoluto (il saggio fu scritto durante gli anni parigini, che erano anche gli anni di Lévi-Strauss e di Barthes e di Foucault), Calvino ripercorre le minime azioni di tutte le sere, il rituale laico e umilissimo della rammemorazione e dell'oblio, della raccolta e dell'eliminazione dei rifiuti, dello scarto necessario per fare spazio alla novità del giorno dopo. Con estrapolazione forte, ma non inammissibile, per allegoria ne deduce un'idea di letteratura come antropologia, che recupera il rifiuto imprescindibile, l'oblio di ciò che va dimenticato se si vuole continuare a costituire tracciati ordinati. Calvino descrive il gesto fisicissimo, trivialmente "basso-corporeo", del prendere la *poubelle*, il secchio delle deiezioni, per portarlo in strada, eliminando così quel tanto che va eliminato ogni giorno per poter ricominciare il giorno successivo, finalmente di nuovo liberi di agire costruttivamente, di avere spazio e agio per vivere, per pensare. In quest'analisi dell'eliminazione-ripulitura ritmata nel tempo si allude (perché Calvino scrive allegoricamente) a una funzione antropologica del-

l'arte, specialmente della letteratura come dispositivo antropologico di mediazione culturale. La lingua francese ha elaborato l'ottima formula di «dispositif d'accueil», che fa cenno ad una strategia di ricezione, di selezione, ma non soltanto in termini letterari, piuttosto propriamente antropologici.

La domanda intorno alla funzione antropologica della letteratura, e al ruolo dell'analista che quella funzione affronta con strumenti critici, è quindi riassumibile all'incirca così: che margine di controllo rimane a noi, allo scrittore, al filologo, al critico, per costituire e affinare questo dispositivo d'accoglienza, di mediazione, di rappresentazione, in una civiltà in cui la letteratura non è più al centro del costituirsi delle mediazioni culturali? L'edificazione di un canone, che di una cultura costituisce (nel senso di Walter Benjamin) un'*immagine dialettica*, riesce ancora a dire pienamente quella *dialettica storica* condensata nella complessità e molteplicità di un sistema così articolato e dalle molteplici, diversissime sollecitazioni?

Per cercare di capire un poco meglio mi pare che potremo riprendere (adibendola a diverso fine) un'altra bella formula, di Primo Levi: «salvati e sommersi». Penso ai «salvati» e ai «sommersi» all'interno di una larga, lunga, ampia storia e geografia, della cultura e delle letterature, costituita da tanti microsistemi fatti ciascuno di molte microgeografie e microstorie, in dialettica l'una con l'altra. Non interesserà solo, allora, conservare e recuperare la memoria virtuale, quella dei materiali e dei modelli costituiti a posteriori in chiave filologica, gli archivi di dati di cui anche in questo colloquio si è parlato, e che in filologia almeno da Contini e Avale hanno incominciato a venire usati, ad essere discussi e a generare una discussione epistemologicamente feconda. Né andrà dimenticata, in quest'orizzonte, la lezione di Giuseppe Billanovich, che incominciò a contestare radicalmente l'idea del codice come mero portatore di varianti e di errori utili alla ricostruzione lachmanniana dello stemma, ribadendo invece che un libro, oltre che una banca di dati, è un soggetto che parla, e va fatto parlare, va testimonialmente escusso. Qui

si cela, credo, un elemento decisivo per il recupero di una prospettiva tradizionalmente esclusa, e comunque molto ridotta, nella metodologia ricostruttiva di stampo lachmanniano: *far rivivere il sommerso*, farlo ritornare a galla, riscattare dall'oblio la memoria reale della storia che è fatta anche di dimenticanze, di scomparse, di obnubilamenti e perfino di intenzionali rimozioni. In questo ruolo la filologia, e la critica in quanto ermeneutica filologica, acquisisce un grande valore aggiunto, una funzione non solo scientifica e storiografica, ma anche deontologica ed etica.

4. Nel 1993 Cesare Segre pubblicò *Notizie dalla crisi*, un libro importante, che richiamava proprio al valore etico-deontologico dell'operazione basilare per il filologo, e quindi per il critico come ermeneuta filologico, di far parlare la vera voce dell'autore, ricondurre a galla, «salvare» gli elementi «sommersi», culturalmente oscurati, dimenticati, ovvero caduti nell'«oblio» e nella «stasi» (per riprendere i termini di Warburg e di Curtius), nell'«inerzia» da cui li estrae la «catastrofe» di questo ri-conoscimento (per ricorrere al lessico di Gould e Eldridge). Quegli elementi, sommersi dalla storia, dalla tradizione come progressivo sedimentarsi di fasi inerziali, non sono più colti nella vivacità di significazione e nella vitalità memoriale (cioè memorabile) che erano solidali ai dispositivi di accoglienza del testo approntati e depositati dall'autore nella propria opera. Segre parlava proprio di riconoscimento dei segnali espliciti della volontà autoriale, ribadendo «la constatazione dello scarto, del salto epistemico intervenuto tra lo storicismo di stampo hegeliano e le nuove accezioni di storicismo». Dovremo quindi rinunciare ormai al consolatorio modello continuistico alla Curtius, in base al quale, se cogliamo ciò che “realmente” è avvenuto possiamo (e solo in quel caso) formulare ipotesi su ciò che nel futuro potrà avvenire. Mi pare che questo sia uno degli elementi formativi della ideologia dello *storicismo continuistico*: continuare a sperare di poter costituire

un futuro così come si è costituito il passato, ricostruibile nella sua risalita all'origine.

Curtius apre con delle epigrafi parlanti, che sintetizzano allusivamente il suo progetto epistemologico. Fra queste, una frase di Jacob Burckhardt: «Anche i periodi decadenti, o prossimi al tramonto, hanno il sacrosanto diritto di esigere la nostra comprensione». Come non ripensare alle pagine di Walter Benjamin con gli appunti preparatori per il grande libro mai scritto sui *passages* di Parigi, i *passages* verso il moderno, e in particolare alla sezione *Teoria della conoscenza, teoria del progresso?* «Non ci sono epoche di decadenza»: siamo in una dimensione assolutamente antitetica. Non si danno più periodi di decadenza che chiedono a noi di essere capiti, ma ci sono quelle che Benjamin, con splendida formulazione, chiama «immagini dialettiche», «immagini che giungono a leggibilità in una determinata epoca storica» e che nella cristallizzazione di questo diventare leggibili, infine, ci propongono una forma dialettica del nostro essere *jetzt*, qui ed ora, in rapporto con quell'immagine e con quel momento che l'ha prodotta.

Credo sia qui suggerita un'immagine di *storicismo non continuistico*, un'idea di storia leggibile in una serie di salti, di scarti, di fratture, di discontinuità: *salti* intesi nel senso benjaminiano, appunto, come immediate cristallizzazioni, immediati punti di contatto nuovo, con qualcosa che non era leggibile fino a un certo punto, che era in oblio, in latenza, dimenticato, e che «giunge a leggibilità in una determinata epoca storica», che è la nostra. Quindi, in un solo istante dialettico che si cristallizza come immagine del passato proiettata nel presente, si dà oblio e recupero del rimosso, del residuale, del non-ricevuto. Si delinea qui l'ipotesi di una filologia come ermeneutica storica dei testi impegnata non solo nell'interpretazione della tradizione attiva, positiva, degli elementi salvati, ma anche rispetto a quelli sommersi, al residuo, al resto, allo scarto, al rifiutato e perciò caduto in oblio. Ipotizziamo (lo dirò in maniera scherzosa) che oltre ai padri, nella risalita verso l'origine, si riesca a recuperare anche, che so, i figlioli prodighi, lo zio un po' matto,

magari i fratelli perversi e perfidi: tutto ciò che si tende a dimenticare, a mettere in oblio o in epoché, a cancellare: o che è stato cancellato nel tempo, dal tempo. Che si tenga in conto, insomma, l'elemento eliminato, cancellato, e si provi a restituirne la voce e la vicenda negativa. In questo mi pare si contesti quel pensiero fondativo e fondatore, positivistico, evoluzionistico, darwiniano: insomma di quello storicismo di tipo geneologico peculiare di molto lachmannismo e in generale della filologia ricostruttiva meccanicistico-storicistica, di cui nelle relazioni che hanno preceduto questo mio intervento abbiamo ascoltato la critica.

5. Proverò a spiegarmi meglio con qualche esempio, fermandomi su questo aspetto della critica del metodo ricostruttivo, che sta coinvolgendo un'ampia riflessione metodologica, e più largamente epistemologica, intorno al neo-lachmannismo e al neo-bédierismo.

Nella prima edizione della *Letteratura medievale in lingua d'oc*, del 1960, D'Arco Silvio Avalle aveva posto in appendice alcune paginette eliminate nella recente riedizione: pagine molto interessanti, che meriterebbero di essere anche riprese e approfondite, dedicate al lessico evoluzionistico della filologia lachmanniana. Al di sotto del lessico (che è lo stesso dei paleontologi alle prese con le ossa fossili dei dinosauri, dei geologi svelatori di una preistoria sempre più estesa all'indietro, dei linguisti in cerca delle radici storiche indo-europee) si intuisce una ideologia profonda, di tipo ricostruttivo-restitutivo, indirizzata al recupero di un'*origine perduta*. Diciamo pure che, in questo quadro problematico, alla storia come modellizzazione logica, alla storia come astrazione di tipo progressivo, progressivistico (la *storia dei salvati*, garanti della continuità), viene a contrapporsi una *storia dei sommersi*: dei discorsi impliciti, dei testi inerti e dimenticati, delle tracce invisibili o camuffate. Insomma: si profila una possibile storia dell'implicito, del non esplicitato, del residuale muto: e in questo senso mi pare il modello

inerzia/catastrofe funzioni abbastanza bene anche applicato alle scienze umane.

Credo che in questa direzione *letteratura come antropologia* significhi soprattutto recupero dell'idea di *Wegbereiter*, un apripista che diventa accompagnatore-lungo-il-cammino: idea che è elaborata dallo stesso Curtius (*Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, 1923), e che si articola con quella di Classico come fondatore di un ordine nella sua attività di impostazione della tradizione. Spesso l'autore costituisce lui stesso la propria tradizione, la propria vita e vitalità, e lascia in numero considerevole alcuni resti inespressi: per esempio ciò che egli stesso elimina, il silenzio che cala, ad esempio, dopo la selezione di un canone e la sua affermazione esclusiva.

È il caso di Dante con il *De Vulgari eloquentia*, per venir subito ad un esempio; ma è il caso anche dei provenzali, che resistono e vivono e sopravvivono sostanzialmente fino a Petrarca, ma che vengono poi di fatto del tutto azzerati e obnubilati, nonostante il lungo lavoro dei cinquecentisti (ai quali io personalmente sono molto interessato, e ai quali mi dedico), in quel momento delicatissimo, tipica e radicale *catastrofe*, il ventennio che va dal 1500 al 1525, dunque fino alla vigilia del sacco di Roma. È il momento delle *Prose* di Bembo, è il momento in cui l'attività di Colocci si avvia, fertile e fattiva: però rimanendo sul suo tavolo di lavoro, totalmente sconosciuta al mondo, e dando vita così al paradosso di un'altissima conoscenza di dati concentrata in un punto cronologicamente minimo, di forte intensità: ma di fatto inerte, cancellato. Nell'istante della catastrofe, della mutazione epocale delle conoscenze, si apre un secolare sistema di oblio, di inerzia. È evidente che ci sono Castelvetro, e Barbieri, e Tassoni, insomma una lunga emergenza di picchi; ciò che viene a mancare, però, nella filologia della eliminazione, nella filologia della selezione dura, normativa, che Bembo compie con le sue *Prose* nei confronti dei Classici moderni, scegliendo sostanzialmente Petrarca e azzerando i predecessori, se non per finalità puramente esemplificative e linguistiche, sono di fatto i provenzali e Dante.

La scomparsa, la caduta in oblio di Dante, e con lui delle origini provenzali, almeno fino alla ripresa dell'interesse filologico nel XVIII secolo, costituiscono uno dei più significativi casi di momento inerziale di un sistema, di suo intacco e oscuramento significativo, che una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture, è chiamata a riconoscere e a valutare, storicizzandoli.

6. Alcune domande di metodo finalizzate al mio orizzonte, e quindi almeno in parte pregiudiziali, oltre che preliminari.

Prima domanda. Come si definiscono le periodizzazioni? Come si identificano i punti di scarto e di frattura? Quali sono le caratteristiche peculiari di un luogo di catastrofe storiografica? A titolo esemplificativo si rifletta, sulla scorta delle ricerche avviate nei primi anni Trenta del Novecento da Lucie Varga, intorno alla storia dell'aggettivo *oscuro* nella tradizione umanistico-rinascimentale, stabilizzata nel sintagma *oscuro medioevo*. È chiaro che la modellizzazione del Medioevo è uno dei grandi punti di catastrofe dei sistemi storiografici: basti recuperare, quale modello ermeneutico dell'idea di *oscurità*, Jakob Burckhardt, anzi diciamo la zona culturale che va da Burckhardt a Nietzsche, per cogliere nel pensiero extra-filologico l'influsso epistemico esercitato sulla concreta operazione filologico-editoriale del tempo.

Seconda domanda: in quale maniera i classici leggono i classici? In che maniera li trasformano, appropriandosene, modellandoli sul proprio orizzonte di riferimento e di ricezione, re-inventandoli, o forse perfino inventandoli? È un problema che, evidentemente, ha sullo sfondo anche Borges («Ogni autore crea i suoi predecessori») e Calvino («Chi sono i classici? a che cosa serve leggerli? come li si legge?»). Tutta filologica è la questione immediatamente successiva, più storicizzata: come leggevano Dante i classici che ne raccolsero l'eredità, Petrarca e Boccaccio? Un'operazione insieme di storia della tradizione e di critica del testo sta a monte del quesito: da queste premesse scaturisce una storia della tra-

dizione e della fortuna dei classici, come scheletro di una storia della cultura “nazionale”.

Esemplifico. Per non dire della *Commedia*, che dopo la *Vulgata* Petrocchi è tornata con l'edizione Sanguineti (e soprattutto con la discussione ecdotica che l'ha preceduta e accompagnata) a mostrare lo spaccato storico-culturale, oltre che critico-testuale, del sistema di inerzie e di catastrofi che ne costituisce la tradizione, si prenda almeno la recente edizione curata da Domenico De Robertis delle *Rime* dantesche, ultimo, notevolissimo anello di una catena esegetica secolare. L'edizione De Robertis muta radicalmente la disposizione dei pezzi lirici, rispetto alle due differenti sequenze canonizzate da Barbi e da Contini. Non è tanto, infatti, la storia del farsi interno al laboratorio dantesco che l'editore critico tenta di ricostruire, risalendo, per supposte similarità e differenze di stile, a un ipotetico ordine di apparizione dei singoli pezzi. L'ordine (quindi il senso profondo) è invece quello conservato dalla linea di tradizione manoscritta riconosciuta come più «fedele», quindi più «stabile» rispetto alla circolazione originaria.

C'è una via regia per capire il sovvertimento introdotto da quest'edizione nella struttura delle rime dantesche, e quindi del tradizionale sistema delle “scuole” e degli “stili” in cui Dante lirico è stato finora ingessato (anche se la nozione di “Stilnovo” è stata di recente rimessa in discussione, specialmente da Guglielmo Gorni e da Furio Brugnolo). Basterà pensare che la catena delle canzoni, e quindi tutta la serie delle rime, si apre con *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: ossia con l'ultima delle quattro “petrose”, tradizionalmente datate a dopo la *Vita Nova*, forse agli anni 1295-96. Le “petrose” occupavano nell'edizione Barbi del 1921 le caselle 100 (*Io son venuto al punto de la rota*), 101 (*Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, la celebre “sestina”), 102 (*Amor, tu vedi ben che questa donna*) e 103 (appunto *Così nel mio parlar*). Contini le raggruppava ai numeri 43-46. In De Robertis *Così nel mio parlar* è il numero 1, e inaugura dunque la storia della fortuna di Dante lirico. La poesia non andrà ascritta più, allora, nel novero delle “petrose”: anzi,

imporrà perfino una complessiva rimeditazione del senso storico-letterario in cui è ancora possibile far ricorso all'intera categoria, e quindi al raggruppamento testuale di carattere tematico e lessicale-semanticamente fino ad oggi accolto.

Mi sembra si debba sottolineare con forza quanto radicalmente nuova sia la prospettiva esegetica ed ermeneutica aperta da una rotazione ottica così decisa e così solidamente sostenuta. Si badi, infatti, che questa rotazione dell'asse d'osservazione il filologo De Robertis la compie *in factis* per dovere d'ufficio, giacché glielo impone astrattamente la macchina stemmatica: ma ad essa anche il De Robertis critico fa cenno, con la discrezione sommessata ed elegante dei veri maestri di metodo, percependo la portata sovvertitrice che assume il riordino dei testi. Direi che una simile prospettiva, mai prima vista e detta da alcuno, permette infine di cogliere il Dante lirico nell'atto in cui dichiara una *volontà di parola* che suona come impegno estetico e poetico, riguardando già la crisi della funzione-lirica, e quindi la *Commedia*. Perciò ritengo valga la pena di riflettere, alla luce di queste considerazioni, anche sulla lettura che Petrarca compie del classico-Dante (del Dante rimatore e del Dante della *Commedia*), come su una delle grandi modalità per cui un classico riplasma, orienta nella ricezione i suoi predecessori e li reinventa, secondo la splendida forma di Borges, che i filologi dovrebbero incominciare a ripensare un poco più attentamente nella sua portata epistemologica.

Così nel mio parlar voglio essere aspro, a mio parere, viene riletto da Petrarca entro un ampio processo di ripensamento dell'intera tradizione lirica romanza, imperniato sul principio della *voluntas dicendi*. Ritengo che comprendere le ragioni per cui Petrarca inserì nella canzone LXX, ai versi 10, 20, 30, 40, 50, le citazioni dei nuovi classici capaci di assumere un alto valore testimoniale e storico-letterario, tutt'insieme poetico e poetologico, e aver posto proprio al centro quell'*incipit* dantesco, ci apra la strada per rileggere complessivamente non solo la relazione che lega la LXX alla XXIII nel *corpus* del *Canzoniere*: ma signi-

fica rileggere la funzione che Petrarca ha nel creare dietro di sé sommatoria di memoria e insieme (in questo consiste la funzione-*katastrophé*) cancellazione e oblio, per dare vita a una memoria nuova attiva verso il futuro.

Su cinque citazioni le prime tre e l'ultima, clausola decisiva con richiamo autoreferenziale dalla XXIII, contengono il termine *chantar*; e di queste tre, due legano il "dire" alla "volontà". Il tema del *cantare*, del *voler cantare* è al centro del ragionamento che Petrarca svolge attraverso l'intreccio delle proprie parole con i versi canonici dei classici che lo hanno preceduto: *Drez e rason es qu'eu chant e-m demori*; *Donna me prega perché io voglio dire*; *Così nel mio parlar voglio esser aspro*; infine (a chiudere una seconda sequenza imperniata sulla *dulcedo* ciniana de *La dolce vista e'l bel guardo soave*, in opposizione all'asperità e all'asprezza della prima serie), il sigillo dell'*auctor* che compie l'*apokatástasis*, Petrarca stesso: *Nel dolce tempo della prima etade*. Credo che in questo modo Petrarca «porti a leggibilità» (nel senso benjaminiano, del *salto* benjaminiano) ciò che prima «leggibile» non era.

Traendo frutto dall'equilibrio fra dettagli e quadro complessivo, da quella «combinazione paritetica del microscopico e del macroscopico» in cui, diceva Curtius (ma dopo di lui anche Spitzer), consiste «l'ideale della ricerca scientifica», i dati concreti di proporzioni modeste, ma che assumono valore grandissimo se vi si individua il fulcro di un incrinarsi del sistema, la *katastrophé* nella tradizione materiale e nella storia della sensibilità e delle idee che da quella è orientata, si incastonano proprio nella costituzione materiale del *corpus* dei canzonieri lirici. Al centro del sistema-Dante rimatore, così come Petrarca poté incontrarlo nel suo cammino ermeneutico, ci sono due momenti, riconosciuti da De Robertis, che sono anche due serie e due sillogi accostate: il "primo Dante" delle canzoni "distese", ossia pluristrofiche, che Boccaccio stabilizza e canonizza; e poi il "secondo Dante", ordinato dal Chigiano L.VIII.305, «la più ampia e organica raccolta dei dicatori per rima che riconosciamo come prossimi a Dante perché Dante li ha riconosciuti

tali, e che è la più verosimile testimonianza di tale riconoscimento» (De Robertis): e se si pensa che quel codice fu messo insieme all'incirca quando Petrarca decide di *colligere* i suoi *sparsa fragmenta* lirici (metà del XIV secolo), e quando dunque poco più di cinquant'anni separavano la circolazione delle *rime sparse* di Dante dal formarsi di un gusto collezionistico organizzatore, si coglierà il punto di *katastrophé*.

Vediamo quasi gli occhi di Petrarca posarsi su quel libro, e aiutarci a capire le decisioni poetologiche che da quello studio derivarono. Più che probabile è che egli abbia scelto proprio *Così nel mio parlar* non solo perché attratto dal Dante "petroso" che tanto influsso aveva esercitato sulla stessa *Commedia*, quanto perché quella lirica, che trovava in testa alla serie delle canzoni "distese" boccacciane, gli permetteva di unire e separare due stagioni del gusto e della poetica, trascorrendo subito dopo alla coppia stilnovistica (estremisticamente!) del Cino dolce-soave e di lui stesso, Petrarca della XXIII, continuatore e *culmen* di tutta la tradizione, dai provenzali allo Stilnovo, e oltre.

La mirabile filologia testuale di De Robertis ci permette dunque di trarre anche questa novità, questa possibile, e probabile, lettura ideologico-poetologica della scelta incipitaria di un testo che, se non lo stesso Dante, di certo la tradizione «immediatamente post-dantesca» (è la formula che usa De Robertis) scelse per aprire il *corpus* di rime del poeta ormai celebrato soprattutto come *auctor* della *Commedia*.

7. Altra domanda, strettamente legata alle precedenti: come si riconoscono non soltanto gli intacchi, le fratture in un sistema, ma anche la modalità per cui queste fratture in un sistema sono ricche e fertili da un punto di vista della testualità, della poetica, dell'estetica? Ancora (se è lecito alludere un poco scherzosamente alle *sessanta posizioni* critiche di Arbasino, che ripensava ai *Modi* di Marco Antonio Raimondi e dell'Aretino): come si riconoscono i *modi*, le *posizioni* di lettura degli antichi? E quante e quali sono le posizioni di lettura (filologiche, criti-

che) che oggi possiamo assumere nei confronti degli antichi, dei loro modi di lettura?

Sempre per esemplificare in ordine alla filologia non del continuismo, ma degli scarti, dei dislivelli, delle fratture, segnalo un vistosissimo punto di *katastrophé*, la scoperta (che Furio Brugnolo offri, ancora inedita, ai miei studenti di Chieti, quando insegnavo in quell'Università, e che poi pubblicò nelle Memorie dell'Accademia Patavina) dell'importanza ideologica e diegetica che assume la *mise en page* dei testi lirici nell'organizzazione autoriale del codice Vat. lat. 3195. L'individuazione e l'analisi di dettaglio del *modo di scrittura* voluto e coordinato dallo stesso Petrarca, che impone il *modo di lettura* al lettore (almeno finché questi ne è consapevole) riapre su una prospettiva amplissima la questione del valore testuale (che il filologo è chiamato a proteggere e a rivalutare sul piano critico-esegetico) della volontà di controllo estesa dall'autore anche alle componenti materiali, "esterne", di formalizzazione del proprio testo, nello sforzo di indirizzarne e dimensionarne la ricezione. Una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture, non può che individuare ed esaltare questi tratti occultati dalla caduta del sistema e dalla successiva inerzia di oscuramento, ossia di incomprensione che induce l'oblio.

Tipico è il caso dell'impaginazione coerente e compatta, su una sola facciata o su uno schermo di scrittura composto da due facciate contigue (verso-recto) di composizioni tematicamente connesse, come le poesie avignonesi del *Canzoniere* petrarchesco. L'organizzazione dettagliata della forma-libro dovrebbe imporre anche al lettore moderno il *modo di lettura* voluto dall'autore, che pone in risalto le connessioni necessarie in quanto complemento formale di alta significazione, intrinseco, solidale al senso dei testi. Si tratta proprio di una *forma antropologica* della percezione del senso: la filologia che non si limiti a restituire le lezioni più probabilmente originarie, ma intenda cogliere gli scarti della storia della tradizione stratificati nelle pieghe testuali dovrebbe, pubblicando il libro petrarchesco, rispettare la tipologia di impaginazione del Vat. lat. 3195; per non dire della punteggiatura auto-

grafa del Petrarca, della quale Contini invitava (ma senza esiti nella sua stessa edizione) a «tener conto», e che soltanto di recente Patrizia Rafti e Maddalena Signorini hanno recuperato e storicizzato nella sua formalizzazione. Questi micro-elementi, che sono appunto elementi di frattura, di scarto, di oscuramento, ci impediscono, se non visti e quindi non capiti (ovvero se non capiti e quindi non visti), di cogliere le modalità di posizione e di disposizione del testo nella storia della sua tradizione, alterando così gli esiti della stessa critica testuale.

La filologia che sappia cogliere gli elementi oscurati e camuffati, anche minimi, aumenterà il potenziale di ascolto della voce dell'Autore, restituendo non solo una storia della ricezione, della conservazione, della mediazione, ma nel contempo, per negativo, anche una storia degli sconfinamenti, delle anamorfosi, delle teratologie, dei malintesi.

8. Il malinteso, appunto. Ne hanno mostrato la complessa necessità antropologica Vladimir Jankélévitch, Lucetta Scaraffia, Franco La Cecla. Il malinteso, il *malentendu*, è un fondamentale dispositivo di scambio e di reciproco condizionamento. Ci sono dei casi tipici di un *malentendu* fondamentale, che una tendenza alla complessità, invece che una tendenza alla semplificazione, permette di cogliere. Una domanda che di necessità si lascerà inevasa, ma che intendo almeno depositare qui per offrirla a opportuna riflessione collettiva, giacché è una domanda che a suo tempo (al tempo di Eugeni D'Ors) fu causa di un ampio e anche feroce dibattito intorno all'ipotesi di un barocco metastorico: è possibile pensare ad un manierismo metastorico? Mi domando: civiltà come la nostra, che all'interno dei sistemi di continuità (i "continuismi"), all'interno cioè della stabilità inerziale, sono attente ai punti di frattura, nei confronti dei quali dimostrano immediata sensibilità e partecipazione, sono forse civiltà, società, culture, letterature, sistemi antropologici di tipo *manieristico*? Ed è invece la consolatoria solidità del *classicism* ad incentivare letture "continuistiche"?

Qualche esempio sinteticamente efficace, spero, per motivare questo punto di vista.

Primo esempio, sul quale mi soffermerò un poco più a lungo che sui successivi, in omaggio al *Don Quijote*, libro conclusivo dell'eroica tradizione epico-cavalleresca europea (diciamo dalla *Chanson de Roland* all'*Orlando Furioso*) e fondativo della moderna forma-Romanzo (Manzoni e Dostoevskij lo terranno sul tavolo, scrivendo i *Promessi Sposi* e l'*Idiota*), e del quale nel 2005 festeggeremo il quattrocentesimo anniversario (fu stampato a Madrid nel 1605). Ci troviamo in un punto molto importante del romanzo, il capitolo XXV della I parte, fin dal titolo destinato a presentarci don Chisciotte mentre si applica alla «imitación» della «penitencia de Beltenebros» (ovvero di Amadigi, respinto da Oriana che lo crede sleale, e per questo ritiratosi su un'isola in eremitaggio di purgazione). A Sancio che gli chiede ragione di quell'ennesima follia, Chisciotte risponde con un *bon mot* che è anche la chiave principale per aprire l'intero castello-biblioteca del libro, mettendone in luce la sua *natura fondamentalmente enciclopedica*, perché nel contempo *totalizzante e imitativa*:

¿Ya no te he dicho [...] que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de llores y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más.

[Ma non ti ho detto (...) *che intendo imitare Amadigi, qui facendo il disperato, il dissennato, il furioso, imitando in pari tempo il prode don Roldano* quando, ad una fonte, trovò le prove che Angelica la Bella lo aveva oltraggiato con Medoro, e tanto se ne afflisce che divenne pazzo e sradicò gli alberi, intorbidò le acque delle limpide fonti, uccise pastori, distrusse greggi, incendiò capanne, spianò case, si trascinò via cavalle e compì altre centomila cose straordinarie, degne d'eterna fama e di storia? *E quantunque io non pensi d'imitare Roldano, od Orlando, o Rotolando (giacché egli aveva tutti e tre questi nomi) a puntino, in tutte le pazzie che fece, disse e pensò, ne darò all'ingrosso un'idea il meglio che potrò in quelle che mi sembreranno più essenziali.* E potrebbe anch'essere che m'avessi a contentare d'imitar soltanto Amadigi, il quale, senza commetter pazzie di danno per nessuno ma sol di lacrime e d'affanno, conseguì così gran fama quant'altri mai. - trad. it. A. Giannini].

Questo è, dunque, il senso della parodia ariostesca operata a chiarissime lettere, metodologicamente, da Cervantes. E contemporaneamente, è anche il senso della presenza ampia, lunga, del *Furioso* nella tradizione europea, di cui sto parlando attraverso la *visione retrospettiva* che il Chisciotte permette, e in certa misura induce.

Don Chisciotte «imita» Amadigi *solo perché*, come Orlando, egli fu «desesperado», «sandio», «furioso»: imitare l'uno significa «imitar juntamente» (ossia *diventare*) anche l'altro, essendo ciascuno l'*avatar* di un archetipo, la personificazione di una figura o persona mitica. Orlando, infatti, ha a sua volta molti nomi, che sono quelli della *chanson de geste* anglo-normanna, dello pseudo-Turpino, dei cantari italiani in ottava, del Boiardo, dell'Ariosto: insomma di tutta la tradizione che lo ha costituito, trasmesso, «*portato*» *fino a trasformarsi in Chisciotte*, che per sua volontà di quella tradizione diviene, con il suo atto imitativo-iniziatico, l'ultimo esponente e operatore. Il neoplatonico, idealistico, «leggero» Chisciotte, recita a soggetto un canovaccio da commedia dell'arte dinanzi al suo Altro, Sancio: l'aristotelico Sancio, il «pesante» Sancio esterrefatto per eccesso di realismo, e sempre disposto a *prendere alla*

lettera le proposte allegoriche del suo cavaliere, anche se, nel contempo, costantemente pronto anche a fingere di credere in ciò che la convenienza e la speranza (ovvero l'utopia) lo invitano a credere. Il cambio di nome (dei tre Orlandi della diacronia storico-letteraria l'uno nell'altro, e di tutti e tre in don Chisciotte) è un cambio d'abito, di maschera, di personaggio, entro lo schema figurale della stessa persona mitica: la congiunzione di un modello atemporale, universale, e la propria storia unica, irripetibile.

Don Chisciotte, infatti, sa di *non* poter imitare Orlando «parte por parte», «en todas las locuras que hizo, dijo y pensó»: ripeterà «all'ingrosso», recitando, come i commedianti del suo tempo, solo «el bosquejo», il «soggetto», l'essenziale. Al pari del suo consanguineo e compagno in spirito Amleto, e in parte come il Sigismondo di Calderón, questo cavaliere falso pazzo e pazzo davvero sa che la vita è teatro ed è sogno; ed è sogno, uscita dal reale, perché è teatro; ed è teatro, rappresentazione, perché è sogno. Per realizzare il suo progetto di metamorfosi da Pazzo cavaliere in Cavaliere pazzo deve solo spingere sul pedale del sogno, e del teatro: e «sognare», e quindi «fingere», di essere il Cavaliere Perfetto, recitarne la parte, «diventare» Lui. Sceglie Amadigi, «doppio» di Orlando, che è la somma di tutte le figure mitico-letterarie inventate e tramandate dai «libros de caballerías». È proprio Orlando che, così facendo, Chisciotte *diventa*: per sé stesso, e per noi. Orlando il Pazzo, Orlando il Furioso, quindi il Malinconico che rompe gli argini dell'interiorità ferita: è colui che compì la serie di centomila follie, cantate da Ariosto nel suo libro, che del libro di Cervantes diventa, a sua volta, prototipo speculare, calco genetico, sottotraccia del palinsesto.

Ecco il paradosso sublime: Orlando, divenuto folle, si spoglia dei panni cavallereschi, getta le armi e l'*habitus* cortese, si trasforma in un primitivo, nell'*homme sauvage*: e così *rinuncia alla cavalleria*. Imitando «al valiente don Roldán», don Chisciotte si spoglia, e con questo gestocalco del modello archetipico *conquista la cavalleria*; da quell'*homme sauvage* che è «per natura» si trasmuta in Orlando, cioè nel cavaliere per antonomasia (anche imitare Amadigi, o altri cavalieri dei «libros de

caballerías», significa «imitar juntamente al valiente don Roldán»). L'importante è, comunque, «imitare», ricalcare uno schema normativo, adeguarsi ad una funzione tipizzante.

Esattamente con gli stessi termini usati nel capitolo XXV della parte I, per ribadire la struttura di simmetrie metamorfiche implicita nei *ritorni delle parole* come *ritorni e trasformazioni delle idee*, nel I capitolo della II parte don Chisciotte ricorderà al Curato e al Barbiere, fini intenditori di lettere medievali, francesi, spagnole e italiane (pertanto *europée*), «Roldán, o Rotolando, o Orlando, que con todos estos nombres le nombran las historias». Questo avverrà a conclusione della sua dotta carrellata storiografico-letteraria, scandita da una galleria di Virtù che è anche variante dell'antico *topos* sintetizzato nel quesito *Ubi sunt?*, attraverso la schiera dei cavalieri sbucati dai rari, preziosi libri d'una cavalleria ormai estinta e perciò mitica, utopica, sognata. È la stessa cavalleria di cui parla Dante nel XIV del *Purgatorio* (proprio nei pressi dell'oscurissimo e minaccioso centro del poema, il XVI, caverna dove regna «buio d'inferno e di notte privata / d'ogne pianeta»): canto, il XIV, in cui torna proprio il tema dell'*Ubi sunt?* (vv. 109-111: «le donne, e' cavalier, gli affanni e gli agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia / là dove i cuor son fatti sì malvagi»), sigillo di una fine irredimibile, di un'irrimediabile catastrofe. Ed è la stessa cavalleria delle Origini mitiche, l'ombra di un sogno ormai sfumato, residuo memoriale di un'immagine ormai utopizzata, della quale l'Ariosto innalza il lamento funebre allorché, subito dopo aver aperto il suo libro proprio con l'innesto fecondo di quel verso dantesco, esalta con ironia lieve e malinconiosa la scomparsa della «gran bontà de' cavallieri antichi» (*Orlando Furioso*, I 22, 1).

In testa agli eroi che infittiscono il teatro della memoria di don Chisciotte cavalca il solito Amadigi di Gaula, mentre l'ultima ed estrema linea di quel battaglione dei «Più», degli «Eccelsi», eroi d'un Olimpo laico che vale come sistema di valori conservativo e nostalgico, è, non per caso, sigillata proprio dalla galleria dei cavalieri ariosteschi:

...díganme quién más honesto y valiente que el famoso Amadís de Gaula. ¿Quién más discreto que Palmerín de Inglaterra? ¿Quién más acomodado y manual que Tirante el Blanco? ¿Quién más galán que Lisuarte de Grecia? ¿Quién más acuchillado ni acuchillador que don Belianís? ¿Quién más intrépido que Perión de Gaula, o quién más acometedor de peligros que Felixmarte de Hircania, o quién más sincero que Esplandián? ¿Quién más arrojado que don Cirongilio de Tracia? ¿Quién más bravo que Rodamonte? ¿Quién más prudente que el rey Sobrino? ¿Quién más atrevido que Reinaldos? ¿Quién más invencible que Roldán? Y ¿quién más gallardo y más cortés que Rugero, de quien deciden hoy los duques de Ferrara, según Turpín en su cosmografía?

[...ditemi un po': chi più virtuoso e valoroso del celebre Amadigi di Gaula? Chi più saggio di Palmerino d'Inghilterra? Chi più benigno e arrendevole di Tirante il Bianco? Chi più signorile di Lisuarte di Grecia? Chi più crivellato di ferite e più crivellatore che don Belianigi? Chi più imperterrito di Perione di Gaula, o chi più pronto ai rischi che Felismarte d'Ircania, o chi più franco di Splandiano? Chi più avventato di don Cirongilio di Tracia? Chi più baldanzoso di Rodomonte? Chi più prudente del re Sobrino? Chi più audace di Rinaldo? Chi più invitto di Orlando? E chi più gagliardo e più cortese di Ruggiero, da cui discendono oggi i duchi di Ferrara, secondo Turpino nella sua *Cosmografia*?]

Cervantes stesso, nel sussumere tutta la tradizione epico-cavalleresca, ne fa una *parodia*, ma non nel senso tradizionale: piuttosto, in quello etimologico, di *contro canto*: vorrei dire che *ricanta*, letteralmente, il *Furioso*. È chiaro, come si coglie bene in questa splendida allegoria dell'accumulazione storico-memoriale, che Cervantes sta compiendo una *critica* (nel senso proprio della *crisis*) della tradizione della cavalleria, riassorbendola e azzerandola totalmente, e offrendo così il proprio libro quale punto di frattura della tradizione stessa, catastrofe che avvia nuove continuità, nuove latenze.

9. Seconda esemplificazione del valore ermeneutico-esegetico di una consapevole filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture: il rapporto genetico-parodico che lega Manzoni e Gadda. Forse non ci si è soffermati abbastanza su un dettaglio onomastico della *Cognizione del dolore*: uno dei personaggi minori, che compare e scompare con la fulminea, abbagliante evidenza di una stella cadente, si chiama *Filarenzo Calzamaglia*. Per render più chiara l'allusione Gadda glossa immediatamente, seguendo il modello manzoniano che, nella risalita al nome originario, raggiunge proprio parodizzando: «o come dicevano tutti, Lorenzo». In questa piccola glossa, accanto al nome parodizzato e deformato, si cela un punto di crisi del sistema-Romanzo: qui tutti riconosceranno, secondo il modello-Gould/Eldrige, il fossile dinosauro, tutti capiranno perché qui si deve individuare una *katastrophé*.

In quel punto del suo romanzo “incompiuto” Gadda ci porta anche a capire che esiste una metafora tessile in Manzoni, mai colta dalla critica letteraria (l’ho studiata nel 1998, nel primo numero di «Critica del testo»). Filarenzo Calzamaglia è, letteralmente, parodia di Lorenzo Tramaglino. Nel cogliere questa sotterranea, carsica e quindi invisibile metaforica testuale, Gadda la collega con esattezza davvero filologica al personaggio-chiave del libro, al *Perspektiventräger*, a quel Lorenzo Tramaglino («o come dicevano tutti, Renzo»), che è un filatore di seta ed “è” anche, nel nome e nella funzione, un *tramagl*’, una rete, una trama, una maglia. Non a caso nell’*incipit* del capitolo quarto dei *Promessi sposi*, quando fra’ Cristoforo esce dal suo convento di Pescarenico vede intorno a sé, stese ad asciugare, le reti e i *tramagli*: in quest’apparentemente distratta digressione paesistica Manzoni nasconde un messaggio autoriale limpido nella sua allegoricità, una chiave di lettura finora non riconosciuta dai lettori.

È Gadda, il Gadda scrittore che, nel cercare la propria via al paradossale sistema-romanzo “aperto” (Calvino parlerà appunto di una paradossale, estremistica «enciclopedia aperta»), a cogliere filologicamente lo scarto, il dislivello, la frattura nella vicenda ormai secolare della for-

ma-Romanzo. La frattura, lo scarto, il dislivello, li coglie esattamente nel punto in cui Manzoni innesta nel personaggio-Renzo il pernio di una ricerca di rappresentazione polifonica e multidirezionale di ciò che un secolo più tardi, meditando in contemporanea sui *Promessi Sposi*, sul barocco di Caravaggio, su Dostoevskij e sul *principio di indeterminazione* di Heisenberg, nella *Meditazione milanese* e nel *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, Gadda stesso definirà la «trama complessa della realtà». Renzo è *il filatore della trama della storia*, colui che porta la prospettiva del racconto. Quando lui perde di vista gli altri personaggi e le loro storie lo stesso Autore, e con lui anche noi, tutti *perdiamo il filo della storia*: perdiamo di vista i personaggi e la trama, la maglia che li collega, perché il filatore di seta ha “perso il filo” (e si noti, come dimostrano le concordanze, che il sintagma manzoniano *il filo della storia*, che Gadda riconosce ed esalta operativamente permettendo al filologo di compiere *à rebours* la restituzione dell’intero sistema metaforico-ideologico, è in pratica un *unicum* nella tradizione linguistico-letteraria italiana).

Nel percepire e porre in evidenza nella stessa struttura narrativa la metafora della trama, della maglia, della rete, Gadda comprende che essa si sfilaccia proprio in quel punto, nel luogo in cui un solo Portatore di Prospettiva non riesce più a sostenere, e quindi a permettere di rappresentare, la «trama complessa della realtà». Poche righe prima dell’avvento di Filarenzo Calzamaglia, che lampeggia nella memoria di don Gonzalo, il protagonista della *Cognizione*, l’autore ha depositato il seme genetico di quel nome, di quel personaggio e dell’intero sistema-Romanzo: «...Non si smagliasse, nella rete dell’idea, lo strappo piscivólculo del condono...». Gadda sta progettando una scrittura romanzesca senza trama, schizoide, multiplanare: una scrittura caravaggesca, barocca (e lui stesso si definisce, com’è noto, barocco: «barocco è il mondo e Gadda ne ha colto e descritto la baroccaggine», come dichiara nell’appendice della *Cognizione del dolore* al fine di correggere, sia pure in maniera tacita e traslata, l’erronea lettura continiana di un folenghismo maccheronico).

Dunque per cogliere e descrivere la baroccaggine del mondo Gadda coglie e descrive in Manzoni, attraverso un gesto parodistico, la frattura, lo scarto, il punto di crisi della rappresentabilità del mondo in termini di trama, di maglia: di *tramaglinità*. Per questo riconoscimento di altissimo valore epistemologico ed ermeneutico propongo di guardare a lui come ad un grande filologo della crisi, a un grande creatore che permette al filologo-critico di “guardare indietro” (è questa la «funzione-Gadda» di Ezio Raimondi) restituendo spessore alla *continuità latente di un sistema* proprio nel momento in cui segnala la sua *caduta*.

10. Terzo esempio, sinteticamente. Lo dedico a Gianfranco Contini (anche per rendere omaggio al grandissimo filologo degli scarti e delle fratture, del quale ho di necessità sottolineato poco fa l'incomprensione del sistema-Gadda). L'attività dello stesso Contini può essere sottoposta, mi sembra, ad una verifica in chiave di filologia della crisi, degli scarti, dei dislivelli, delle fratture. Lo ha già fatto Roberto Antonelli, in un saggio che trovo bellissimo, storicizzando entro un ampio orizzonte quell'esperienza innovativa, epocale. Qui vorrei aggiungere solo un microdettaglio: il concetto, la categoria di «Amico di».

Tutti ricordiamo quanto abbia funzionato, nella stagione continiana del più intenso attribuzionismo, il ricorso alla formula «Amico di» (talora addirittura a quella paradossale di «Anonimo»: c'è un bel saggio continiano a proposito di questo tema, *Il nome dell'anonimo*). Io penso che sia utile, nell'ottica qui presentata, una riflessione intorno al progetto di ricostituzione di un asse biografico su basi meramente stilistiche. Raccogliendo elementi di contiguità stilistica che dipendono unicamente dal gusto del filologo-critico, accorpendoli, si rende corpo a un'ombra, sulla base di un *clit* (lo dico proprio nel senso spitzeriano del termine), un *clit* che si lega a un *tic* stilistico, ad uno e più *tic* e *clit* stilistici messi insieme a ricostituire una biografia assente. La sommatoria di elementi stilistici integra, e di fatto sostituisce, la documentazione

storicografica. La *katastrophé* è qui rappresentata proprio dal gesto del filologo-critico che assegna (o forse restituisce) compattezza e unitarietà perfino ontologica, biografica, individuale, a un'Assenza, cogliendo e rendendo quindi significativa la diffratta contiguità, l'affinità lacerata di sparsi tratti di stile di diversi testi (ovvero di tratti dipendenti, appunto, solo dalla capacità di gusto selettivo del filologo-critico). Per primo applicò questo metodo, equilibrato fra il raddomantico *flair* del *connaisseur* e la severità matematica del filologo, lo storico dell'arte Roberto Longhi, dal quale, negli anni fiorentini delle *Giubbe Rosse*, Contini dedusse l'idea, estrapolandola in sede letteraria e articolandola alle proprie esperienze strutturalistiche e storico-ecdotiche.

Sarebbe necessario rimeditare, date alla mano, la nascita, l'evoluzione e la modificazione progressiva del metodo esegetico attribuzionistico, seguendo in parallelo nella critica d'arte e in quella letteraria, per identificare i punti di scarto e di saldatura, la *katastrophé* e l'inerzia metodologica successiva. Questo collegamento fra discipline affini ma tanto diverse, come la filologia testuale e quella artistica, meriterebbe un più ampio spazio di riflessione: spero che prima o poi lo si realizzerà. Infatti, quale forza ricostruttiva può avere nella nostra storia letteraria recente l'attribuzionismo (fino al caso-*Fiore*), se la filologia perde il suo confronto con l'antropologia, con la storia dell'arte, con discipline riconducibili allo stesso modello di saperi, senza le quali si rischia di non cogliere elementi essenziali di ciò che è stato scartato, oscurato, perfino privato del nome?

11. Gli ultimi due momenti esemplificativi. Uno fulmineo, legato al Tasso. È stato recentemente colto da Emilio Russo un elemento di filologia materiale, di grande importanza poetologica, in un postillato, la cosiddetta *Giuntina Galvani*, che pure sul piano della critica testuale è un documento ormai definitivamente passato in giudicato dopo le ricerche di Michele Barbi confluite nel grande studio del 1915 sul can-

zoniere dantesco. Per la costituzione dei testi non se ne fa più praticamente uso, giacché è noto ogni dettaglio circa il suo valore ecdotico-testimoniale. Emilio Russo, con pazienza, è tornato a chinarsi su quelle scritture brutte, difficili, ed ha riconosciuto in una di queste la mano del giovane Torquato Tasso.

Anche questo mi pare un momento notevolissimo di *katastrophé*, la scoperta di nuovo dinosauro fossile che cambia il sistema delle conoscenze. Quel libro, con la scoperta di Emilio Russo, torna ad essere un elemento testimoniale fondativo di una micro-frattura, di una svolta nella storia di una tradizione, al di là del dato strettamente filologico-testuale. Si intuisce subito, infatti, l'importanza del reperto. Sapere che, mentre componeva e ordinava (pur nel frenetico rifiuto di una logica sistemica) le rime che pubblicherà più tardi, Tasso teneva fra le mani la *Giuntina* e su di essa lavorava, studiava, imparava e commentava, cambia la percezione non solo del ruolo svolto da quell'esemplare (e quindi dal canone testuale da lui veicolato), ma anche la valutazione del lento, articolato formarsi e adattarsi della poetica tassiana.

Ecco l'immissione di un nuovo elemento di carattere estetico e poetologico che riporta all'attività (è ancora una volta l'«initiative Erinnerung» di Curtius) un silenzio documentario (l'«oblio» di Curtius, l'«inerzia» di Gould-Eldridge). Riconoscere le pieghe storiche stratificate nella vicenda della tradizione-ricezione del libro e materialmente identificabili, rappresenta uno di quegli intacchi, di quelle crisi o cadute di cui ho fin qui parlato.

12. Le schegge di esemplificazione conclusive voglio siano dedicate ad Angelo Colocci; esse ci permettono di ritornare a Petrarca, a Cino e a Dante, chiudendo il circolo argomentativo in una saldatura di fratture, nel collegamento fra salti epistemici.

Nel saggio *Il medioevo del '500*, apparso nello *Spazio letterario del medioevo volgare* dell'editore Salerno, cerco di spiegare che cosa signifi-

chi l'“invenzione” del Medioevo da parte dei cinquecentisti. Qui scelgo solo un minimo dettaglio parlante. Fra tutti i filologi di primo Cinquecento Colocci nel segreto, nel silenzio del suo studio (com'è noto non ha stampato in vita sua una sola riga, se non *L'apologia di Serafino d'Aquilano*: e di questo si doleva ancora in punto di morte), è l'unico ad accorgersi di un elemento fondamentale della poetica petrarchesca, riconosciuto in un piccolo, importantissimo dato materiale, fino a quel momento sfuggito a tutti i lettori del libro. Colocci appunta la scoperta sul codice dei *Rerum vulgarium fragmenta* in suo possesso, trascritto dal padre Nicolò e rimasto a lui per eredità (è oggi il Vat. lat. 4787). Collazionando il libro di suo padre con il codice Vat. lat. 3195, che poté studiare con agio, nella piena consapevolezza della sua autografia (in una postilla lo definisce infatti «digitis d. fr. p. script<us>»), oltre ad appuntare alcuni elementi ecdoticamente interessanti che in altra sede ho studiato in dettaglio, egli individua e segnala l'elemento decisivo della bipartizione dell'opera: nel punto di sutura fra la parte *in vita* e quella *in morte* di Madonna Laura, Petrarca lasciò nel 3195 ben tre fogli bianchi, a testimonianza e documento della propria volontà organizzativa non solo del testo, ma del libro.

L'inerzia, nella postilla colocciana, “cade”, “salta”, si fa catastrofe. Un'inerzia si riattiva, accendendo di senso nuovo l'interpretazione globale di un'opera centrale nel canone letterario. In questo caso, però, l'oblio riprende subito il sopravvento, perché Colocci non rende pubblica la sua scoperta, rimasta lettera morta fino ad oggi. Ma oggi, appunto, essa torna ad essere funzionale nella dialettica inerzia/catastrofe, restituendo a “salvezza” ciò che era stato “sommerso” dall'oblio.

Colocci, come si sa, possedette anche il celeberrimo canzoniere V, il Vat. lat. 3793; lo studiò e lo fece copiare nel Vat. lat. 4823 (se davvero quella copia deriva direttamente da V). Ma dopo averlo fatto trascrivere ed avere incominciato a postillarlo fittamente, si accorse di una mancanza imperdonabile: quel libro copiosissimo, il più copioso fra tutti gli antichi, non gli bastava. Colocci, come sappiamo, poté studiare nume-

rosi altri libri lirici delle Origini italiane. In *V* egli percepisce con forza l'assenza dei grandi poeti due-trecenteschi: in primo luogo proprio di Dante, Cino e Petrarca. E si sforza di risanare la piaga, risarcendo quell'inammissibile assenza.

Se si osserva dal punto di vista della costituzione materiale del libro si vede nitidamente in azione la sua mano intesa a questo risarcimento, nelle prime pagine del Vat. lat. 4823 (ho a suo tempo esaminato con cura puntuale tutte le tappe di questa ricucitura). Il codice, che per la sua natura di *descriptus* è sempre rimasto del tutto inerte nella storia degli studi perché inutile ai fini ecdotici, rende conto con chiarezza di un notevolissimo punto di crisi del sistema cinquecentesco della tradizione del Vat. lat. 3793 e del mutamento di gusto sviluppatosi a partire non tanto dalla ricerca filologica, quanto dalla concreta esperienza di estetica e di poetica petrarchistiche. Se *V* si apre con la Scuola siciliana, a partire da Giacomo da Lentini, e finisce con Chiaro Davanzati e Monte Andrea, Colocci deduce proprio dallo studio di Petrarca, della canzone LXX, come il canone antico non possa fare a meno di quei sommi che mancava, tutti presenti (con l'aggiunta del Cavalcanti filosofico di *Donna me prega*) nel testo dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

Scoperta la lacuna e intuita la maniera per recuperarle, che cosa fa Angelo Colocci? Compie un gesto piccolo, importantissimo anche se modesto e quasi invisibile: e che nessuno infatti ha potuto finora cogliere, perché è rimasto fossilizzato, sepolto nelle sue carte, "sommerso" nell'inerzia della tradizione successiva. Colocci strappa alcuni fogli da un libro in suo possesso (lui lo chiamava *Cino e i moderni*), del quale mi è riuscito di ritrovare qualche traccia negli zibaldoni appartenuti al filologo jesino. Ne estrae lo scambio poetico fra Dante e Cino, e le mette in testa alla copia del Vat. lat. 3793, nel Vat. lat. 4823; poi si fa aggiungere da un copista *Donna me prega*; da ultimo introduce nelle carte finali di quella copia, al termine del *corpus* testuale trådito dal libro antico, alcune poesie dello stesso Petrarca, che trae da un libro appartenuto probabilmente a Fabio Mazzatosta.

Con questo movimento leggero e fortissimo, catastrofico nonostante l'inerzialità in cui subito viene sommerso, Colocci altera e amplia il canone arcaico del Vat. lat. 3793, ne crea uno nuovo, che è il canone stilnovistico-petrarchistico capace di nutrire la poetica e la concreta produzione di poesia della più fervida stagione del petrarchismo, alla quale Colocci stesso partecipa in prima persona, come filologo (eccelso) e come poeta (mediocrissimo). Con lo smontaggio-rimontaggio di quelle poche carte, nella materiale ricomposizione di un libro di studio, Colocci fa cadere una lunga tradizione, e ne testimonia un'altra nuova, tacitamente, sottilmente.

Anni dopo, in punto di morte, disperato per il silenzio che sta per sommergere la sua vita e la sua opera, come dicevo Colocci lamenterà di non avere lasciato tracce pubbliche di tanto lavoro segreto. La nostra memoria, con un estremo gesto di *katastrophé*, lieve e pietoso, salva oggi, restituendole la parola, la sua intelligenza filologica e critica occultata nell'inerzia dell'oblio, ma non perduta per sempre: preziosa, leggera, dinamica intelligenza di filologo degli scarti, dei dislivelli, delle fratture.

Verba tene, res sequantur

Andrea Fassò

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
T.S. Eliot, *The Waste Land*

Je suis l'Empire à la fin de la décadence
qui regarde passer les grands Barbares blancs
en composant des acrostiches indolents
d'un style d'or où la langueur du soleil danse.
Paul Verlaine, *Langueur*

Viva arlecchini
e burattini;
viva gl'inchini;
viva le maschere
d'ogni paese;
viva il gergo d'allora e chi l'intese.
Giuseppe Giusti, *Il brindisi di Girella*

1. Le prospettive della filologia sono state ampiamente trattate nelle relazioni precedenti; e non voglio ripetere molte cose già dette con le quali mi trovo d'accordo. Penso in particolare alla grande tradizione della quale siamo eredi, che in Italia viene mantenuta ad alti livelli e che dobbiamo custodire, sviluppare e trasmettere, per quanto ne siamo capaci, ai nostri allievi. Se però mi interrogo sui rischi, credo che abbia ragione Paolo Maninchedda: dobbiamo evitare di morire per eccesso di ascesi, di autoreferenzialità; evitare (lo dico adesso con parole mie) di perdere il contatto con la storia. Non solo con la storia prima del nostro lavoro; ma con la storia come fine, o come sbocco del nostro lavoro. Perché se il nostro lavoro non serve a meglio conoscere la realtà (e la realtà umana è per sua natura storica), allora a cosa serve?

Insieme ai classicisti, i filologi romanzi sono sempre stati in prima fila nell'elaborare e affinare tecniche di analisi della lingua, dello stile,

della tradizione e della ricostruzione dei testi. Ma classicisti e romanisti hanno sempre saputo che lo studio rigoroso delle forme è la via per giungere alla conoscenza (non certa, ma probabile) del fatto storico: si tratti di fatti materiali o di idee, l'approdo della filologia non può essere che la conoscenza della storia. Fra le tante *auctoritates* che potrei allegare, ne scelgo due che forse non sono tanto di moda ma il cui valore, credo, è fuori discussione: Werner Jaeger (già ricordato in questa giornata) e Erich Auerbach.

Si badi: lo studio delle forme (in tutti i sensi) presenta un buon grado di certezza; l'interpretazione dei contenuti è invece probabilistica: qualcuno direbbe che non è scienza, ma discutere con chi vorrebbe le scienze umane simili alla fisica è tempo perso.

Sul piano teorico tutti, credo, sono d'accordo. Nessuno afferma che ci dobbiamo occupare solo di lingua, rima, codici, stile, strutture. Tutto ciò, lo sappiamo bene, è necessario ma non sufficiente. Lo sappiamo bene, ma non di rado le cose prendono una piega diversa. Per professione il filologo parte (e fa bene) dal dato formale; ma per deformazione professionale spesso non arriva alla sostanza. Insomma privilegia le forme rispetto ai contenuti.

Deformazione professionale comprensibile ma non per questo meno preoccupante; e che ha ricevuto un poderoso incoraggiamento – anzi una vera e propria legittimazione teorica – dalle teorie formaliste e in particolare dallo strutturalismo.

E qui veniamo – seguendo l'invito di Corrado Bologna – alla storia di un primo malinteso, dovuto al Circolo Linguistico di Praga e in particolare a quel grande studioso di letteratura ma soprattutto grande linguista che è stato Roman Jakobson. Figura di punta del formalismo russo e del Circolo di Praga, Jakobson concorre a elaborare le *Tesi* del 1929 e si ripete poi nel 1960. Ma incorre appunto in un grave malinteso.

Nel suo ruolo sociale – dicono le *Tesi* – bisogna distinguere il linguaggio secondo il rapporto esistente fra esso e la realtà extra-linguisti-

ca. Esso ha sia una *funzione di comunicazione*, cioè è diretto verso il significato [*signifié*], sia una *funzione poetica*, cioè è diretto verso il segno stesso.

...il principio [nel testo: *indice*] organizzatore dell'arte, in funzione del quale essa si distingue dalle altre strutture semiologiche, è che l'intenzione viene diretta non sul significato ma sul segno stesso¹.

Il significato farebbe dunque parte della realtà extra-linguistica? Saussure ci ha insegnato che il segno è unione solidale di significante e significato; ma qui del significante non si fa parola. Resta la distinzione fra segno e significato, che è priva di senso.

Nel 1960 Jakobson persevera e definisce la funzione poetica come quella che pone l'accento sul «messaggio per sé stesso». Che cosa vorrà dire? Come i segni, anche il messaggio è fatto di significante e significato: dunque, si potrebbe pensare, uguale attenzione a forma e contenuto, come nel linguaggio ordinario. No, spiega Jakobson, perché nel linguaggio ordinario prevale la funzione referenziale, l'atteggiamento (*Einstellung*) verso il referente, l'orientamento rispetto al contesto². Ci risiamo: non il significante unito al significato come aveva insegnato Saussure, ma un «segno» che rimanda a un «referente»: insomma *signum* e *res*, il nome e la cosa, come nei tempi andati. Un bel passo indietro rispetto a Saussure! Passo indietro al quale si è allineata buona parte

¹ Il Circolo Linguistico di Praga. *Le Tesi* del '29. Introduzione di Emilio Garroni, traduzione di Sergio Pautasso, Milano, Silva, 1966, pp. 64 e 78 (i corsivi sono nel testo; le aggiunte fra parentesi quadre sono del traduttore). Riprendo qui sinteticamente osservazioni già formulate in un mio vecchio lavoro, *Significante e significato nell'opera letteraria. Nota al «Cours de linguistique générale» di Saussure*, in «Lingua e stile» 6, 1971, pp. 207-221: lavoro acerbo e non privo di eccessi, di baldanza e di presunzione giovanile, ma del quale mantengo alcuni concetti fondamentali.

² Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York & London 1960, pp. 350-377; trad. it. (da cui cito) *Linguistica e poetica*, in Jakobson, *Saggi di linguistica generale*. Introd. di Luigi Heilmann, trad. di L. Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218: 186.

della critica letteraria di fine secolo, che ha dimenticato Saussure e parla quasi esclusivamente di segno e referente³.

Questa teoria ha avuto pesanti conseguenze sulla teoria e sulla pratica della critica letteraria. Ma non dobbiamo esagerare le sue responsabilità. In fondo non si tratta della malattia, ma del sintomo.

Come ha potuto Jakobson, linguista di così grande valore, cadere in un simile malinteso? Voleva caderci, ne aveva bisogno; *si voleva* una concezione formalista dell'arte. Per la stessa ragione ha avuto tanto successo e tanta influenza. La sua teoria sarebbe rimasta lettera morta se da parte di scrittori e critici non si fosse cercata, già da prima, un'estetica formalista. Che infatti, in varie forme, già era nata o stava nascendo.

Domandiamoci il perché. Io credo che, come sempre, il problema prima che nella critica nasca nella letteratura; la critica segue poi, quasi a darne giustificazione.

Come diceva Scipione-Mastroianni in un film intelligente e misconosciuto⁴, «famo du' passi indietro ne la storia». Diamo uno sguardo alla letteratura europea prima e dopo il 1914. L'Ottocento, secolo lungo e inquieto⁵, si misura continuamente con la realtà: si pone i problemi della società e dell'individuo, cerca una risposta, qualche volta la trova. Pensiamo al romanzo francese, inglese, russo; ai racconti di Maupassant e di Oechov; a Manzoni e a Verga; al teatro di Ibsen. Ma già

³ Il *Cours* di Saussure è fin troppo noto; ma mi piace ricordare di avere udito lo stesso Jakobson, durante una conferenza che tenne a Bologna nel 1970, consigliare come migliore edizione quella curata da De Mauro: Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*. Introduzione, traduzione e note di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 1968². Le osservazioni di De Mauro nell'Introduzione e nelle note sono molto importanti per coprendere i capisaldi della teoria di Saussure ed evitare fraintendimenti. Di De Mauro si veda anche *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1966.

⁴ Luigi Magni, *Scipione detto anche l'Africano* (1971).

⁵ Così suona il titolo italiano di Peter Gay, *Il secolo inquieto. La formazione della cultura borghese 1815-1914*, trad. it., Roma, Carocci, 2002.

verso la fine dell'Ottocento si hanno, nella letteratura italiana come in quella europea, tendenze estetizzanti, misticeggianti e che in generale tendono a eludere il confronto con la realtà. È quella che Benedetto Croce nel 1907 chiamerà «la fabbrica del vuoto», «l'insincerità», originata da un lato dal positivismo volto solo all'«osservazione» e all'«esperimento», dall'altro dal rifiuto di fare i conti con «quel grande moto storico che è il socialismo, ossia l'entrata della classe operaia nell'agone politico». Croce è un teorico dell'autonomia dell'arte, ma è anche uno storico, un filosofo, un pensatore politico; e i conti col «movimento operaio» cerca di farli davvero⁶.

È vero che la *Krisis* – lo ricordava questa mattina Roberto Antonelli – ha prodotto grandi opere. Le ha prodotte però nei primi decenni del Novecento; poi, mentre i problemi delle nostre società si andavano aggravando, la letteratura europea è ben presto finita in un'*impasse*. La stagione dei grandi capolavori è chiusa appunto da un'*impasse*: *L'uomo senza qualità*, romanzo senza sbocco; e neanche a farlo apposta Musil muore nel 1942, nel pieno della seconda guerra mondiale.

Salvo qualche momento di ripresa, non ne siamo ancora usciti. Non si tratta solo della classe operaia, ma in generale della società di massa; e non solo di quella occidentale, ma delle masse che popolano il pianeta: se in Europa la classe operaia ha sensibilmente migliorato la propria condizione, appena fuori dei nostri confini i dannati della terra si sono moltiplicati. Ma di fronte ai miliardi di diseredati, di fronte all'autodistruzione cui va incontro il mondo, la civiltà occidentale scopre le sue fragilità, il rischio di imbarbarimento⁷, il rischio di perdere sé

⁶ Benedetto Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, vol. IV, cap. LXVIII; nella prima edizione economica (Roma-Bari, Laterza, 1973), pp. 177-193: 190-192.

⁷ Si veda il bel saggio di Eric J. Hobsbawm: *Barbarie, istruzioni per l'uso*, trad. it., in Id., *De historia*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 292-305; l'originale inglese è in «New Left Review» n. 206, 1994, pp. 44-54.

stessa. Meglio di tutti forse lo aveva capito Toynbee negli anni Trenta e Quaranta⁸.

Prendiamo il caso dell'Europa. Per la prima volta nella storia le nazioni europee decidono di unirsi in una federazione, non in seguito a guerre di conquista, ma sulla base di un comune e pacifico consenso. Cerchiamo di lasciarci alle spalle gli odi e i massacri dei secoli passati e di costruire una realtà che, almeno nelle intenzioni dei migliori, dovrebbe perseguire, tanto all'interno quanto all'esterno, la pace e la giustizia. È un processo che può far sorgere entusiasmi, dubbi, scetticismi, speranze, problemi, magari ostilità, ma che non dovrebbe lasciarci indifferenti. Dai tanto vituperati politici ho sentito alcune volte discorsi di ampio respiro, animati da un ideale, che guardano molto lontano. Dal canto loro che cosa dicono artisti e scrittori? Che posizioni prendono? Tacciono; o parlano d'altro.

C'è la sfida ma non c'è la risposta. Non c'è neanche, si direbbe, il tentativo di risposta. Non ci sono idee; se affiorano si ricacciano indietro con spavento, la creatività viene meno. Ci si rifugia nello psicologismo esasperato, che andrebbe anche bene se non fosse ripetitivo: ormai sappiamo fin troppo sulle nostre inquietudini personali. Meglio ancora, ci si rifugia nelle parole, nella forma, nello stile; ci si rifugia nel minimalismo. Come nella letteratura, così avviene nel cinema: si fanno e si ammirano film elegantissimi sul nulla, come quelli di Eric Rohmer o di Woody Allen, dove al di là di storie rarefatte, di una bellissima fotografia, delle nevrosi di Manhattan e di una raffica di battute di spirito il resto della realtà si dilegua.

⁸ Mi riferisco a Arnold J. Toynbee, *A Study in History*, London, Oxford University Press, 1934-61 (in italiano è stato tradotto il compendio in tre volumi allestito da Dorothea Grace Somerwell e approvato dall'autore: *Storia comparata delle civiltà*, Roma, Newton Compton, 1974²). L'opera fu da Toynbee concepita e intrapresa appunto negli anni Trenta. Sempre a Toynbee, come è evidente, attingo i concetti di sfida e risposta.

La critica a volte apre la strada, a volte segue. Tecniche compositive, stile, scarti dalla norma, invenzioni linguistiche, macchine narrative: di rado si arriva alle idee, alle cose, ai *realia*. Da notare che ci si basa sempre su un approccio linguistico o ricalcato sul modello linguistico. Lo so anch'io che per il linguista dire *I like Ike* o *Metti un tigre nel motore* è manifestazione della funzione poetica della lingua. Sul piano linguistico nulla da dire. Ma sul piano letterario e culturale significa meno che niente. Lo so che per il linguista Stefano D'Arrigo è più interessante di quello scrittore prossimo al grado zero che è Primo Levi; ma ci rendiamo conto di dove ci porta una simile impostazione? Lo notavo già nel 1971, poi qualcosa di simile hanno detto Nullo Minissi e Corrado Bologna⁹: il culmine della funzione poetica è in *Apelle, figlio di Apollo fece una palla di pelle di pollo...*

È vero: la linguistica esercita su di noi il suo fascino non solo perché siamo filologi ma perché ha un sapore più scientifico: contando, misurando, squadrandolo e classificando pensiamo di poter emulare gli astronomi e i matematici... Di positivismo, ahimè, negli ultimi decenni abbiamo dovuto assumerne dosi massicce anche là dove era del tutto controindicato. Ma è inutile: storici siamo e da storici dobbiamo lavorare.

Proseguendo con la storia dei malintesi, val la pena di considerare un altro *idolum theatri* molto vicino al formalismo strutturalista: il testo letterario è autonomo, autosufficiente, autarchico, autoreferenziale, autotelico... Ma ne siamo davvero convinti? Davvero le riflessioni di Dante, Leopardi, Tolstòj, Dostoevskij, Thomas Mann rimandano solo

⁹ A. Fassò, art. cit., p. 216; Nullo Minissi, *Disavventure di gatti*, in «Strumenti critici» n.s. II/2, maggio 1987, pp. 265-286 (dedicato all'analisi di *Les chats* di Baudelaire proposta da Jakobson e Lévi-Strauss); Corrado Bologna, «Si lavora e si fatica...». «Des guillemets et des points de suspension qui changent le climat poétique», in AA.VV., *Scritti per Roberto Antonelli in occasione dei suoi cinquanta anni*, Roma, a cura di Bagatto Libri, 1992, pp. 136-177: 170 e 176 nota 67.

al libro stesso? Evidentemente no. Ma, si dice, il fatto è che nel testo letterario l'emittente non parla direttamente al destinatario (che può essere chiunque e in qualunque circostanza) e quindi tutto deve essere contenuto nel testo, ogni parte del testo deve spiegarsi col testo medesimo. Giusto. Esattamente come nei saggi scientifici, nelle opere filosofiche, nei manuali, nelle istruzioni per l'uso di un elettrodomestico, nelle guide turistiche, nei verbali delle riunioni. Voglio dire che autoreferenziale – *relativamente* autoreferenziale, sia ben chiaro – non è il testo *letterario* in opposizione al testo *non letterario*, ma il testo *scritto* in opposizione al *discorso orale*. Se io faccio delle dispense, non so chi, quando e dove le leggerà: ci devo mettere tutto il necessario per capire. Se faccio lezione, o se parlo oggi, qui, ad Alghero, davanti a voi, mi rivolgo direttamente a chi mi sta davanti: posso domandare, rispondere, osservare le vostre reazioni; posso riferirmi a quanto accade oggi, a quanto ci sta attorno; posso usare la deissi, oppure espressioni ellittiche e allusive che immagino voi capirete. Che il mio discorso sia o non sia letterario, le cose non cambiano: un poeta, un cantore che si esibisce nella sua *performance* parla e interagisce con quel tale pubblico, qui, adesso; gli si rivolge, indica qualcosa, allude, varia il suo testo secondo le circostanze. (Ma le teorie letterarie alla moda non si occupano della poesia orale: nascono, vivono e muoiono solo davanti ai libri, negli studi e nelle biblioteche. Chi mai si preoccupa di verificarle insieme ai folkloristi e agli antropologi o anche, più semplicemente, guardando al pubblico dei giullari o dei bardi o dei cantautori?).

Perché quest'altro errore di prospettiva, così simile al primo? Per il desiderio di dare alla letteratura uno statuto speciale, *definito formalmente*, e di separarla dal resto, cioè dalla realtà. Una letteratura che vive di vita propria: è il sogno non confessato di molti studiosi e anche di parecchi scrittori. Quante volte, in questi ultimi anni, mi è capitato di leggere analisi ammirate della «poesia che parla di sé stessa»! Si è perfino arrivati a ipotizzare che per Dante la «diritta via» sia la composizione dell'opera in onore di Beatrice, promessa e per tanti anni

non realizzata¹⁰. Dunque lo scopo di 100 canti e 14233 versi sarebbe la confezione di un poema? Mi sbaglio o qui riecheggia l'idea del «messaggio per sé stesso»?

Qui sì ci stiamo perdendo in una selva oscura; qui veramente ci allontaniamo dalla diritta via.

Io credo che il formalismo abbia davanti a sé due strade. La prima attraverso lo studio rigoroso delle forme conduce a una migliore comprensione e valutazione dei contenuti. La seconda non conduce da nessuna parte; il formalismo diventa allora l'estetica del nichilismo.

La tentazione è forte, in tempi come i nostri. Come altre volte nel passato, di fronte a problemi troppo complessi, di fronte al lento disfarsi di una società nella quale in realtà stiamo fin troppo comodi, spaventati e infastiditi dall'etica, la rimpiazziamo con l'estetica; concentriamo l'attenzione sulle forme, sulle parole, sulle minuzie, sulle piccole cose.

Il minimalismo può essere piacevole per breve tempo; ma, come dice il nome, è l'anticamera del nichilismo. Bisogna uscirne alla svelta.

2. Ci si chiede di mettere in rapporto la nostra attività di filologi con una tradizione, con un canone. È giusto: solo selezionando il passato possiamo porre le basi per il futuro.

Come vengono stabiliti oggi i canoni? Prendo un esempio recente: le *Opere della Letteratura italiana* Einaudi. Sorvolo sui primi volumi e vengo al Novecento. I *Sei personaggi* di Pirandello sono sicuramente un'opera capitale. Ma l'erudita analisi di Franca Angelini¹¹ la presenta

¹⁰ Cfr. Guglielmo Gorni, *Dante nella selva. Il primo canto della «Commedia»*, Firenze, Franco Cesati editore, 2002², specialmente pp. 65-72.

¹¹ Franca Angelini, «*Sei personaggi in cerca d'autore*» di Luigi Pirandello, in *Letteratura italiana. Le Opere*, diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. IV: *Il Novecento*, I. *L'età della crisi*, 1995, pp. 463-496.

come un discorso sul teatro e sulla creazione artistica. Davvero Pirandello vuol fare un discorso ozioso per un manipolo di letterati? Non sarà per caso che (seguendo peraltro un *tópos* ben noto ai cultori di Curtius) considera la vita umana come teatro, noi tutti come personaggi identificati in un ruolo che maschera la vita reale (l'anno dopo, 1922, scrive *Enrico IV*, e il tema è molto simile), e dunque i sei personaggi come creature in cerca di chi dia un senso alla loro vita? Non sarà che pensa a qualcosa di più serio ed essenziale del teatro? E un'opera di teatro che parla di teatro sarebbe una delle pietre miliari del XX secolo?

Nel dubbio mi sono andato a rileggere la prefazione. La ragion d'essere dei personaggi, dice Pirandello, è

appunto quella situazione «impossibile», il dramma dell'essere in cerca d'autore, rifiutati; ma che questa sia una ragion d'essere, che sia diventata [...] la vera funzione necessaria e sufficiente per esistere, neanche possono sospettare. Se qualcuno glielo dicesse, non lo crederebbero; perché non è possibile credere che l'unica ragione della nostra vita sia tutta in un tormento che ci appare ingiusto e inesplicabile¹².

«Della nostra vita»: più chiaro di così... Se no, sarebbe come credere che in *Questa sera si recita a soggetto* si rifletta sul teatro moderno e su quello alla maniera della Commedia dell'Arte; se sia bene recitare a soggetto o su copione. È palesemente assurdo; eppure oggi, non a caso, queste interpretazioni vanno per la maggiore. Siamo entrati nel terzo capitolo della storia dei malintesi. Già che ci siamo, perché non sostenere che il tema di *Enrico IV* sono le feste mascherate, o le cadute da cavallo, o la cura dei malati di mente?

Così troviamo nel secondo volume Italo Calvino: non il Calvino creativo e vivace degli anni Cinquanta, ma l'ultimo Calvino, quello

¹² Luigi Pirandello, *Maschere nude*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), II, 1993, p. 660.

astratto che imitava Borges e civettava con la semiotica. Trovo Roberto Longhi e Gianfranco Contini; ma non sono riuscito a trovare né Riccardo Bacchelli né Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Lo so che nella nostra ristretta conventicola di letterati non sta bene dir bene del *Gattopardo*; ma se interroghiamo qualsiasi persona colta, ivi compresi gli insegnanti di lettere, scopriremo che lo apprezzano, lo amano, lo leggono e rileggono con passione e – lo credereste? – lo capiscono: a star fuori dalla nostra conventicola può succedere anche questo. Certo Tomasi, come Bacchelli, non è di sinistra e non è nemmeno un giocoliere della lingua; ma vivaddio avranno pur detto tutti e due qualcosa di importante? Chi parla di cose, chi parla di storia – di storia passata, ma la storia passata ci parla anche del nostro presente, lo sappiamo bene –, chi parla di storia è fuori moda.

Considerato che, almeno se crediamo a Pascarella, «tutti semo ne la storia», rifiutare la storia equivale a rifiutare di affrontare la realtà. Che è appunto ciò che si propongono oggi la letteratura e, per seguirla e legittimarla, la critica. Qui sta la semplice radice della mancanza di creatività della letteratura e del girare a vuoto di buona parte della critica. Siamo al punto che abbiamo permesso che si auto-chiamassero «creativi» i pubblicitari, i quali quando va bene “creano” qualche discreta barzelletta.

Il fatto è, si dice ancora, che tutti i linguaggi ormai sono consumati; che occorrono nuovi linguaggi e non si trovano. Ma se non ci sono idee, di nuovi linguaggi che ce ne facciamo? In una recente conversazione con Corrado Bologna, Alberto Asor Rosa si è chiesto se c'è stata

una provvisoria attenuazione delle capacità creative dei nostri scrittori e poeti oppure se si è verificato un salto così radicale nelle potenzialità e modalità di comunicazione umana da render sempre più improbabile un riallacciamento con le tradizioni passate della nostra letteratura e della nostra poesia. In questo secondo caso, più che di un ritorno alle origini bisognerebbe pensare a nuove origini, a un nuovo inizio. I presupposti sembrerebbero esserci: una nuova

lingua, nuovi codici, nuove forme della comunicazione, persino un nuovo pubblico, che parla la nuova lingua. Per ora, però, quelli che usano i nuovi mezzi producono, più che altro, mediocri prodotti antichi. E un Dante che scriva un *De informatica eloquentia* ancora non si vede¹³.

Dunque è questo il problema: trovare un'*informatica eloquentia*. Ma quando Dante scrisse il suo trattato non si poetava in volgare già da due secoli? Non erano già nate nuove idee, nuove visioni del mondo? Se qualcuno avesse nuove idee, ci vogliamo scommettere che il linguaggio, vecchio o nuovo, prima o poi lo troverebbe? Quando il neorealista Giuseppe Berto ha voluto tradurre in romanzo la sua vicenda vista attraverso il trattamento psicoanalitico, il linguaggio nuovo l'ha pur trovato. Si sarà ricordato di Joyce e di qualcun altro, si capisce; ma la creazione è sua, perché lo stile nasce essenzialmente dalle cose. Sto parafrasando, lo vedete bene, il vecchio detto caro a Catone e a Croce: *Rem tene, verba sequuntur*. Il problema non va affrontato dalla coda ma dalla testa.

Dalla coda invece lo dobbiamo affrontare noi esegeti della letteratura. A noi si presentano in prima istanza il linguaggio e le forme, ed è compito nostro analizzarli. E qui, lo ripeto, dobbiamo conservare e coltivare come un bene prezioso la dottrina che i nostri maestri ci hanno trasmesso (e che invece si va disperdendo in altri paesi). Ma non dobbiamo mai scordare a cosa serve tutto ciò: a capire, a interpretare, a fare insomma opera di storici; o in qualche caso di filosofi, se volete, ma insomma il problema è di arrivare ai contenuti e di non lasciarli lì per aria «come cacicavalli appisi» in una letteratura che vive di vita propria. Perché la letteratura *non vive di vita propria*: trae alimento dalla realtà e fornisce strumenti per interpretare la realtà. Se ci fermiamo alle tradizioni

¹³ *Il canone dei classici. Conversazione di Corrado Bologna con Alberto Asor Rosa*, in «Critica del testo» III/1, 2000, (*Il canone alla fine del millennio*), pp. 523-538: 532-533.

letterarie (da letteratura a letteratura), che pure sono importanti; se ci fermiamo all'intertestualità, alle forme, alle strutture, allo stile, alla retorica, non forniamo a noi stessi e ai nostri allievi – perché, non a caso, siamo tutti insegnanti oltre che ricercatori – strumenti per capire la realtà: la realtà del passato, la realtà che sta nella nostra memoria (nella tradizione, nel canone se volete), la realtà in cui viviamo, la realtà che ci aspetta.

E dunque? Dunque io non credo che ci si debba preoccupare unicamente di pubblicare i testi con commento linguistico e glossario. Non credo che ci si debba entusiasmare per autori come il Burchiello (linguisticamente pieno di scarti dalla norma, non c'è che dire) e rifiutare di pubblicare il *Dialogo dei massimi sistemi* (è avvenuto anche questo, perché non si volevano edizioni commentate; e poiché un Galileo senza commento è privo di senso, si è preferito farne a meno). Ci sono autori e testi fondamentali che ancora aspettano un'edizione critica. Luigi Firpo auspicava un'edizione della *Ragion di stato* di Giovanni Botero, che ancora non si vede. *La Scienza della legislazione* di Gaetano Filangieri è una delle opere maggiori dell'Illuminismo; anche qui l'edizione critica manca. Manca l'edizione critica dell'*Asia* di Daniello Bartoli¹⁴. E a questo proposito penso a tutto ciò che di edito e di inedito hanno prodotto le missioni dei Gesuiti, dall'Italia alle Indie, fra Cinque e Seicento¹⁵. Qui veramente ci sarebbe bisogno di noi, per mettere a disposizione dei lettori testi non solo correttamente costituiti, ma anche ben commentati: perché questo è il compito del filologo. Che sia o non sia letteratura poco importa. Si tratta di testi significativi; e tanto basta. Occorre una competenza specifica? Possiamo averla noi? In alcuni casi sì, se ci

¹⁴ Queste osservazioni nascono da conversazioni amichevoli con Bruno Basile, che ringrazio per avermi ascoltato e aiutato con i suoi suggerimenti.

¹⁵ Ne parla in modo suggestivo Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, Parte III: *I missionari*, pp. 549-684.

impegniamo; in altri forse no, ma nulla vieta di collaborare con specialisti di altre discipline.

Per dare un bell'esempio di alleanza tra filologia e storia ricorderò, in omaggio alla Sardegna che ci ospita, come quindici anni fa è stato studiato Sigismondo Arquer. Nobile cagliaritano di straordinario ingegno e di elevata spiritualità, a trentatré anni, nel 1563, fu arrestato con l'accusa di eresia; durante gli otto anni di carcere, prima di essere arso sul rogo nel 1571, compose in castigliano in due redazioni differenti, per cantarle insieme ai compagni di prigionia, le *Coplas al imagen del Crucifixo*, tutte improntate all'idea dell'imitazione di Cristo, al duplice scopo di confortare sé stesso e i compagni e di convincere gli inquisitori della propria ortodossia. Ebbero Marcello Cocco, partito con l'idea di procurare un'edizione critica delle *Coplas*, si è reso conto di doverle corredare di una accuratissima introduzione storica sul clima e sull'ambiente culturale e religioso della metà del XVI secolo e sulla personalità dello stesso Sigismondo, oltre che con l'edizione delle sue lettere¹⁶. Solo a questa condizione è possibile la lettura delle *Coplas*: lettura che a sua volta permette di penetrare più a fondo nella persona del protagonista – il libro ha finito col diventare il racconto appassionante di un'avventura – e nel mondo della spiritualità cinquecentesca in Italia e in Spagna negli anni in cui il Concilio di Trento andava sempre più restringendo lo spazio dell'ortodossia cattolica. Le 464 pagine che precedono le 92 dell'edizione e le 83 del commento non sono certo di troppo: senza di esse una semplice edizione non avrebbe né scopo né senso.

3. Ancora una volta mi domando che cosa vogliamo trasmettere ai nostri allievi. Anzitutto l'orrore del diletterismo e della superficialità;

¹⁶ Marcello M. Cocco, *Sigismondo Arquer. Dagli studi giovanili all'autodafé (con edizione critica delle lettere e delle «Coplas al imagen del Crucifixo»)*, Cagliari, Edizioni Castello, 1988.

il rigore di chi legge i testi, specie se antichi, non lasciandosi guidare dalle impressioni ma fornendo alle proprie letture il supporto di conoscenze linguistiche e filologiche, che permettano di capire “che cosa c’è dietro il testo” (la storia della tradizione, i problemi di costituzione del testo), di intenderne correttamente la lettera. Se la critica testuale risponde a un’esigenza morale, come affermava Aurelio Roncaglia¹⁷, vi risponde perché ci aiuta a stabilire, o almeno a avvicinarci, a una verità. Non però a una verità qualunque: non a caso la critica testuale è nata dallo studio dei classici e della Bibbia, dal bisogno di avere il testo autentico di messaggi che non erano “orientati sul messaggio per sé stesso”. Non basterà fermarsi alla lettera, anche se ricostruita magistralmente: bisognerà arrivare a ciò che la lettera vuol trasmettere; bisognerà arrivare alla realtà, al significato. Anzi, prima ancora di arrivare alla realtà, alla storia, bisognerà basarsi su di essa. Tanto per restare tra filologi romanzi, è immaginabile leggere (cito una *chanson de geste* fra le tante) la *Chanson de Roland* senza nulla sapere su feudalità e cavalleria? Sarà proprio vero che tutto è dentro il testo?

Torno al discorso iniziale. La tendenza attuale mi preoccupa, specialmente nei giovani. Quando si è allestita un’edizione, un commento linguistico, un glossario, si pensa di avere fatto abbastanza. Oppure ci si butta sulla metrica, sulle rime, sullo stile, sulle figure retoriche: che sono tutte ottime vie per arrivare alle *res*; ma ci si ferma lì, e alle *res* non ci si arriva mai.

Se il problema è morale non dobbiamo fermarci al mezzo ma dobbiamo puntare al fine. Il fine non può essere che la conoscenza

¹⁷ «L’esigenza cui risponde la critica testuale è, alla radice, un’esigenza morale prima ancora che scientifica; la volontà d’attingere e il dovere di rispettare scrupolosamente, fin nei minimi particolari, il genuino articolarsi di sostanza e forma del testo-messaggio, inteso nella sua oggettività storica, come documento dell’altrui personalità» (Aurelio Roncaglia, *La critica testuale*, in *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, Napoli 15-20 aprile 1974, *Atti*, Napoli, Macchiaroli - Amsterdam, Benjamins, 5 voll., I, 1978, pp. 481-488: 481).

storica, nel senso più ampio possibile, per arricchire la nostra memoria e quella dei nostri allievi. Memoria significa possibilità di intelligenza non solo del passato ma anche del presente; significa possibilità di immaginare il futuro (la fantasia altro non è che memoria dilatata o composta, diceva Vico)¹⁸.

Se abbiamo davanti a noi solo dei discotecari disperati, allora possiamo fare poco. Ma se abbiamo ancora degli allievi a cui possiamo trasmettere qualcosa, che cosa gli trasmettiamo? Le bizzarrie linguistiche del Burchiello, i presunti discorsi sul teatro di quello che in realtà era uno scrittore-filosofo? Oppure, attraverso la paziente ricostruzione e analisi dei testi, cercheremo di spiegargli che cosa hanno pensato, sentito, vissuto i nostri antenati o anche i nostri contemporanei?

Hic Rhodus, hic salta.

¹⁸ Giambattista Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), Libro I, degnità L, in Id., *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Milano, Mondadori, 1990, I, p. 514.

Filologia e teatro: a margine dell'Edizionale Nazionale di Goldoni, dieci anni dopo

Laura Sannia Nowé

L'edizione critica delle *Opere* di Goldoni, avviata presso la casa editrice Marsilio in occasione delle celebrazioni per il bicentenario (1993)¹, offre lo spunto per riflettere sul complesso problema teorico dell'edizione dei testi drammatici, non astrattamente bensì in funzione di un caso specifico che, nei dieci anni dacché il "cantiere" goldoniano è aperto, ha continuato a presentare problemi inediti e a sollecitare nuove soluzioni. Un'occasione per chi scrive, dunque, da un lato per meditare complessivamente sulle opzioni ecdotiche possibili e sulle scelte via via operate dai collaboratori della collana; dall'altro per esporre le conclusioni alle quali si è giunti nel preparare la *Vedova scaltra* per questa Edizione Nazionale.

¹ La bibliografia metodologica e critica sull'argomento è molto più vasta di quella che qui si propone. Ci limitiamo a segnalare: L. Caretti, *Filologia e critica* (1952), in Id., *Filologia e critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 1-25; *Filologia dei testi a stampa*, a c. di P. Stoppelli, Bologna, Il Mulino, 1987, in particolare i saggi di Walter W. Greg, *Il criterio del testo-base* (1950-1951) e di G. Thomas Tanselle, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore* (1976); F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*. Seconda edizione riveduta e ampliata, Padova, Antenore, 1984 (1 ed.: 1975); D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, pp. 3-17; C. Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988; A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1994. Per quanto riguarda l'edizione delle commedie goldoniane: I. Mattozzi, *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 4, 1972, pp. 95-153; R. Pasta, *La stamperia Paperini e l'edizione fiorentina delle commedie di Goldoni*, in «Studi italiani», V, 1993, 1-2, pp. 67-106; P. Spezzani, *La lingua delle commedie goldoniane dalla Bettinelli alla Paperini*, ivi, pp. 131-181; M. Pieri, *Dagli spettatori ai lettori: le edizioni*, in *Il teatro di Goldoni*, a c. di M. Pieri, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 263-293; A. Scannapieco, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», a c. di G. Padoan, Ravenna, Longo, 1994, pp. 63-188; S. Ferrone, *Scrivere per lo spettacolo*, in «Drammaturgia», I (1994), pp.

La tradizione testuale goldoniana fra libro e scena

Il contesto nel quale queste annotazioni si collocano, ovvero un'aperta discussione su significato e funzione attuali delle "filologie", permette di constatare la paradigmaticità del "caso Goldoni", che catalizza una serie di questioni ben note all'odierno editore di testi, e nella fattispecie di testi letterari drammatici. Le riassumiamo in apertura del nostro discorso per fornire alcune coordinate orientative, riservandoci di discuterle successivamente alla luce del dibattito critico attivato e rilanciato dalla ricorrenza bicentenaria.

Se assumiamo il punto di vista dell'autore, si coglie subito da parte del commediografo veneziano un intento di *reductio ad unum* sia linguistica, sia culturale, manifestata concretamente nel 1761, quindi a un punto avanzato della carriera dello scrittore, ma in realtà in corso da

7-22; G. Gronda, *L'Edizione Nazionale delle Opere di Goldoni: i primi tre volumi* (1993-1994), in «Rivista di letteratura italiana», XII (1994), 2-3, pp. 491-502; A. Scannapieco, «Io non soglio scrivere per le stampe...»: *genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, in «Quaderni veneti», diretti da G. Padoan, n. 2, 1994, pp. 119-186; R. Brusca, rec. a C.G., *I pettegolezzi delle donne*, a c. di P. Luciani e *La castalda. La gastalda*, a c. di L. Riccò, Venezia, Marsilio, 1994, in «Filologia critica», XXI (1996), pp. 130-136; L. Riccò, *Testo per la scena - Testo per la stampa: problemi di edizione*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXIII (1996), CLXXIII, fs. 562, pp. 210-266; R. Turchi, *Laboratorio goldoniano. Rassegna di studi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXIV (1997), CLXXIV, fs. 566, pp. 261-286; e soprattutto A. Scannapieco, *Scrittore, scena, torchio; per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII (2000), pp. 25-242, strumento critico e documentario indispensabile a chi affronti questo argomento. Inoltre, le *Note al testo* delle commedie in C. Goldoni, *Le Opere*, Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio, in particolare di Roberta Turchi a *La bottega del caffè* (1994), di Laura Riccò a *La castalda. La gastalda* (1994), di A. Di Ricco a *Le donne curiose* (1995), di A. Scannapieco a *Il padre di famiglia* (1996). I testi goldoniani di poetica sono citati da: C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 voll., che verranno indicate con la sigla MN, seguita dal volume, in numeri romani, e dalle pagine, in cifre arabe. Per le citazioni delle commedie già uscite nell'Edizione Nazionale, si userà la sigla EN, seguita dall'anno di pubblicazione e dal numero delle pagine. I corsivi nel testo limitati a poche parole sostituiscono le virgolette citatorie.

almeno un decennio. Com'è noto, ci mancano gli autografi², non pervenuti fino a noi per nessuna delle ben *centocinquanta commedie* delle quali Goldoni parla nella prefazione ai *Mémoires*: occultamento, nei fatti, dell'esordio goldoniano, con tutta probabilità imputabile non a maligna premeditazione, quanto piuttosto da una parte alla sensibilità dell'uomo di teatro, dall'altra alle peculiarità dello spettacolo, in cui la voce dello "sceneggiatore" è una delle tante, né la più importante. Vogliamo dire che ci mancano gli originali autografi che documentino l'attività del "poeta di teatro", ovvero i "copioni" consegnati ai responsabili della produzione spettacolare, segnati quindi dalla contingenza (prologo o presentazione distintiva della "prima", strofette di congedo, allusioni attualizzanti, dialogo costellato di segnali dell'oralità ecc.): per intenderci, simili a quelli che il capocomico Medebach acquistò dal commediografo e, *copiati appuntino*, per sua dichiarazione conferirebbero autenticità ai volumi dell'edizione Bettinelli proseguita a dispetto dell'autore³. Ma sono andate disperse anche le prove autografe dello scrittore Goldoni, i manoscritti via via forniti alle diverse tipografie abilitate alla pubblicazione delle commedie.

Disponiamo, invece, dei testi a stampa, che pur comprovano la crescente consapevolezza di un "poeta letterato" e la sua determinazione a entrare nella schiera degli *auctores*. In particolare, l'opera con la quale Goldoni spera di acquistare fama presso i contemporanei e i posteri è la terza edizione delle commedie, uscita per i tipi di Giambattista Pasquali (1761-1780), che il poeta voleva definitiva, completa, elegante, corretta,

² Allo stato attuale delle ricerche, l'unica eccezione è rappresentata dal manoscritto del *Giustino*, antecedente al 1738 e assegnabile all'attività presso il teatro San Samuele (Biblioteca di Casa Goldoni, *Archivio Vendramin*, Sala Cimeli, vetr. VI).

³ Lettera di Girolamo Medebach *Al Signor Giuseppe Bettinelli libraio all'insegna del Secolo delle Lettere in Merceria*, in *Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni...*, tomo IV, Venezia, Bettinelli, 1753, pp. 5-6. Tutti i documenti della diatriba sono stati utilmente raccolti in antologia da Marzia Pieri, in C. Goldoni, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1991, t. III, dalla quale traggio la citazione a p. 1275.

attentamente revisionata, per una cerchia di lettori colti, amanti dei bei libri⁴. Alla sua composizione presiede un criterio che definiremmo “classicista”, come si evince sia dal documento programmatico del 1 aprile 1760, il “manifesto” di associazione, sia dalla collazione dei testimoni delle diverse edizioni. Lo scrittore rivede accuratamente le commedie già pubblicate ispirandosi all’oraziano *limae labor* (*Ars poetica*, vv. 291), ovvero cancella interi episodi oppure singole battute, smussa le trivialità linguistiche, alleggerisce le allusioni, soprattutto di carattere sessuale, contrarie alle *bienséances*. Risponde a un’esigenza analoga la traduzione, o la stesura delle parti a soggetto per le maschere, in lingua italiana, compiuta con l’evidente finalità di estendere la fruizione dei testi oltre i confini della repubblica veneziana. Si è parlato di autocensura, ma si può anche ritenere che ci sia una precisa scelta culturale del Goldoni maturo, mirante a conquistare la fama di Molière italiano, a portata di mano dal momento che Voltaire, proprio nel 1760, non gli lesinò lodi gratificandolo dell’appellativo di *Peintre de la Nature* e qualificandolo *digne réformateur de la Comédie Italienne*⁵.

Se ci poniamo, invece, nell’ottica del destinatario, come per tutti gli scrittori per il teatro la fruizione è duplice, perché comporta, da un lato il pubblico degli spettatori, dall’altro quello dei lettori. Le indagini recenti sull’attività del veneziano vanno facendo luce, col dovuto rilievo, sulla complessità del suo esordio sulle scene, come librettista melodrammatico e come aspirante tragediografo, a partire dagli anni trenta del Settecento⁶. Ma sicuramente dal 1747-1748 in poi, in virtù della collaborazione stretta con Girolamo Medebach, sappiamo che i

⁴ Cfr. *Lettera dell’avvocato Carlo Goldoni*, MN, vol. XIV, pp. 469-475.

⁵ Il giudizio lusinghiero del filosofo di Ferney si legge ora nell’*Estratto della lettera di M. Voltaire al Signor Marchese Albergati Capacelli* ..., in C. Goldoni, *Pamela fanciulla Pamela maritata*, a cura di I. Crotti, EN, 1995, p. 194.

⁶ Si vedano almeno i saggi su Goldoni librettista comico di F. Fido, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000 e P. Luciani, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in «Studi italiani», cit., pp. 183-194. Un profilo dell’autore aggiornato

suoi scenari e le sue *pièces* comiche “riformate” circolano nelle sale veneziane e in quelle delle città padane che accolgono la compagnia in *tournee* estiva (Torino, Milano, Mantova, Verona, Parma ecc.); ma acquistano credito anche in città come Bologna, Firenze, Roma, e infine Parigi. Gli studi sulla fortuna di Goldoni presso i contemporanei in Europa dimostrano, inoltre, la sua presenza assai tempestiva a Vienna (1751), a Londra (1757), ad Amburgo (1760), in Francia (nel 1758) nel principato di Sassonia, mentore Gotthold Ephraim Lessing (1755), e nella penisola iberica, a Madrid e a Barcellona, dove le *sueltras*, edizioni delle prime rappresentazioni – sostanzialmente dei libretti di scena – attestano il suo successo sui palcoscenici di quelle città (1778; ma già del decennio precedente è l’affermazione della cosiddetta “Trilogia persiana”)⁷.

L’interesse del pubblico per le commedie goldoniane è favorito e incrementato da edizioni d’autore di prezzo contenuto (fatta eccezione per la Pasquali), e da un elevato numero di ristampe in tutte le parti d’Italia, talvolta di qualità non elegante ma comunque dignitosa, altre volte tirate precipitosamente per sfruttare la capricciosa benevolenza degli spettatori, divenuti aspiranti lettori dopo il fausto esito degli spettacoli. Le edizioni di Goldoni postulano un pubblico in buona parte femminile, ovviamente alfabetizzato ma anche di non eccelsa cultura, il medesimo che assicura la diffusione della letteratura romanzesca. *L’opera omnia* curata da Antonio Zatta dal 1788 al 1795, cioè la *vulgata* che consegna Goldoni ai lettori dell’Ottocento, è progettata in una doppia veste: una fregiata da incisioni nuove rispetto alle illustrazioni Pasquali, la cosiddetta *maior*, e una seconda senza vignette, evidentemente eco-

alle più recenti acquisizioni in merito è offerto da P. Vescovo, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in I. Crotti, P. Vescovo, R. Ricorda, *Il “Mondo vivo”. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 55-152.

⁷ Cfr. almeno N. Mangini, *La fortuna del teatro goldoniano in Europa nel Settecento*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a c. di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 89-97.

nomica, la cosiddetta *minor*. Le edizioni autorizzate (Bettinelli, Paperini, Pitteri, Pasquali e Zatta)⁸, per interessamento dello stesso commedionografo o, più spesso, per “pirateria editoriale” in assenza di una legislazione comune ai diversi stati sui diritti della proprietà intellettuale, sono subito ristampate al di fuori dei territori della Serenissima (il ducato di Savoia, gli stati della Chiesa, il granducato di Toscana, il regno di Napoli), senza quel religioso rispetto dei testi che caratterizzerà epoche ben successive. In termini quantitativi ciò significa che più di ventimila esemplari del teatro erano in circolazione prima della morte dell’autore, secondo le stime formulate da Renato Pasta in base alle tirature standard delle edizioni di *ancien régime*⁹.

⁸ Le edizioni settecentesche venute alla luce col consenso del poeta sono le seguenti: 1) *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneto fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*, Venezia, Giuseppe Bettinelli, settembre 1750 - 1757. Soltanto i primi tre volumi per un totale di 12 commedie, sono riconosciuti per propri dall’autore che li ha rivisti per la stampa. I voll. IV-IX pubblicati dopo la sua lite con l’editore vengono rifiutati come *spuri*. 2) *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneziano fra gli Arcadi Polisseno Fegejo. Prima edizione fiorentina dall’Autore corretta, riveduta, ed ampliata*, Firenze, Eredi Paperini, 1753 - 1757. I testi delle 12 commedie già pubblicate presso Bettinelli sono corretti e “ripuliti” linguisticamente; le parti dialettali delle maschere per lo più sono tradotte in italiano; le commedie, non più ordinate secondo il criterio cronologico, prima usato per dimostrare i progressi della riforma in atto, sono organizzate in macrotesti diversi. I 10 volumi contengono 5 commedie per tomo. 3) *Nuovo teatro comico dell’Avvocato Carlo Goldoni*, Venezia, Francesco Pitteri, 1757-1763. In 10 tomi, contiene 40 fra commedie e tragicommedie; si tratta della produzione allestita per il teatro San Luca del nobile Francesco Vendramin. 4) *Delle commedie di Carlo Goldoni Avvocato Veneto*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1761-1780. L’edizione doveva costituire l’*omnia*, sotto il profilo teatrale e autobiografico, illustrata da eleganti *rami*, con 4 commedie a tomo, di cui una inedita. Da Parigi, dove giunge nell’agosto del 1762, Goldoni continua fino al decimo tomo a curare l’opera, che però si ferma dal 1768 al 1772, per riprendere la pubblicazione a nome del Pasquali che ne ha acquistato il privilegio. L’ultimo volume, il XVII, esce nel 1780. 5) *Opere teatrali del Sig. Avvocato Carlo Goldoni Veneziano*, Venezia, Antonio Zatta, 1788-1795. Le opere, in 44 volumi, sono divise in quattro serie (Commedie, Commedie buffe in prosa, Commedie e tragedie in versi, Drammi giocosi per musica). Benché Goldoni non ponga mano a questa edizione, ne avalla la pubblicazione. È la *vulgata*, testo base per le edizioni ottocentesche.

⁹ R. Pasta, *La stamperia Paperini...*, cit., p. 100.

Questo panorama, ben noto agli studiosi goldoniani e in particolare a quanti si interrogano sulla scelta del testo di riferimento per l'edizione critica delle commedie, va completato con un accenno alle edizioni novecentesche. Esse, com'è risaputo, sono sostanzialmente legate alla figura di un appassionato studioso del veneziano, Giuseppe Ortolani, che collabora con Edgardo Maddalena e Cesare Musatti alla nuova *opera omnia* promossa dal Municipio di Venezia (1907-1960), mentre assume, in solitaria, il lavoro dell'edizione Mondadori (1935-1956). Con la sua lodevole, immane fatica, Ortolani ha il merito di avere tenuto conto, per la prima volta, della tradizione testuale d'autore e non, e di avere messo a disposizione di legioni di critici l'intero *corpus* goldoniano; ha però la grave responsabilità di avere operato le sue scelte, pur all'insegna dell'amore per Goldoni, in base al gusto personale e non a rigorosi criteri filologici. Di conseguenza, esercitando con disinvoltura un pericoloso soggettivismo, benché privilegi, per le commedie in essa presenti, l'edizione Pasquali in quanto frutto dell'ultima rielaborazione autoriale, egli poi non ha scrupolo di contaminarla con le altre, tacendo le ragioni e l'entità delle scelte, scegliendo le lezioni "migliori" ora dalla edizione Bettinelli, la sua preferita perché presenta un Goldoni assai più vernacolare – ma riprodotta dalle ristampe di più facile reperimento rispetto alla *princeps* – ora dalle altre, compresa la *vulgata* Zatta.

L'edizione delle Opere di Carlo Goldoni: due iniziative concomitanti

Le peculiarità della situazione testuale goldoniana, che emergono dal quadro sintetico esposto sopra, si possono riassumere nel modo seguente:

- assenza di autografi, ma presenza di molteplici stampe autorizzate;
- la prima edizione avallata dall'autore soltanto per i primi tre volumi, poi rifiutata come *spuria*;
- pluralità di edizioni "d'autore" nelle quali, accanto a nuove *pièces*, trovano posto commedie rielaborate a livelli diversi;

- l'edizione promossa dall'autore come la "migliore" e definitiva, in realtà da vagliare con estrema attenzione in quanto avviata a ridosso della sua partenza dalla sede della stamperia, e pertanto con oggettive difficoltà di controllo diretto delle bozze a partire dal quinto volume; per giunta, ceduta a un certo punto all'editore e alla fine sospesa;
- impossibilità di sceverare con certezza le responsabilità autoriali da quelle tipografiche, per la mancanza dei manoscritti delle commedie, in particolare nelle microvarianti sostanziali, apportate in larga misura per sottrazione, e in quelle formali. Di particolare rilievo fra queste ultime è l'uso dell'interpunzione, che nei testi drammatici acquista il "valore aggiunto" di didascalia;
- proliferazione incontrollata di ristampe "pirata", che hanno però il merito di far circolare i testi quando le tirature autorizzate sono da tempo esaurite.

Questa costellazione problematica, per la verità, si è venuta delineando nitidamente soltanto negli ultimi due lustri con un'argomentata correlazione delle singole questioni, alcune delle quali pur avvertite da tempo, come l'insoddisfazione crescente per il *corpus* testuale Mondadori. Chiari segnali erano infatti emersi fin dal 1969, nella silloge curata per Mursia da Gianfranco Folena e Nicola Mangini, e in quella approntata da Marzia Pieri per la collana del *Teatro italiano* Einaudi del 1991. In entrambi i casi la *vulgata* novecentesca di Ortolani veniva messa in discussione.

Altre importanti riflessioni emergevano in alcuni convegni a ridosso delle celebrazioni bicentinarie: quello promosso da Sergio Romagnoli, nell'ottobre 1992, dedicato a *Goldoni in Toscana*¹⁰ e quello internazionale tenutosi a Strasburgo (9-12 giugno 1994) sul tema *Goldoni en Europe*

¹⁰ Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992; gli atti sono raccolti in «Studi italiani», cit., 1-2.

aujourd'hui – et demain?, una sezione del quale era dedicata precisamente a: *Éditer Goldoni aujourd'hui*¹¹; ma anche in “laboratori di ricerca” quale si configurava il Dottorato di Italianistica delle Università di Venezia e di Padova, all'interno del quale trovavano espressione, fra l'altro, la prima approfondita proposta di una interpretazione complessiva dell'edizione Bettinelli, e alcuni sondaggi sulle ultime edizioni del Settecento¹².

Il fervido scambio di opinioni sugli aspetti teorici si traduce in due iniziative quasi concomitanti di grande rilievo: il progetto organico dell'Edizione Nazionale delle *Opere*, e il censimento delle edizioni settecentesche. Quanto alla prima, all'epoca del convegno per il bicentenario (11-13 aprile 1994) erano usciti i volumi: *Il teatro illustrato*, di Cesare Molinari, *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di Gilberto Pizzamiglio; *Le baruffe chiozzotte*, con introduzione di Giorgio Strehler e a cura di Piermario Vescovo, tutti finiti di stampare nel novembre del 1993, mentre nel maggio 1994 usciva *La bottega del caffè*, curata da Roberta Turchi, a illustrazione delle *Norme editoriali e redazionali*, stilate in ausilio e per uniformità del lavoro dei collaboratori all'edizione.

Contemporaneamente, a partire dai primissimi anni novanta, il Centro Interuniversitario di Studi Veneti di Venezia, promuoveva «un'indagine sistematica mirata sia al censimento di quanto superstita delle pubblicazioni settecentesche del teatro goldoniano, sia alla realizzazione di una microfilmoteca che ricostituisse un quadro ragionato e puntuale della tradizione testuale»¹³. L'iniziativa, rivolta a un aggiornamento della ottocentesca, incompleta, e talora inaffidabile, *Bibliografia*

¹¹ Volume pubblicato a Strasbourg, Circé, 1995, in particolare pp. 33-52.

¹² Titolari di questi studi sono, rispettivamente, Anna Scannapieco (*Giuseppe Bettinelli...*, cit.) e Alessandro Zaniol (*Per una rilettura storico-filologica delle ultime edizioni del Settecento*), che li pubblicano nel primo volume di «Problemi di critica goldoniana», a c. di G. Padoan, Ravenna, Longo, 1994.

¹³ A. Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio...*, cit., p. 28.

goldoniana dello Spinelli (Milano, Dumolard, 1884) ha portato al reperimento di testimoni affatto sconosciuti, ha catalogato e messo a disposizione degli studiosi le edizioni settecentesche e ha consentito pertanto di individuare percorsi talora tortuosi nell'*iter* testuale delle commedie.

Opzioni filologiche: prima edizione o “edizione dell’ultima mano”?¹⁴

Da quanto si è finora esposto è evidente che, in ordine alla scelta del testo di riferimento, erano possibili due opzioni, valide in linea di principio per qualsiasi opera, ma nel caso di Goldoni, come di qualsiasi scrittore di teatro¹⁵, cariche delle implicazioni connesse all’ambiguità del testo letterario drammatico, a un tempo testo verbale pensato in funzione dell’alienazione scenica e opera contrassegnata da ambizioni letterarie. Si poteva privilegiare la prima edizione delle commedie, appellandosi alla dichiarazione programmatica dell’autore nella *Prefazione* Bettinelli, appunto la prima edizione: «Io le lascio correre candidamente quali esse furono dapprima scritte e rappresentate»¹⁶. In essa andrebbe visto lo stadio testuale più prossimo alla collaborazione con il capocomico del Teatro Sant’Angelo, e perciò più autenticamente spettacolare: i primi tre volumi “d’autore” sarebbero il risultato di una limitata revisione autoriale in vista della stampa, mentre i rimanenti della collana, per dichiarazione di Girolamo Medebach tratti dagli autografi da lui *conservati*, riprodurrebbero addirittura i “copioni”, come si legge nella lettera

¹⁴ All’ambigua definizione di “ultima volontà d’autore” si preferisce quella tedesca che rimanda proprio al caso di «più edizioni successive, tutte autorizzate dall’autore, e però diverse l’una dall’altra»: A. Stussi, *Introduzione agli studi...*, cit., p. 191.

¹⁵ Per un *excursus* sulle problematiche comuni ad autori per il teatro fra Cinquecento e Novecento, cfr. L. Riccò, *Testo per la scena...*, cit.

¹⁶ *Prefazione dell’Autore alla prima raccolta delle commedie*, MN, I, p. 772.

da questo indirizzata a Giuseppe Bettinelli e pubblicata nel tomo quarto dell'edizione in questione¹⁷. Ma anche per le commedie scritte per il teatro San Luca, varrebbe sempre, a priori, il criterio della prima edizione in quanto la più prossima al momento generativo della rappresentazione – l'unico autentico per chi si ponga nell'ottica scenica.

È questa la presa di posizione metodologica degli storici dello spettacolo, la loro *storica rivincita* sui letterati, come argutamente ha scritto Riccardo Bruscelli, e che è stata sostenuta da Siro Ferrone, Marzia Pieri, Franco Vazzoler, ma condivisa in certo modo anche da linguisti come Pietro Spezzani.

Si poteva privilegiare invece, pur valutando con attenzione i dati documentari, assai difforni da commedia a commedia, il principio dell'“ultima volontà d'autore”, nozione molto controversa, è ben noto, ma che, in linea di massima, per Goldoni implica la seguente interpretazione complessiva della sua storia di scrittore: egli avrebbe, fin dall'inizio e ripetutamente, espresso l'intenzione rispondente a precisa esigenza intellettuale di ripulire, correggere, mutare i suoi testi in vista della pubblicazione a partire dalla *princeps* e dalle sue ristampe, con un percorso ascendente culminato nella Pasquali. Goldoni, da *autore semplicemente comico* assumerebbe da subito la fisionomia di *autore letterato*¹⁸ nel perseguimento di una riforma che si avvale della stampa per diffondersi e affermarsi. Il passaggio dalla “scena” al “torchio” in parte sarebbe motivato dall'ambizione del comico che mira a una promozione letteraria (e al proprio vantaggio economico); ma esso verrebbe anche caldeggiato da un gruppo di intellettuali che intuiscono le potenzialità non soltanto di apertura culturale, ma più propriamente di battaglia “civi-

¹⁷ Cfr. nota 3.

¹⁸ L'acuta distinzione è di Stefano Sciugliaga, amico e curatore degli interessi goldoniani nella vertenza con Bettinelli. Cfr. *l'Esposto ai Riformatori dello studio di Padova*, in particolare gli *Articoli di mediazione e definizione proposti, e dal signor abbate Caltran non accettati*, in Ivo Mattozzi, *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, cit., pp. 152-153.

le” dell’azione teatrale di Goldoni. Le *soglie* dei testi (le Prefazioni alle collane, le *Lettere* di accompagnamento delle commedie per l’editore Bettinelli, quei documenti di poetica che sono *L’autore a chi legge* stilati per la Paperini e per la Pasquali) offrono un vasto materiale di riflessione storico-culturale in questa direzione.

Questa seconda opzione, rappresentante, diremmo per brevità, il punto di vista dei letterati – ma che registra al suo interno importanti divaricazioni – presiede in sostanza alla formulazione delle *Norme editoriali e redazionali* della collana, dove si legge:

Il testo di riferimento sarà rappresentato dalla stampa che testimonia l’ultimo livello di revisione / rielaborazione d’autore (soglia prevalentemente rappresentata, per i testi in essa compresi, dall’edizione Pasquali). Ciò non per una meccanica obbedienza all’“ultima volontà d’autore”, quanto perché – in forma spesso ancora aperta – questo livello riassume in sé la storia talora complessa del testo e le spinte di natura diversa (teatrale e letteraria) che presiedono alla sua rielaborazione nel tempo. L’apparato ha il compito di documentare questo movimento» (p. 6).

Nel momento in cui decide di stampare la propria opera comica, Goldoni avrebbe piena consapevolezza dello scarto fra testo/scena e testo/lingua. Non trascrizione di “copioni”, dunque, la prima edizione, ma già testimonianza di quella cura artistica e linguistica che troverebbe compimento nella terza raccolta completa delle opere. Le indicazioni editoriali contemplavano, tuttavia, anche la possibilità di pubblicare più redazioni della stessa commedia nel caso in cui la rielaborazione goldoniana fosse approdata a testi profondamente diversificati.

A parer nostro, *le ragioni di questa scelta*¹⁹, condivisa fra gli altri, da Sergio Romagnoli, Riccardo Bruscelli, Roberta Turchi, Ilaria Crotti,

¹⁹ Cfr. R. Turchi, *Nota al testo*, cit., pp. 25-37.

hanno ricevuto conferma dall'esame dei documenti relativamente all'alterità indiscutibile della prima stampa rispetto ai primitivi, a tutt'oggi dispersi, copioni; ma, d'altra parte, sono state sottoposte a verifiche sempre più stringenti sul piano dell'affidabilità della Pasquali. Infirmata per principio dagli storici dello spettacolo, la superiorità gerarchica della bella e costosa edizione veneziana appare decisamente compromessa dai risultati delle concrete indagini dei curatori sulle singole storie testuali. Il nuovo assetto teorico è stato felicemente espresso, in estrema sintesi critica, da Piero Del Negro che così faceva il punto della questione nel 1999:

Il vivace dibattito che, soprattutto nel corso dell'ultimo decennio è divampato intorno alla questione della pubblicazione delle commedie goldoniane [...] ha forse trovato un punto fermo, se così mi posso esprimere, nella constatazione relativistica che è necessario ricorrere all'«*élaboration des critères à chaque fois différents mais adéquats au matériel documentaire dont on dispose pour chaque comédie*»²⁰.

L'intervento di Giovanna Gronda al convegno sopra ricordato *Goldoni en Europe* (1994), della quale viene citato il principio di elaborare dei criteri differenziati sul fondamento empirico del materiale di cui si dispone, è sicuramente di ausilio agli studiosi come orientamento di massima, e nello stesso tempo sollecita una puntuale assunzione di responsabilità dei singoli nel "confezionare" *ad hoc* le proprie scelte operative. Il panorama teorico si è quindi andato complicando per la crescente consapevolezza della necessità di vagliare in modo interrelato il lavoro *in progress* autoriale e gli esiti della storia della sua diffusione, altrettanto *in progress*, lungo tutto il secondo Settecento²¹.

²⁰ P. Del Negro, *Nota al testo dell'Amante militare*, EN, 1999, p. 44.

²¹ Cfr. A. Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio...*, cit.

Un risultato conseguito nel vasto laboratorio aperto dalla ricorrenza del bicentenario è l'attenzione critica riservata alla prima edizione delle commedie. Del suo misconoscimento innescato dalla campagna denigratoria dello stesso Goldoni, si sono approfondite le ragioni, a cominciare dalle motivazioni economico-legali tutt'altro che marginali, già riesumate e discusse da Ivo Mattozzi, vero pioniere su questo argomento. Superando la piatta e semplificante contrapposizione tra scena e libro, il valore precipuo dell'edizione è stato individuato nell'autocoscienza di sé e del proprio mestiere che la *scrittura* dei testi catalizzerebbe nel poeta: sarebbe infatti «nel primo confronto con la fissazione scritta del testo scenico [...] che Goldoni matura consapevolezza critica dei propri modi compositivi ed espressivi»²². L'edizione sarebbe pregevole in quanto prima oggettivazione riflessa dell'universo scenico da parte dell'autore; non già perché sarebbe testimonianza di un'astratta "letterarietà", e nemmeno in quanto trascrizione dell'effimero teatrale. Anche i testi delle commedie pubblicate nella Bettinelli contro la volontà dell'autore, infatti, almeno nel caso della *Gastalda*, non hanno retto all'esegesi critica, facendo sorgere fondati dubbi appunto sulla loro qualità *scenica*²³.

Quale Goldoni per il ventunesimo secolo?

Riesaminato il dibattito intorno alle ragioni teoriche che hanno animato in questi ultimi anni l'attività dei curatori, e le acquisizioni critico-documentarie che hanno fatto accantonare l'ipotesi di lavoro di una opzione unitaria, a vantaggio invece di criteri tarati volta per volta sul

²² A. Scannapieco, *Giuseppe Bettinelli...*, cit. p. 163.

²³ I due studiosi responsabili di questi importanti traguardi critici sono A. Scannapieco, *Bettinelli editore...*, cit., in particolare pp. 178-181 e L. Riccò, *Introduzione e Nota al testo di La castalda. La gastalda*, EN, 1994.

materiale documentario a disposizione – testimonianza, ribadiamo, del *ramo letterario* non di quello scenico²⁴ – ci chiediamo quale Goldoni si stia disegnando attraverso l'Edizione Nazionale, che ha ormai al suo attivo circa una trentina di titoli²⁵.

La prima conclusione sul bilancio di un'impresa ancora molto distante dal suo traguardo è, appunto, il tramonto di un'opzione preferenziale (relativamente, si intende, per le commedie presenti nella terza raccolta promossa dall'autore): "l'edizione dell'ultima mano", che coincide in molti casi con la Pasquali – posto che la Zatta, pubblicata mentre Goldoni era ancora in vita e col suo consenso, riproduce le *pièces* attraverso varie intermediazioni editoriali non autorizzate²⁶ – non sempre ha fornito il testo di riferimento.

Essa è risultata preferibile per le commedie consegnate ai primissimi e affidabili volumi, ai quali l'autore sicuramente sovrintese (I: *La bottega del caffè* e *Pamela nubile*; II: *Il bugiardo*)²⁷ o obbligata per quelle monoredazionali apparse soltanto in questa edizione d'autore (*Pamela maritata*, *Gl'innamorati*, *L'amor paterno o sia La serva riconoscente*, *La guerra*, *Un curioso accidente*, *La buona madre*, *Sior Todero brontolon o sia Il vecchio fastidioso*, *Le baruffe chiozzotte*, *Una delle ultime sere di carnovale*)²⁸. È stata scartata, invece, per le *pièces* presenti nei tomi tardi,

²⁴ Cfr. L. Riccò, *Testo per la scena...*, cit., p. 253.

²⁵ Gli ultimi, appena usciti, sono *Le bourru Bienfaisant. Il burbero di buon cuore*, a c. di P. Luciani e *Il cavaliere e la dama*, a c. di F. Arato, che non si è avuto modo di esaminare.

²⁶ È quanto emerge con chiarezza dagli studi di A. Scannapieco (*Scrittoio, scena, torchio...*, cit., p. 80 e sgg.) e dalle indagini testuali dei curatori di EN: P. Luciani (*I pettegozzi delle donne*, 1994, p. 48), A. Zaniol (*Il bugiardo*, 1994, p. 49), L. Riccò (*La castalda. La gastalda*, 1994, p. 85), A. Scannapieco (*Il padre di famiglia*, 1996, p. 92), P. Del Negro (*L'amante militare*, 1999, p. 44), B. Danna (*L'avventuriere onorato*, 2001, p. 56), R. Cuppone (*La cameriera brillante*, 2002, p. 84).

²⁷ Curate rispettivamente da: R. Turchi (1994), I. Crotti (1995), A. Zaniol, con introduzione di G. Almansi (1994).

²⁸ Curate rispettivamente da: I. Crotti (1995), S. Ferrone (2002), A. Fabiano (2000), B. Danna, con introduzione di L. Squarzina, (1999), R. Ricorda (1998), A. Scannapieco (2001), G. Padoan (1997), P. Vescovo, con introduzione di G. Strehler (1993), G. Pizzamiglio (1993).

e perciò discutibili sotto l'aspetto filologico e tipografico, a vantaggio ora della Paperini (X: *L'amante militare*; XII: *Il giocatore*)²⁹, ora della Pitteri (XII: *Il filosofo inglese*; XIII: *La sposa persiana, Ircana in Julfa, Ircana in Ispaan*; XVI: *La cameriera brillante*)³⁰.

I curatori delle commedie poliredazionali, come previsto nelle *Norme editoriali*, ne hanno riprodotto i testi, sia quelli pubblicati nelle edizioni volute dal drammaturgo (è il caso di *Il padre di famiglia*, in triplice redazione)³¹, sia quelli da lui esplicitamente rifiutati: è il caso dell'interessantissima vicenda della *Gastalda*, ma anche dell'*Avventuriere onorato*, edite rispettivamente nel settimo e nel quinto tomo della Bettinelli "spuria", le cui stesure trovano posto nei volumetti Marsilio a seguito di quelle approntate per Paperini (t. VIII) e Pasquali (t. IV). Ma nell'ancor più inedita situazione testuale rappresentata da *I due Pantaloni / I mercatanti*, nel tometto dell'Edizione Nazionale la redazione "spuria" Bettinelli (t. V, 1755) precede la *princeps* Paperini (t. V, 1754), avendo il curatore ritenuto di «dover ribadire l'antiorità e l'importanza del testo più vicino alla scena»³². In altri termini, l'edizione rifiutata dall'autore, non soltanto è stata reputata suscettibile di gettare una qualche luce sulla tradizione testuale – benché in tali casi i curatori abbiano puntualmente circoscritto e spiegato le responsabilità del "poeta letterato"; ma ha addirittura conquistato il primo posto di fronte alla "letteraria" Pasquali (t. IX, 1766). E pure l'edizione di Antonio Zatta, per molti versi inaffidabile perché esemplata su edizioni non autorizzate, (per lo più la veneziana Savioli e la torinese Guibert e Orgeas), fornisce i testi di rife-

²⁹ Curate rispettivamente da P. Del Negro (1999) e da A. Zaniol, con introduzione di A. Momo (1997). Il numero romano che precede i titoli nelle parentesi si riferisce ai tomi Pasquali.

³⁰ Curate rispettivamente da P. Roman (2000), M. Pieri (1996), R. Cuppone, con introduzione di P. Puppa, 2002.

³¹ A. Scannapieco ha riproposto i testi delle redazioni Bettinelli, Paperini e Pasquali, EN, 1996.

³² F. Vazzoler, *Nota ai testi*, di C. Goldoni, *I due Pantaloni. I mercatanti*, EN, 2001, p. 60.

rimento nei casi in cui, per es. *Il ventaglio*, essi sono assenti in tutte le altre quattro collane “d’autore”³³.

L’edizione fiorentina che nel Settecento fu riprodotta tumultuosamente da molte imprese tipografiche in tutta Italia e che circolò ampiamente in Europa, probabilmente per via della maggiore accessibilità della lingua italiana rispetto ai dialetti veneti e “lombardi” – come Goldoni aveva ben previsto! – trova anch’essa spazio nell’Edizione Nazionale, talvolta obbligato in quanto latrice dell’unica edizione d’autore (*I pettengolezzi delle donne*, *Il poeta fanatico*)³⁴. In alcuni casi, però, essa è stata preferita in virtù della sua maggiore rappresentatività culturale, a illustrazione di un contesto libero da costrizioni censorie, o autocensorie (come nel caso della “massonica” *Le donne curiose*); ovvero in ragione della sua più puntuale affidabilità sia per la messa a punto grafica e formale, sia per la più diretta testimonianza dell’intervento dell’autore, sollecitato dalle critiche coeve di cui la commedia fu bersaglio (*L’uomo prudente*)³⁵.

A questo punto ci sia permesso di accennare al percorso di formazione della *Vedova scaltra* e quindi alla soluzione ecdotica che esso pare suggerire. Pubblicata come la precedente in tre edizioni che rappresentano tre fasi diverse dello sviluppo culturale del suo autore, essa vede la luce nel volume inaugurale della Bettinelli. Seconda *pièce* attestante il processo riformistico appena avviato, la *Vedova* tradisce un solido impianto e uno sviluppo situazionale ed espressivo tipici dell’Improvvisa. Mentre la struttura permane inalterata, la lima e specialmente la forbice di Goldoni si esercitano parcamente sull’assetto linguistico in occasione della stampa nel terzo volume dell’edizione fiorentina; la quale, d’altra parte, eredita una circoscritta revisione già presente nelle prime due ristampe della Bettinelli avallate dall’autore, concernente in preva-

³³ Curata da P. Ranzini, con introduzione di François Livi (2002).

³⁴ Curate rispettivamente da P. Luciani (1994) e M. Amato (1996).

³⁵ Curate rispettivamente da A. Di Ricco (1995) e P. Vescovo (1995).

lenza la proprietà lessicale. Sostanzialmente vicina, pertanto, al dettato della prima edizione, *La vedova scaltra* presente nella Paperini pare essere oggetto anche di una cura formale, nella quale è difficile distinguere le responsabilità dell'autore da quelle dei tipografi, che la sottrae soprattutto all'incertezza linguistica e soprattutto ortografica della precedente tappa editoriale, così come già era capitato all'*Uomo prudente*.

La vedova scaltra compare poi nel quinto volume Pasquali, il primo a vedere la luce in assenza di Goldoni, partito per la Francia da più di un anno (aprile 1762). Ridotta, questa volta in modo apprezzabile benché non radicale, per sicuro intervento del drammaturgo, secondo i dettami della poetica moralizzatrice e talvolta sull'onda di eventi contingenti³⁶ che presiedono all'ultima revisione e sono attestati anche altrove³⁷, la versione Pasquali ha le carte in regola per figurare a testo in quanto "edizione dell'ultima mano". Ma potrebbe motivarne l'abbandono una ragione di tipo culturale: l'opportunità di offrire una elaborazione più ampia rispetto a quella circolante a partire dall'ultimo Settecento, che era fondata appunto sulla Pasquali ma attraverso una duplice intermediazione, quella torinese di Guibert e Orgeas, estranea a Goldoni e quella veneziana Zatta, da lui approvata. Il testo congedato dalla fiorentina Paperini, tappa intermedia dell'*iter* testuale della *Vedova scaltra*, risulta invece molto vicino alla *verve* polemica della stesura iniziale: di essa conserva il linguaggio "parlato" dal quale traspaiono vivaci le allusioni a costumi sociali e a pregiudizi "nazionali", e caratterizzato da battute comiche talora pesantemente ammiccanti dalle quali ben chiari filtrano i debiti nei confronti dell'Arte; al tempo stesso, è meno incerto e discontinuo sotto il profilo linguistico e ortografico, aspetti che

³⁶ Un caso di particolare complessità, per la polemica con Diderot, è quello del *Padre di famiglia*, edita nel t. VII Pasquali (cfr. A. Scannapieco, *Nota ai testi*, cit., pp. 33-38). Esempiare il rifacimento, in terza redazione, della sc. II.4.

³⁷ Cfr., a titolo d'esempio, *La bottega del caffè*, t.I (EN, 1994, p. 52), *L'Avventuriere onorato*, t. IV (EN, 2001, pp. 74-75), ma anche *L'Amante militare*, t. X (EN, 1999, pp. 45-48).

molto stavano a cuore al poeta che mirava a una diffusione del suo teatro oltre i confini della Repubblica.

Tornando adesso con cognizione di causa all'interrogativo che ci siamo posti, ci pare di potere affermare che l'immagine del veneziano che prende forma dalla tradizione testuale così indagata e interpretata acquisisce tratti e sfumature di gran lunga più ricchi e sfaccettati. Talora moraleggiante, più spesso umorale, ora "scenica", ora "letteraria", essa non obbedisce più alla logica della *reductio ad unum* contrabbandata dallo scrittore attraverso l'ultima elaborazione delle *pièces* e l'autopromozione ottimistica e rasserenante dei *Mémoires*, che viene poi ribadita e rilanciata nel Novecento dall'edizione Ortolani. Sembra, insomma, che perda progressivamente terreno l'interpretazione unitaria che Goldoni ha cercato di accreditare di sé in quanto poeta comico – benché spesso disattesa dalla labirintica tradizione delle stampe settecentesche – a vantaggio di una ricostruzione assai più problematica degli approdi molteplici del suo itinerario di scrittore, più o meno vitalmente forgiato su un'esperienza del palcoscenico che viene rivisitata dal suo sguardo "dalla platea" e così immessa nella *scrittura* dei testi volta a volta licenziati per le stampe³⁸. Ci pare, pertanto, che la preoccupazione di Siro Ferrone di evitare l'irrigidimento dell'opera goldoniana in una "forma universale" astratta dalla sua esperienza drammaturgica sia entrata utilmente non soltanto nel circuito critico, ma anche nella prassi dell'Edizione Nazionale³⁹.

³⁸ Questo percorso, in cui la "scrittura" vive inscindibilmente correlata con l'esperienza del palcoscenico e della platea, per approdare infine alla stampa, è testimoniato, per esempio, dall'*Autore a chi legge* della *Pamela maritata* (a c. di I. Crotti, EN, 1995, pp. 190-191) e ispira il citato studio di Anna Scannapieco intitolato, appunto, *scrittoio, scena, torchio*.

³⁹ «Le intenzioni di chi scrive e trasmette ai posteri un'opera - egli sosteneva nel 1994 - obbediscono spesso a preoccupazioni conservative e monumentali, museografiche e autocelebrative, che poco hanno a che vedere con la vita effettiva di quell'opera. Che poi le aspirazioni dei filologi all'ordine, insieme al piacere intellettuale degli storicisti

Appaiono cancellati anche altri “privilegi dell’autore”, come il sovrappiù di senso implicito nelle raccolte, in «quella sorta di macrotesto che fu prima la Bettinelli, poi la Paperini, poi la Pitteri, la Pasquali, infine la Zatta»⁴⁰; come i suggerimenti per la lettura ravvisabili nel tessuto di quelle macrounità che sono i volumi collettanei. Pur riconoscendo la funzionalità ora storico-documentaria, ora economico-promozionale della varia composizione dei tomi da parte di un Goldoni ottimo imprenditore di se stesso, non si potrà negare la sua implicita volontà di orientare il destinatario, magari spiazzandolo, anche attraverso la *sapiente architettura* dei volumi⁴¹.

Tutti questi elementi, in realtà, sono recuperati alla coscienza del lettore dal lavoro del curatore, il compito del quale è divenuto al tempo stesso più facile, ma più complesso e oneroso via via che i titoli si accumulano. Pur fornito di solidi strumenti informativi sulla duplice diacronia dell’elaborazione della commedia e della sua fortuna, in ultima analisi è il lettore che, a contatto col testo proposto, deve fare uno sforzo di collaborazione interpretativa più cospicuo che in passato.

Per la verità, quella seguita dall’Edizione Nazionale ci pare un’aurea via di mezzo tra il desiderio legittimo dell’autore di fornire un’interpretazione di sé e della propria opera, e quindi, se ci si passa l’espressione, il suo “autoritarismo” – storicamente datato nel critico novecentesco – e la totale, benché solo apparente, libertà della navigazione nell’ipertesto⁴²; vogliamo dire, una scelta mediana tra l’“onniscienza” dell’editore

per il sistema razionale e la disciplina definitoria, confermino il disegno dello scrittore è un mero fatto tautologico. L’alleanza di fatto tra chi scrive e chi legge esclude dalla mischia il disordine fluttuante della drammaturgia effettiva» (S. Ferrone, *Scrivere per lo spettacolo*, cit., p. 15).

⁴⁰ Lo ricordava R. Brusciagli, recensione cit., p. 135.

⁴¹ Si vedano in proposito le osservazioni di A. Scannapieco (*Giuseppe Bettinelli editore...*, cit., pp. 174-178; la cit. si trova a p. 174) sull’allestimento dei tomi della Bettinelli.

⁴² Il riferimento è ovviamente all’esperimento di Luca Toschi realizzato nel *L’ipertesto d’autore. «La famiglia dell’antiquario» di Carlo Goldoni* in edizione elettronica su CD-ROM a cura di L. Toschi, Venezia, Marsilio, 1996.

Ortolani, esecutore testamentario del veneziano, e una ricerca autonoma all'interno di un materiale pur ricco e interessante, ma rischiosamente dispersivo per un lettore non adeguatamente già provveduto di strumenti critici e di abilità di lettura. Rimane salva, inoltre, l'istanza metodologica emersa nel convegno di Strasburgo, la quale d'altra parte ci sembra in linea con il principio enunciato autorevolmente da Carlo Dionisotti nell'ambito dell'opportunità di riprodurre i testi in edizione diplomatica:

Dovrebbe essere chiaro, fra tanto discorrere che si fa e sempre si farà sul miglior modo di pubblicare documenti e testi, che il solo fondamentale compito e *dovere di un editore è di capire quanto meglio può il testo che pubblica e aiutare gli altri a capirlo*. È inutile cercar riparo dietro la cortina fumogena della cosiddetta edizione diplomatica, quasi l'astinenza da ogni intervento e la riproduzione meccanica, inferiore sempre a una copia fotografica, della fonte manoscritta o a stampa, siano segni di religiosa osservanza e di filologica scaltrezza⁴³.

⁴³ C. Dionisotti, rec. a E. Mandowsky and Ch. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London, The Warburg Institute, University of London, 1963, in «Rivista storica italiana», LXXV (1963), p. 892 (il corsivo è nostro).

La ri-costruzione della tradizione

Giuseppe Marci

1. C'è, immanente nello stesso concetto di letteratura, un valore politico o piuttosto civile che aggiunge fascino e complessità a ogni riflessione riguardante tanto i processi di elaborazione quanto quelli di studio della produzione letteraria.

Per restare in ambiti a noi vicini sarà sufficiente evocare il nome di Francesco De Sanctis e della sua *Storia della letteratura italiana*, che incarna l'idea del progetto unitario, ricerca e propone gli elementi culturali ritenuti utili per la costruzione di una coscienza nazionale, per *fare gli italiani*, come si diceva, una volta che era stata fatta l'Italia.

È interessante notare come, quand'anche vengano messi in discussione aspetti importanti dell'ipotesi desantisiana, in un'età che sottopone a profonda revisione il canone letterario e linguistico, siano comunque ritenuti attuali i nessi tradizione-memoria-identità, letteratura-conservazione del passato-comprensione del presente. La qual cosa carica di responsabilità lo studioso della letteratura e, nel contempo, lo sottrae a quel destino di marginalità cui sembrano volerlo confinare le visioni tecnologiche e i pragmatismi dominanti.

In una prospettiva meditata è anzi possibile comprendere come l'indagine filologico-letteraria, lungi dall'essere un'astrazione dalla realtà, sia un modo per intervenire attivamente nei processi di costruzione di un corpo sociale consapevole di sé e del ruolo che può interpretare nelle complesse dinamiche della modernità. Sia un modo per spiegare, strettamente tenendosi ai propri principi, quale composita e varia costruzione sia la storia della cultura italiana e, specialmente, la storia letteraria il cui *filo conduttore* da subito perduto, come diceva il Dionisotti, è rappresentato dalla tradizione linguistica, dalla varietà delle lingue e

dei dialetti impiegati nella scrittura. E poiché è stato evocato il nome di Carlo Dionisotti, converrà ricordare la *Premessa e dedica* all'edizione einaudiana del saggio *Geografia e storia della letteratura italiana*, e particolarmente le parole con le quali lo studioso si augura che i suoi scritti compresi in quella raccolta, “facciano testimonianza di una inchiesta condotta con scrupolo di verità, ma con passione politica, sulla storia tutta della letteratura italiana nel quadro generale della storia d'Italia”. E aggiunge: “Di qui un'attenzione rivolta ai propositi e successi degli uomini nelle condizioni proprie in cui si trovarono a scrivere, piuttosto che all'intimità e alle risonanze lontane, o come usa dire, all'universalità delle loro scritture”¹.

Condizioni proprie alle quali è insieme necessario e difficile pensare, per chi è erede più o meno consapevole di una tradizione (“la tradizione è fatta anche di riporti passivi” avverte Ezio Raimondi²) prevalentemente orientata a considerare come un valore l'*universalità delle scritture*. E in nome di tale *valore* a scartare piuttosto che ad accogliere, a selezionare sulla base di un criterio canonico poco incline, almeno sul piano teorico, a tener conto delle *condizioni proprie*.

Qualora di tali *condizioni* vogliamo occuparci, vedremo aprirsi di fronte ai nostri occhi vastità di scenari prima impensabili, potremo frugare fra i *rifiuti* dei quali parla Virginia Woolf nel passo collocato da Raimondi in apertura del suo libro³, della pietra giudicata superflua, secondo Lotman, dai costruttori di un sistema e ritenuta invece fondante per il sistema successivo, che è poi la stessa cantata nel *Salmo* 118: “la pietra respinta dai costruttori è diventata la pietra angolare”.

¹ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, p. 7.

² E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 85.

³ “Ogni letteratura, invecchiando, lascia accumulare il suo mucchio di rifiuti, il suo archivio di momenti svaniti e di vite dimenticate, spesso raccontati con accenti deboli e incerti, morti. Ma se vi lasciate andare al piacere di leggere dei rifiuti, sarete sorpresi, anzi sarete stupefatti, dalle reliquie di vita umana che si trovano in questi mucchi” (citato in E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. VII).

2. Nel panorama della storia, della storia culturale, letteraria e linguistica degli italiani⁴ un ruolo tutto suo particolare (che qui certo non abbiamo la possibilità di ricostruire ma al quale possiamo soltanto alludere) ha esercitato la Sardegna.

Storia di un'entità a se stante, forgiata, dopo il tramonto della civiltà nuragica, nell'incontro/scontro con i numerosi popoli insieme ai quali ha percorso il cammino della pace e della guerra, dello scambio commerciale, linguistico e artistico: fenici e cartaginesi, romani, vandali, bizantini, arabi, catalani e aragonesi, per citare i più importanti.

Nell'età medioevale l'incontro con Pisa e Genova, con la lingua e la cultura *italiane* che lasciano un segno, prima che l'isola venga attratta nell'orbita iberica nella quale resterà per circa quattro secoli fino al principio del Settecento. Ma anche questa immersione nelle lingue catalana e aragonesa, nella cultura spagnola che nel Quattro, Cinque e Seicento raggiungeva i vertici del suo prestigio, non può essere considerata totale perché i giovani sardi frequentavano anche le università italiane, studiavano e sapevano impiegare la lingua di Dante e del Tasso, così come, del resto, sapevano utilizzare per le loro scritture il sardo nelle sue diverse varietà.

Nel 1720 inizia il rapporto col Piemonte, oververosia con una parte altrettanto *periferica* rispetto al centro geografico, culturale e linguistico di un'Italia che politicamente ancora non esiste e che avvierà i processi unitari più o meno nello stesso periodo di tempo in cui la Sardegna sancisce la *perfetta fusione* col Piemonte (1847). Ma tale fusione, che in breve si rivela assai poco *perfetta*, non cancella la memoria, o la nostalgia, o un sentimento di sé come fisionomia distinta, *nazione incompiuta* o *mancata* che non è arrivata al raggiungimento della forma statuale ma sa di avere una lingua e una cultura proprie.

⁴ “La storia italiana – scrive Giuliano Procacci – o, più esattamente, la storia delle genti e degli uomini che hanno abitato la penisola” (G. PROCACCI, *Storia degli italiani*, Bari, Laterza, 1980, p. XI). Storia delle genti e uomini che hanno abitato la penisola e, ci permettiamo di aggiungere, le isole.

E prova un moto di compiacimento nel sottolineare che le prime attestazioni di una lingua romanza strutturata sono i *condaghes* (registri patrimoniali compilati a partire dall'XI sec.), che nella lingua sarda è scritta la *Carta de logu*, promulgata dalla *juighissa* Eleonora il 14 aprile 1392 e rimasta a normare la vita dei sardi fino all'introduzione del Codice feliciano (1827).

Una storia della scrittura antica, dunque, e per molti aspetti ancora poco conosciuta, ma comunque meritevole di attenzione da parte di filologi e linguisti, letterati e storici delle culture.

3. Un segnale di attenzione per tale storia, con tutta probabilità il più forte, viene, nell'ultimo quarto del Novecento da un insigne rappresentante del mondo politico sardo.

Raggiungendo il vertice di una lunga riflessione incentrata sui concetti di democrazia, regionalismo e autonomismo, e con l'evidente intendimento di offrire, da un lato, un supporto storico-culturale al sentimento identitario dei sardi e, dall'altro, di favorire la costruzione di una moderna coscienza di sé capace di confrontarsi negli ampi scenari del Mediterraneo, dell'Europa e del mondo, Umberto Cardia – uomo di lettere, politico, parlamentare nazionale ed europeo, autore di una storia dell'idea autonomistica sarda⁵ – promosse la costituzione di un *Istituto bibliografico editoriale sardo* che nel 1976 pubblicò il suo *Programma*.

Tale *Programma* – che, pur non essendo firmato, è di pugno dello stesso Cardia – partiva da una premessa storica e ideologica, ricercava i momenti nei quali era affiorata, nel corso dei secoli, l'idea di individuare una sequenza di scrittori *sardi*, e descriveva le modalità seguite nelle diverse circostanze: “L'esigenza di raccogliere in una *summa*, il più pos-

⁵ U. CARDIA, *Autonomia sarda. Un'idea che attraversa i secoli*, Cagliari, Cuccu, 1999.

sibile unitaria ed organica, le espressioni della produzione scritta degli intellettuali sardi, scrittori in senso lato, che siano alla vita del popolo sardo organicamente legati e si pongano, quindi, come riflesso della sua vicenda nel tempo, è una esigenza di coscienza politica e culturale che percorre, senza trovare fino ad oggi appagamento, tutta la storia moderna della Sardegna.

Non che tentativi non siano stati, di quando in quando, compiuti. Ma essi sono rimasti tali, abbozzati, interrotti, a testimoniare insieme la validità dell'esigenza e le difficoltà dell'opera. In generale, essi coincidono temporalmente coi periodi di preparazione culturale dei moti che tendono, a partire dal periodo giudicale, alla conquista o alla riconquista di una qualche forma di autonomia e di autogoverno. La tendenza è, come noto, tipica di tutti i popoli che, in base alla specificità della propria storia nazionale, seminatale, regionale, si sforzano di affermare, anche nelle istituzioni politiche, la loro peculiare identità, quale che siano il grado e la forma di autonomia corrispondenti alle particolari condizioni di ciascuno.

In Sardegna, in un ambiente culturale relativamente elementare e primitivo, ma non esente da influssi della cultura mediterranea ed europea, tale tendenza informa di sé le raccolte che, specie dopo l'introduzione della stampa, si van compiendo sia di opere manoscritte che di libri e di documenti a stampa, relativi alla vita politica, economico-sociale dell'isola e alle sue tradizioni, presso i numerosi conventi, vescovadi, abbazie e presso le corti signorili, alcune delle quali, come quella del marchese di Oristano fino alle soglie del 1500, continuavano, in modo più o meno diretto, la tradizione delle corti giudicali.

Più avanti, interessanti raccolte di autori sardi compaiono nelle biblioteche private di notai, legali, medici, magistrati, bibliofili e si cominciano a stendere i primi elenchi di bibliografia sarda.

Occorre, però, notare che se l'ispirazione di tipo vetero-nazionale, coll'immagine del *rennu* (regno), permea le antiche raccolte, formatesi nei luoghi religiosi, all'ombra delle rovine e delle memorie giudicali (e

sarà in questo spirito che potrà aver vita il clamoroso episodio delle false Carte d'Arborea) man mano che, coi secoli, si svolge il processo di cristallizzazione e di disgregazione degli istituti e delle forme di vita giudicali, anche la coscienza dei valori culturali autonomi, sotto la spinta delle irruzioni dall'esterno, appare attenuata e almeno in parte obliterata da una sorta di cosmopolitismo e di eclettismo di impronta europea-mediterranea.

La selezione organica delle produzioni intellettuali, in base alla loro natura più o meno autoctona, al loro valore *nazionale*, lascia il posto al criterio semplicemente tematico: si raccoglie e si scheda o si ristampa tutto quello che si scrive sulla Sardegna. Il recupero di valori autoctoni, nella produzione intellettuale, avverrà con molta fatica, incertezze e in un decorso di tempo che non è ancora terminato”⁶.

Molteplici gli aspetti di interesse nel testo citato, a cominciare da quell'allargamento del canone (non facciamoci trarre in inganno dal fatto che il discorso nelle sue linee generali appare come una ricostruzione del passato: il suo nocciolo logico consiste, come si comprende chiaramente, nella progettazione di una ipotesi per il futuro) che consente di includere nel *corpus* opere di genere diverso, anzi, più ampiamente, “espressioni della produzione scritta” di scrittori che tali siano anche e solamente “in senso lato”. Di contro, la prescrizione netta che impone di formare la selezione sulla base dei “valori autoctoni”, overosia includendo soltanto gli autori che appartengano alla *nazione* – come avviene, del resto, per tutte le letterature dette, appunto, *nazionali* – e non, genericamente, gli scrittori di *cose sarde*.

Nel pensiero di Cardia non c'è traccia di quell'idealismo che aveva permeato (e forse per certi versi ancora permeava, pur declinato nell'accezione marxiana) parte della cultura italiana. Egli non parte dal-

⁶ IS.B.E.S. ISTITUTO BIBLIOGRAFICO EDITORIALE SARDO, *Programma statuto*, Cagliari, Stef, 1976, s. i. p.

l'*idea* ma dalla *cosa*, è uso rivolgere la sua attenzione ai dati della storia e, quindi, "ai propositi e successi degli uomini nelle condizioni proprie in cui si trovarono a scrivere, piuttosto che all'intimità e alle risonanze lontane, o come usa dire, all'universalità delle loro scritture": con tale metodo ha affrontato lo studio delle "espressioni della produzione scritta" sarda.

Per altri versi, conosce a fondo l'esperienza maturata dai popoli che, nel corso del ventesimo hanno compiuto un percorso di liberazione nazionale, non solamente con gli strumenti della lotta politica ma anche con quelli dello studio e della riflessione. Forse più con questi che con quelli perché chi cerca di liberarsi interiormente dagli effetti della dominazione coloniale deve, innanzi tutto, "*lavare* gli occhi, capovolgere il modo di guardare la realtà per cogliere il vero"⁷.

Non è la prima volta che il pensiero politico sardo – ricco per una tradizione secolare che nell'Ottocento raggiunge i suoi vertici con Giorgio Asproni (1809-1876) e Giovanni Battista Tuveri (1815-1887) e nel Novecento si esprime con la riflessione di Antonio Gramsci (1891-1937) e l'azione politica di Emilio Lussu (1890-1975)⁸ – costruisce la sua elaborazione sui temi dell'autonomismo e del federalismo nel riferimento alle situazioni caratterizzate dal confronto fra due popoli, uno *maggiore* e uno *minore potente*, ma questa volta ci sono, al tutto nuovi e moderni, due elementi che importa segnalare.

⁷ J. BERNABÉ, P. CHAMOISEAU, R. CONFIAIT, *Elogio della creolità*, Como-Pavia, Ibis, 1999, p. 45.

⁸ Ma anche senza attingere alla sfera della speculazione filosofica, e restando nell'ambito della polemica politica e giornalistica, è interessante vedere come il riferimento a situazioni internazionali che presentino analogie o punti di contatto con quella della Sardegna è stato abitualmente praticato. Valga per tutti l'esempio di Stefano Sampol Gandolfo (1819-1889), animatore del giornale "L'Eco della Sardegna" (1852-53), nel quale ricorrono i richiami al rapporto fra Irlanda e Inghilterra e alla situazione degli indiani d'America. Al riguardo, cfr. L. ORTU (a cura di) *L'Eco della Sardegna di Stefano Sampol Gandolfo*, Cagliari, Cucc, 1998.

Consiste il primo nel crescente affermarsi di nuove sensibilità che il processo di unificazione europea sembra favorire⁹: l'idea dello Stato-nazione monolitico e centralizzato è sempre più contestata, avanzano e vanno affermandosi le istanze di autonomia politico-territoriale da parte di regioni, comunità *minori*, popoli e gruppi distinti, minoranze etniche, culturali e linguistiche presenti all'interno di numerosi Stati nazionali che con forza crescente esprimono la richiesta di forme sempre più avanzate di autonomia. Il secondo nella consapevolezza che la rivendicazione di una propria fisionomia *culturale* implica la necessità dell'individuazione di tale fisionomia, non limitandosi a osservare i più appariscenti aspetti della cultura materiale e folklorica ma anche cimentandosi nello studio inteso a scoprire, quando esistano, le tracce della tradizione scrittoria propria di ogni singola comunità.

Tale è l'orizzonte di pensiero all'interno del quale va inserito il progetto dell'Isbes che, in coerenza con le premesse enunciate, richiama e valuta criticamente le iniziative più o meno analoghe realizzate in Sardegna negli ultimi tre secoli: "quando, in un periodo di forte ripresa del moto autonomistico, alla fine del '700, si manifesta un primo tentativo, quello di Domenico Simon, di sottolineare la continuità e il valore della tradizione intellettuale e letteraria della Sardegna, con una raccolta di *Scriptores rerum sardoarum*, non si andrà ad una raccolta di scrittori sardi ma di scritti sulla Sardegna, pur intesi ad illuminarne natura, istituti politici e sociali, peculiari costumi e tradizioni.

Il primo e, purtroppo, unico volume della raccolta, stampato a Torino negli anni 1785-88, comprenderà, così, insieme con la *Sardiniae brevis historia* di Sigismondo Arquer e col *Condaghe della Chiesa di Saccargia*, anche la *Sardinia antiqua* del Cluverius e le *Antiquitates italicæ mediæ*

⁹ Può essere utile ricordare che Umberto Cardia nel 1980 venne eletto al Parlamento Europeo e che nello stesso anno, all'interno di tale istituzione, fu il primo firmatario di una proposta di risoluzione mirante alla tutela e alla valorizzazione "delle particolarità etniche, culturali e linguistiche dei popoli, delle minoranze e dei gruppi regionali".

aeui ad Sardiniam spectantes, di L. A. Muratori, opere erudite e di grande valore sulla storia antica e medioevale dell'Isola, ma del tutto esterne rispetto alla cultura autoctona sarda.

Dalla fine del '700 in poi lo sforzo di mettere in evidenza e di ridurre ad unità le espressioni della produzione intellettuale e letteraria sarda si manifestano con maggiore frequenza, anche in relazione allo spirito *nazionalitario* del primo romanticismo e si depurano del più grosso cosmopolitismo. Si moltiplicano gli elenchi bio-bibliografici, di Pietro Martini¹⁰ e del canonico Giovanni Spano¹¹, le schede, specie quelle interessanti la letteratura, de "*Gli uomini illustri della Sardegna*"¹² di Pasquale Tola e numerosi altri, più o meno organici, tentativi. Al culmine di questo sforzo si pongono anche le opere di Giovanni Siotto Pintor sulla storia civile e letteraria dei popoli di Sardegna¹³.

Si succedono, altresì, in concomitanza col fiorire delle società storiche e culturali e delle prime riviste di cultura (dopo il fallito tentativo dell'Azuni di dar vita ad una Biblioteca Sarda), sforzi interessanti di dare vita ad iniziative editoriali per la stampa e la ristampa di autori sardi, con ideologia più o meno accentuatamente *sarda* o *sardista* avanti lettera.

Spicca, tra questi sforzi e tentativi, quello operato sul finire del secolo scorso a Sassari, da Giuseppe Dessì, di pubblicare in una Biblioteca sarda, come si fece per un certo tempo, opere antiche e moderne di autori sardi.

In tempi più vicini a noi, a metà degli anni '30, il Ciasca e i suoi collaboratori raccolgono in diversi volumi, tutte le voci attinenti a temi

¹⁰ Pietro Martini è autore della *Biografia sarda* (Cagliari, 1837-38)

¹¹ Il riferimento è all'*Abbecedario storico degli uomini illustri sardi* (Cagliari, 1869), tuttavia basato sulle false Carte d'Arborea.

¹² Il riferimento è a P. TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Torino, 1837-1838 (oggi in ed. anast. Forni).

¹³ Giovanni Siotto Pintor è autore della *Storia letteraria di Sardegna* (Cagliari, 1843-44) e della *Storia civile dei popoli sardi dal 1798 al 1848* (Torino, 1877).

sardi, reperibili attraverso lo spoglio degli schedari delle principali biblioteche pubbliche e private sarde¹⁴. Ne risulta un lavoro di indubbia utilità come repertorio bibliografico, ma il taglio tutto esteriore ed esterno dell'opera, volto ad affastellare nomi e titoli su temi, i più disparati, di interesse sardo, ne inficia, alla base, ogni valore di ricerca organica, ai fini qui indicati. Simile giudizio deve esprimersi sulla *Storia letteraria di Sardegna* di Francesco Alziator, dove la ricerca dell'immagine poetica prevale su quella del processo intellettuale e culturale complessivo.

Sono invece da menzionare, pur nei limiti di un sardismo che tende al folklorico, il programma editoriale e le collane di autori sardi curate da Raimondo Carta Raspi, in un periodo in cui tali iniziative venivano ad assumere significato di opposizione e di resistenza alla pressione nazionalistica e dannunziana del fascismo, e le più recenti ricerche bibliografiche¹⁵ di Raimondo Bonu¹⁶.

Sulla base di tali principi l'*Isbes* fondava il progetto "di raccogliere in una *summa*, il più possibile unitaria ed organica, le espressioni della produzione scritta degli intellettuali sardi, scrittori in senso lato", dall'antichità ai giorni nostri e forniva un "elenco esemplificativo di opere o di autori per la collana *Scrittori sardi*" che si articolava in 212 voci. L'obiettivo al quale quel *Programma* guardava era evidentemente *politico*¹⁷, ma la metodologia proposta tendeva ad introdurre un orientamento editoriale basato su criteri scientifici: "La *summa* dovrebbe constare di opere integrali ed antologiche, in edizione critica, con apparato di note,

¹⁴ R. CIASCA, *Bibliografia sarda*, Roma, Collezione Meridionale Editrice, 1931-34.

¹⁵ Raimondo Bonu è autore, fra l'altro, di *Scrittori sardi nati nel secolo XVIII* (Cagliari, 1972) e di *Scrittori sardi nati nel secolo XIX con notizie storiche e letterarie dell'epoca*, Sassari, Gallizzi, 1961.

¹⁶ IS.B.E.S., *Programma statuto*, cit.

¹⁷ "Il deposito culturale che scaturisce da questa vicenda secolare della Sardegna, dai contatti con l'Italia, con la Spagna, con la Francia, col mondo arabo, è rilevante e di valore universale. Eredi di questo patrimonio sono le nuove generazioni che sentono la necessità di giungere alle radici più profonde e di cogliere le dimensioni politiche e morali più generali dell'autonomia regionale" (Ibidem).

ortografia ridotta in forma moderna, traduzioni a fronte, nonché introduzioni di una certa ampiezza che collochino ogni opera e la sua genesi nel proprio tempo”¹⁸.

L’estensore del *Programma* aveva consapevolezza del valore generale della proposta¹⁹ e delle difficoltà che sarebbero sorte, inevitabilmente, per un progetto la cui realizzazione avrebbe richiesto “una mobilitazione straordinaria, oltre che finanziaria, di energie culturali e un lasso di tempo non inferiore al decennio per una serie di circa 120 volumi che potrebbe eventualmente essere accompagnata da una seconda serie di altre opere”²⁰.

Si trattava, come i fatti hanno poi dimostrato, di un progetto anticipatore di sensibilità politico-editoriali ancora di là da venire, che si sarebbero costruite successivamente anche per questa forte sollecitazione e che, una volta maturate, avrebbero dovuto fare i conti con le dimensioni economiche e commerciali dell’impresa.

Ma certamente c’era, in quella proposta, un germe che non ha mancato di fruttificare sia sul piano operativo (la nostra collana *Scrittori sardi* già nel nome dichiara la filiazione da quel progetto), sia sul piano teorico. E non si dirà tanto delle indicazioni di metodo (cioè la proposta di pubblicare opere integrali in edizione critica, traduzioni a fronte, “nonché introduzioni di una certa ampiezza che collochino ogni opera e la sua genesi nel proprio tempo”) che appaiono del tutto necessarie nella prospettiva filologico-letteraria, quanto nell’indicazione meno appariscente e però decisiva, di un vero e proprio, coraggioso, canone con-

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ “Si tratterebbe di una impresa unica nel suo genere, in Italia, e forse in Europa, cioè della ricostruzione, attraverso la riedizione, in serie organica, dei suoi scrittori, della complessa civiltà di un popolo piccolo, ma che ha un posto distinto e caratteristico nella storia regionale d’Europa e del Mediterraneo. Questo esempio di «recupero di beni culturali» potrebbe, se il metodo risulterà giusto e l’impresa feconda, indurre consimili iniziative in altre regioni italiane, sollevando problemi nuovi in materia di tutela e valorizzazione del patrimonio bibliografico delle singole regioni” (Ibidem).

²⁰ Ibidem

trario che impone di non selezionare ma di includere nella *summa* “scrittori in senso lato”, come deve essere nel caso delle *letterature minori*.

4. Occorre anche dire che per una sintonia ideale che meriterebbe di essere approfondita e descritta, la proposta di Umberto Cardia ha non trascurabili punti di contatto con i principi sulla cui base cominciava a organizzarsi *La biblioteca di Babele*, “collana di letteratura sarda plurilingue” diretta da Nicola Tanda per la casa editrice Edes e soprattutto impegnata a pubblicare opere novecentesche.

Quella di Tanda è una personalità troppo nota nel campo degli studi filologici e letterari perché qui debbano essere riassunti i capisaldi sui quali riposa la sua lunga e feconda milizia di storico della letteratura e di pioniere di un’editoria che un tempo poteva apparire *minore*, se non addirittura marginale, e che oggi invece appare preveggenze per quanto riguarda il passato e ricca di potenzialità per il futuro. Né va dimenticato che, scavando fra quelle “scritture in senso lato” egli ha recuperato autentiche *perle* quali, fra gli altri, i componimenti poetici di Antonino Mura Ena.

Ma quello che importa qui comprendere è che il Tanda letterato e filologo ha un preciso punto di contatto con il Cardia dirigente di partito e parlamentare e che questo contatto esattamente consiste nella comprensione del valore *politico* e *nazionale* insito nella ricostruzione della storia intellettuale, culturale e specificamente letteraria dei sardi.

Nel 1977, più o meno, quindi, nello stesso tempo in cui veniva redatto il *Programma* dell’Isbes, Tanda firmava una breve nota dedicata a Giuseppe Dessì nella quale, fra l’altro, si chiede: “Che significato avrebbe avuto per molti di noi se li avessimo potuti leggere in tempo debito, Lussu, Gramsci e Dessì? Tre scrittori, tre operatori culturali e politici che hanno visto la Sardegna nell’ambito più vasto dei problemi europei e mondiali, tre uomini che hanno usato ed hanno elaborato gli strumenti dell’intelligenza: conoscitivi, ideologici e comunicativi, per capi-

re e farci capire quel che accadeva, indurci a riflettere su quel che bisognava operare e sul come operare. Nel caso nostro, sul modo di fare i conti col grosso nodo storico del dilemma autonomistico, oggi più forte di ieri, sia pure in un quadro tutto diverso ma con punte tuttavia esasperate, con la questione meridionale sempre più attuale, con la questione sarda, e tutto, autonomia, questione meridionale e sarda viste in prospettiva democratica, come problema internazionale della classe operaia. In realtà, mentre lavoravo a *Narratori di Sardegna*, avevo abbastanza chiaro in mente il concetto dell'intellettuale meridionale di Gramsci e capivo che la comprensione della questione meridionale e contadina in Gramsci passava, è vero, attraverso la sua esperienza di ideologo e di politico. Ma capivo anche che passava, e in profondità, attraverso la sua esperienza del ruolo dell'intellettuale, non più cosmopolita ma neppure provinciale, che si riconosce e si identifica nel destino del quarto stato in ascesa per una sua precisa scelta di pensiero e di cultura. È questo infatti il rapporto che lega tra loro Gramsci, Lussu e Dessì. Con loro la Sardegna acquista una consapevolezza storica, culturale e politica che prima non aveva"²¹.

Il nodo attorno al quale Tanda si interroga è quello della percezione di sé come popolo e quindi come soggetto della propria storia e *attore* della propria cultura: egli parla (e con maggiore sottolineatura parlerà in un saggio del 1983 sempre dedicato a Giuseppe Dessì) di un'entità etnostorica posta al centro di uno specifico universo che occorre conoscere e capire: "[Dessì] racconta con tutta la circospezione, la prudenza e le riserve che impone non solo la problematicità della conoscenza ma anche l'oggetto stesso del racconto, un universo che ha il suo centro in un'altra cultura e che si esprime in un'altra lingua. Questa, per giunta, in quanto sistema linguistico e culturale autonomo, presenta sottili

²¹ N. TANDA, *Giuseppe Dessì e la sua scelta culturale e politica*, in *Letteratura e lingue in Sardegna*, Cagliari, Edes, 1984, pp. 107-108.

differenziazioni e distinzioni in diasistemi linguistici e in microsistemi culturali”²².

In anni più recenti, e nel corso di un dibattito polemico con gli italianisti che “anche quando si sono occupati di letteratura in Sardegna, hanno tenuto in scarsa considerazione i testi sardi, hanno privilegiato, quasi esclusivamente, e non con un approccio filologico, i testi letterari in italiano. Per essi, ed è questo il punto, la Sardegna è stata per lungo tempo, e in qualche modo lo è ancora, un *non luogo*”²³, Tanda è giunto a definire uno *statuto* per la letteratura sarda, per una produzione, cioè, elaborata in un *luogo* dotato di fortissime caratteristiche che sono eminentemente politiche, e di valenza autonomistica, ma che possono essere colte in maniera compiuta se lette nelle pagine degli intellettuali che di quell’*altra cultura* sono l’espressione.

Quello che lo studioso propone è, innanzitutto, un capovolgimento di modi di essere e percezioni consolidati, una ricerca *in interiore homine* per arrivare a capire se stessi e il proprio mondo: “La scoperta della Sardegna di cui parla Dessì non è così tanto la scoperta che gli altri fanno dell’isola, quanto la scoperta che un intellettuale sardo come Dessì fa, con la sua cultura sarda, italiana ed europea, della Sardegna. Come dire l’occhio della cultura osservata che diventa poi cultura osservante”²⁴.

In ideale sintonia con quest’ultima affermazione gli intellettuali antillani dicono: “lavare gli occhi, capovolgere il modo di guardare la realtà per cogliere il vero”²⁵. E il primo *vero* individuato, in Sardegna come nelle Antille, è quello della letteratura.

²² N. TANDA, *Dessì e il problema dei codici*, in *Letteratura e lingue*, cit., p. 120.

²³ N. TANDA, *Uno statuto per la letteratura sarda*, in *Un’odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, Cagliari, Cuec, 2003, p. 53. Il saggio apparve in prima pubblicazione nella rivista “La Grotta della vipera” (a. XV, n. 86, 1999).

²⁴ N. TANDA, *Per una storia della comunicazione letteraria nella Sardegna settentrionale*, in *Letteratura e lingue*, cit., p. 29.

²⁵ Può essere utile ricordare che i saggi di J. Bernabé, P. Chamoiseau e R. Congiant raccolti nell’edizione italiana intitolata *Elogio della creolità* dalla quale citiamo, apparvero per le edizioni Gallimard negli anni 1989-1993.

Non è certamente un caso se uno dei punti più alti del sodalizio intercorso fra Giuseppe Dessì e Nicola Tanda sia rappresentato dalla celebre antologia intitolata *Narratori di Sardegna* (1965), nella cui *Prefazione* Dessì scrisse: “È la prima volta, credo, che vien fatto il tentativo di riunire in una antologia le pagine più significative dei più significativi scrittori sardi – il tentativo di dare della Sardegna un’immagine che non sia supinamente folkloristica – ma bisogna riconoscere che si tratta di un tentativo estremamente arduo. Ritengo che Nicola Tanda sia riuscito a penetrare il segreto di questi solitari, quando nell’introduzione approfondisce il concetto di bilinguismo dei sardi (cosa che egli fa in modo egregio e veramente illuminante, e quando riconosce la astoricità degli scrittori qui presenti, non come un lato negativo della loro opera ma come una caratteristica che aiuta a penetrarne l’essenza”²⁶.

Poi (e sembra quasi un *conto* fantastico, mentre è l’enunciazione dei prolegomeni alla letteratura sarda) aggiunge alcune considerazioni che giova qui riportare per intero perché hanno non effimero rapporto col lavoro di chi intende operare per ricostruire la storia civile e culturale dei sardi: “Può darsi che egli [Tanda] non riscuota l’immediato e unanime consenso, perché non è facile accettare questa idea della preistoria sempre operante e attiva anche nel presente; ma pure è questa la condizione per capire i sardi e tutto ciò che è sardo. È più facile, riferendosi alla Sardegna, scrivere di storia naturale, come fa il Cetti, che indagare e raccontare la storia degli uomini, è più facile parlare di cinghiali e mufloni e delle varie specie di formiche che popolarono l’isola nelle diverse età geologiche, che fare, per esempio, la storia dei Giudicati – api e formiche che vediamo coi nostri occhi, ma che sono in tutto simili a quelle dell’età nuragica, cioè a quelle che quattromila anni fa si arrampicavano sui calzari di Ulisse, o infestavano le capanne dei lestrigoni.

²⁶ G. DESSÌ, *Prefazione*, in G. DESSÌ, N. TANDA (a cura di), *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia, 1983, p. 7.

La coscienza di questo incommensurabile tempo astronomico, la coscienza, voglio dire, della semplice durata, trascende talmente il breve limite della vita di ogni uomo che la ritroviamo intatta e operante in ogni frammento di questa antichissima terra, in ogni parola in ogni gesto – ma ancora meglio la riconosciamo in una qualunque famiglia di pastori dell'Ogliastra o di contadini del Goceano o della Marmilla. Questa gente fa inconsapevolmente risalire la propria origine a memoria d'uomo, cioè al bisavolo, al trisavolo, di cui si tramandano parole e gesti, come se il mondo fosse stato creato in un tempo relativamente vicino e visibile, per così dire, a occhio nudo. Ma parlando con loro, o guardandoli tacere, ci accorgiamo che quello che essi considerano il proprio bisavolo o trisavolo, è sì il padre del padre del padre ecc. ecc., ma è anche il capostipite più vicino al mitico Adamo, anzi è Adamo stesso, oltre il quale non ci sono altro che le tenebre e il caos. Per cui le innumerevoli generazioni che si sono susseguite nell'isola risultano tutte ugualmente vicine e ugualmente lontane dai padri originari, dai quali ci separa uno spazio di tempo che può corrispondere ai millenni della storia europea, ma forse anche soltanto al sonno di una notte. L'antichità di questa antichissima terra non è grandiosamente distesa nei secoli e architettonicamente composta, ma è ridotta a frammenti, a spore, ognuna delle quali racchiude in sé l'archetipo dell'originario tempo pelasgico – una oscura età dell'oro, che i sardi hanno sempre contrapposto a tutte le civiltà che hanno tentato di sopraffarli²⁷.

Di tutto questo (e di molto altro ancora) dà conto la tradizione letteraria dei sardi, talora riguardata come esigua e che invece deve stupire per la sua ricchezza, tanto in relazione al numero degli individui, quanto alla densità che la caratterizza fino a farla apparire, quale effettivamente è, un sistema complesso per caratteristiche intrinseche e per i rapporti instaurati, nei diversi momenti del tempo, con la letteratura latina, con quella spagnola e con l'italiana.

²⁷ Ivi, pp. 8-9.

A ben riguardare le cose, in somma, ciò che appare effettivamente *esiguo* non è il lavoro di produzione letteraria, quanto piuttosto quello di studio di tale produzione. Tanto è vero che Tanda, solo pochi anni fa, sentiva ancora il bisogno di ribadire gli aspetti metodologici e di tracciare le linee programmatiche per un'edizione dei testi degli autori isolani: "La filologia, attraverso i suoi corredi storici, linguistici, esegetici, ha come direttiva non solo la ricostruzione ma anche l'interpretazione, o ermeneutica, dei testi scritti del passato. Comprendere a fondo e valutare ragionatamente un'opera letteraria vuol dire rilevare filologicamente e storicamente attraverso il tessuto e la realtà del testo stesso, del messaggio, individuale e sociale insieme, che fu affidato a quell'opera e del significato che essa ebbe per la realtà spirituale e pratica del suo tempo e di oggi. Si è già detto quanto in ritardo siano in Sardegna gli studi filologici anche rispetto a tante altre realtà della penisola, e quanto insufficienti e inconsistenti siano le operazioni di ricerca, ricostruzione, identificazione e corretta interpretazione di buona parte della nostra produzione letteraria. Analoga considerazione mi pare di poter fare anche relativamente al panorama o all'esperienza editoriale soprattutto degli ultimi anni"²⁸.

5. Ritardi, certo; ma anche un lavoro da svolgere che senza tema di esagerazioni retoriche, anzi propriamente, può essere definito *sconfinato*. Pensiamo alla ricostruzione della storia e della storia culturale di un popolo che ha subito dominazione coloniale e che, quindi, fra le altre cose, si è visto privare delle attestazioni documentali della sua storia.

Non è, questa, soltanto una riflessione concernente la stesura e la conservazione dei documenti, la funzione degli archivi, il ruolo esercitato dagli storici, la cancellazione operata dai vincitori delle memorie riguardanti i vinti (come ha sempre sostenuto con vigoroso spirito po-

²⁸ N. TANDA, *Uno statuto per la letteratura sarda*, cit., p. 65.

lemico lo scrittore Francesco Masala). È, anche e soprattutto, l'espressione del convincimento in base al quale è possibile affermare che la letteratura (o, meglio, la *scrittura in senso lato*) sia un modo, forse il primario, attraverso il quale una cultura riesce ad esprimere se stessa e a costituire una propria tradizione, a prescindere dall'obbedienza ai modelli provenienti dalle tradizioni più illustri, sia "l'unica forma di rapporto linguistico con il mondo comune alle diverse culture che le metta su di un piano di parità"²⁹.

Convincimento non molto dissimile da quello che ispira il racconto della protagonista di *Texaco*, Marie-Sophie Laborieux, che spiega cosa le abbia insegnato Ti-Cirique l'Haitiano a proposito di letteratura: "Quando ne avevamo la possibilità prese l'abitudine di sedersi con me, leggere i quaderni, correggere i miei orrori, dar senso alle frasi. Mi diede il contributo del suo vocabolario, suscitando in me il gusto per le parole precise, la cui padronanza sempre mi sfuggì. Poi mi parlò del vasto tessuto ch'è la letteratura, un clamore uno e molteplice, che riunisce le lingue del mondo, i popoli, le vite. Mi spiegò come certi libri irradiano oltre la propria epoca, suscitando slanci dello spirito. Nella cultura dei popoli c'è l'ombra e la luce, mi spiegò in risposta alla mia voglia di conoscere la Francia. La letteratura (le arti in genere) trova il proprio completamento nel lato luminoso, perché vibra sempre oltre la realtà stessa del popolo che la emana"³⁰.

Fra le trame di quel *vasto tessuto* c'è la storia, più autentica e vera di quella raccontata dagli *storici savoirdi* (come beffardamente li definisce Sergio Atzeni), più *intima*, se così possiamo dire, e cioè tale da dar conto non solo e non tanto degli accadimenti ma, più in profondità, dei sentimenti, dei modi di essere, delle visioni del mondo proprie del popolo che di quella storia è il soggetto protagonista.

²⁹ A. GNISCI, *La letteratura comparata come disciplina di decolonizzazione*, in D. URIŠIN, A. GNISCI (a cura di), *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 46.

³⁰ P. CHAMOISEAUX, *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994, p. 332.

Tale soggettività trova la strada per esprimersi, alle volte, a dispetto delle condizioni avverse che possono essere rappresentate tanto dal modesto valore letterario determinato da motivi oggettivi (fra le *scritture in senso lato* dobbiamo comprendere anche quelle che non hanno intenzionalità artistica) o soggettivi (le limitate capacità di autori che, ciò nonostante, si misurano con generi propriamente letterari), quanto dal peso rappresentato dal gioco dei rimandi, da un'intertestualità esterna, e non di rado subalterna.

Si tratta di una questione che incide notevolmente e va affrontata con ponderazione.

Una letteratura *minore*, la letteratura di un paese politicamente sottomesso ad un altro, le opere scritte nella lingua impiegata da una letteratura *maggiore*, corrono il rischio di essere lette e interpretate come parti di quella letteratura *maggiore*. E in genere appaiono parti *minori*, appendici, produzioni dislocate nello spazio e nel tempo, cascami.

Il caso non riguarda soltanto la Sardegna, ma qui è sulla Sardegna che vogliamo fermare l'attenzione, per dire che, anche quando le opere prodotte nell'isola sono state studiate, sono state viste, prevalentemente se non esclusivamente, nel riferimento ad una letteratura *altra* (della quale, magari, quelle opere condividevano la lingua) e nel gioco erudito della ricerca degli influssi, delle dipendenze, dei ritardi rispetto a mode letterarie elaborate nella *madrepatria* e colà già tramontate quando l'eco giungeva persuasivamente in *periferia*.

Non si tratta di negare l'esistenza di un rapporto, ma piuttosto di comprendere che limitare lo studio di una letteratura come quella sarda all'estenuante ricerca degli influssi esercitati da parte della letteratura spagnola e di quella italiana può portare a impedirsi di vedere quale fisionomia propria e originale abbia la produzione dei sardi, a prescindere da quegli influssi.

Il caso del romanzo storico, diffuso in Sardegna nella seconda metà dell'Ottocento per opera di autori comunemente giudicati *tardivi epigoni* del Manzoni, è esemplare. Quel tanto di originalità che il fenomeno

propone nell'isola si perde irrimediabilmente, così come si perde l'intertestualità interna, quella che lega i diversi autori fra loro e costituisce una tradizione, per piccola che sia.

Tale legame esiste ed è documentabile, a prescindere dal fatto che il singolo autore abbia scelto di stendere la sua scrittura in una delle molteplici lingue impiegate dai sardi: il latino, il catalano, il castigliano, l'italiano e, come è logico, il sardo nelle sue differenti varietà.

La tradizione che vogliamo ri-costruire è multilingue e spesso incline alla mescolazione. Comprende autori che impiegano una o più lingue, distinguendole e talvolta, più o meno consapevolmente, mescolandole.

Chi voglia farsi editore di una collana di *Scrittori sardi*, dovrà misurarsi con tale questione, come già il *Programma* dell'Isbes faceva, intanto prevedendo di aggiungere al testo una traduzione a fronte. Ma il discorso sulla traduzione (sul quale torneremo brevemente più avanti) che ha le sue ben note complessità generali, nel caso di cui parliamo ha l'ulteriore – e affascinante – complicazione implicita in testi che a buon diritto possono essere definiti *babelici*.

Tale appare, in massimo grado, l'*Autobiografia* di Vincenzo Sulis che chi scrive ha pubblicato nel 1994 in una sorta di edizione pilota, destinata – negli intendimenti e poi, fortunatamente, nei fatti – ad aprire la strada al progetto di pubblicazione della collana *Scrittori sardi*.

Vincenzo Sulis stese la sua *Autobiografia* tra il 1832 e il 1833, mentre era esule a La Maddalena, dopo una carcerazione durata dal 1800 al 1820. La lingua impiegata è un fantasmagorico impasto di italiano, latino, spagnolo, francese e sardo, prevalentemente campidanese. Nel caso dell'edizione di quest'opera il problema non è tanto quello di fornire una traduzione, quanto piuttosto quello di aiutare il lettore a calarsi nell'universo linguistico e concettuale di un *bastascio* cagliaritano, di un avventuriero settecentesco che ha percorso tutti i gradi di un insolito *cursus honorum*, dal traviamiento giovanile al carcere, alle attività commerciali, alla professione notarile, al comando dell'esercito, agli alti ruoli

politico-istituzionali, per poi precipitare nel viluppo delle accuse di lesa maestà, in un falso processo che si conclude con la condanna a morte, in seguito commutata nel carcere perpetuo, nella lunga carcerazione e, dopo la grazia, nell'esilio.

In questo caso, più che in ogni altro, le informazioni contenute nell'apparato assumono un ruolo decisivo. Varrà forse la pena ricordare, al riguardo, che nell'allestire quella edizione scelsi consapevolmente una formula per così dire *lieve*. Non volevo scoraggiare l'editore cui intendevo proporre, per gradi, l'idea di una collana che fosse rigorosa ma anche commerciabile; intendevo attirare il lettore, in primo luogo i giovani, gli studenti con le informazioni necessarie per procedere nella lettura di un testo di per sé ricco di qualità. Occorre dire che i risultati non sono mancati, se di quella edizione sono andate esaurite due tirature, ma soprattutto se ha assolto al ruolo di *apripista* che le era stato assegnato.

È giunto il momento di realizzare una nuova edizione *riveduta e corretta*, conforme alla fisionomia assunta dalla collana e alle attese di un lettore esigente che abbiamo contribuito a formare.

Per tale lettore, e grazie al successo dell'*Autobiografia* di Vincenzo Sulis, la *questione della lingua* ha perso in larga misura quella drammatizzazione ideologica che (non solo in Sardegna: pensiamo al rapporto fra gaelico e inglese nella letteratura irlandese) portava alla contrapposizione fra lingua italiana e lingua sarda, e giungeva, nelle dimensioni più radicali, fino a far definire *letteratura sarda* soltanto quella che tale era anche per la lingua impiegata.

L'edizione di un testo che dia conto di questa particolare ricchezza insita nel suo *tessuto* linguistico, può essere un contributo che offriamo alla ricostruzione della storia culturale e a un più rigoroso dimensionamento dei dibattiti sui temi politico-linguistici che tanto ci appassiano.

Ma forse possiamo dare un contributo all'altro dibattito che in questi anni si è sviluppato in Sardegna e che riguarda la grafia della lingua

sarda che, anche per comprensibili ragioni di ordine pratico, molti vorrebbero *unificare*.

Sotto questo profilo la tradizione testuale della quale ci occupiamo non offre indicazioni, o piuttosto offre l'indicazione di una grandissima libertà. Per i più disparati motivi della storia (primo fra i quali il fatto che anche altre lingue ben più diffuse si sono date una norma grafica e ortografica soltanto in tempi relativamente recenti), gli autori che scrivono nelle diverse varietà del sardo non hanno utilizzato forme *standard*, anzi danno testimonianza di grande variabilità per quanto concerne l'ortografia.

Nella gran parte dei casi il fenomeno si spiega con una più che comprensibile *indifferenza* nei riguardi del problema. Ma esistono anche situazioni nelle quali sorge il sospetto che il fenomeno sia sfruttato con intendimenti strutturali e nella ricerca di una *effetto* voluto da chi scrive. Cito nuovamente, al riguardo, l'*Autobiografia* del Sulis e, fra i tanti possibili esempi, quello – che può essere giudicato illuminante – relativo alla grafia del nome *Chialamberto*. Il Chialamberto – Domenico Simeone Ambrosio conte di Chialamberto, reggente la segreteria di Stato e di guerra del governo sabaudo – ebbe un ruolo importante nella vicenda personale del Sulis e, più in generale, in quella sarda nei tumultuosi anni di fine Settecento. Difficile pensare che il suo nome non comparisse scritto, con grafia appropriata, in calce ai documenti che lo stesso Sulis poteva avere occasione e motivo di visionare. Ma è ancora più difficile pensare che, anche senza averlo mai visto scritto, e ammettendo pure tutte le differenze nella pronuncia da parte dei piemontesi e dei sardi, sia possibile introdurre le variazioni del nome che riscontriamo nel testo se non per una deliberata scelta derisoria, una sorta di volontà di *carnevalizzazione* del personaggio.

Comunque stiano le cose, in questo come negli infiniti altri casi minori e minimi, può apparire opportuno un criterio editoriale rigorosamente conservativo che offra al lettore la possibilità di valutare il fenomeno nella sua interezza.

Analoga cautela occorre impiegare nella traduzione, vuoi per i generali problemi impliciti in ogni traduzione, vuoi per l'immane *specificità* riguardante l'universo linguistico del quale ci occupiamo. Una *specificità* storica, culturale, linguistica, che non è stata ancora compiutamente sondata e descritta in termini rigorosi e appropriati, il che rende problematiche l'interpretazione e la traduzione dei testi, se sospettiamo, con Umberto Eco, che "una traduzione non dipenda solo dal contesto linguistico, ma anche da qualcosa che sta al di fuori del testo, e che chiameremo informazione circa il mondo, o informazione enciclopedica"³¹.

Anche in questo caso, in fin dei conti, ciò che principalmente conta è il problema di una tradizione, di impiego e di studio della lingua, che nelle letterature maggiori è molto ampia in quanto fondata su le opere di moltissimi autori e che invece è più ristretta per il sardo, lingua di un piccolissimo popolo: quindi di poche scritture e di più circoscritte indagini linguistiche. Tali indagini, importantissime per la qualità degli studiosi che le hanno svolte (primo fra tutti Max Leopold Wagner), sono tutto sommato recenti, ancora in una fase di sviluppo e, se così possiamo dire, di *messa a disposizione*.

Mi spiego con un esempio tratto da una personale esperienza. Ho pubblicato, nel 2000, la *Tragedia in su Isclavamentu* di Giovanni Delogu Ibba, corredando il testo (sardo logudorese) con quella che definivo una "traduzione di servizio", che tuttavia avevo voluto realizzare con una certa cura, anche raccogliendo, per la cortesia di più illustri studiosi, informazioni al momento non disponibili.

In quella circostanza, ad esempio, traducevo "*imbenujados à noina fata daenantis de sa rugue*" con "inginocchiati, fatte prima le preghiere davanti alla croce", interpretazione che è stata giudicata "inesatta" da un successivo traduttore (non lo nomino, volendo presentare il problema

³¹ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 31.

per favorire la riflessione, non per sviluppare polemiche) il quale preferiva rendere: “si inginocchieranno tutti e nove e canteranno”.

La mia traduzione nasceva da una prima informazione, *pubblica* e contenuta nel *Vocabolariu sardu italianu* di Giovanni Spano che alla voce *noinàre* spiega: “far la novena che si usa di fare nelle chiese campestri”. Ma ciò non appariva sufficiente al mio contraddittore.

In realtà, per la gentilezza del professor Giulio Paulis, che in quel tempo lavorava all'edizione del *Vocabolario sardo logudorese-italiano* di Pietro Casu, io disponevo di una seconda e decisiva informazione, che oggi chiunque può ricavare andando alla voce *noina* di quel *Vocabolario* (pubblicato da Ilisso nel 2002), dove si legge: “*Fagher noina* strisciarsi con le ginocchia per terra in atto di penitenza. *Imbenujados a noina fatta* (Delogu Ibba)”.

L'interpretazione, quindi, non è mia ma di Pietro Casu e alla sua *auctoritas* di lessicografo interamente la restituisco, contemporaneamente ritornando al problema che sollevavo, e cioè all'esigenza di una grande cautela nell'atto di tradurre da una lingua per certi aspetti ancora non del tutto conosciuta e che, quindi, può riservare *sorprese*.

E tali sorprese possono essere anche maggiori se pensiamo che il problema col quale ci misuriamo non è quello della traduzione di singole parole o frasi ma quello, più ampio e d'infinita complessità della traduzione di un mondo interiore, di una *welthanschauung*, di una *visura de su mundu*, dell'intero universo della sardità.

Chi può onestamente dire di conoscerlo appieno e di poterlo, di conseguenza, tradurre senza problemi?

6. Sulla base di tali convincimenti abbiamo progettato la collana *Scrittori sardi*, soprattutto convinti che uno dei nodi del nostro lavoro sarebbe stato rappresentato dalla conoscenza (e dalla capacità di lettura della storia), esattamente allo stesso modo in cui intende il problema Gianfranco Folena il quale, affrontando il tema della traduzione, scrive:

“Per noi non si dà teoria senza esperienza storica”³². Anche chi attende all’edizione di testi composti in momenti di particolare complessità storica e linguistica, con l’obiettivo di *restituirli* alla comunità degli studiosi e dei lettori potenzialmente interessati, ma per i quali quei testi erano divenuti *beni indisponibili*, opera in un confronto ravvicinato e non semplice con la storia. Potremmo anzi dire: con la doppia sequenza storica costituita dal tempo nel quale le opere furono composte e da quello, non meno cogente, in cui il lavoro di edizione – quale che sia: riferito cioè a un singolo testo, all’intera opera di un autore, a una *collana* di opere, tanto più difficile da realizzare, quanto maggiore è l’arco cronologico nel quale furono composti i testi che devono essere riproposti – viene progettato e materialmente realizzato, anche in relazione alle risorse intellettuali, organizzative ed economiche necessarie per lo sviluppo dell’impresa editoriale.

Da quest’ultimo tempo, quello della contemporaneità: e cioè dalla percezione che noi abbiamo del passato e in particolare di quello che ci riguarda in quanto sardi, occorre partire per riflettere sui casi specifici influenti sul progetto di ricostruire la storia culturale della Sardegna, ovverosia delle genti che, nel corso dei millenni, sono nate e vissute in tale isola posta al centro del Mediterraneo e quindi, logico approdo delle navigazioni, sede dei più disparati traffici e degli scambi commerciali, obiettivo di scorrerie corsare e, contemporaneamente, luogo in cui altrettali scorrerie venivano organizzate per l’altrui danno.

Oggetto, soprattutto, delle mire di possesso espresse ripetutamente, e in vario modo realizzate, dal tramonto della civiltà nuragica e dai primi contatti storicamente documentabili con i cartaginesi di Asdrubale e Amilcare (520-510 a. C.), fino al 1720 che segna l’inizio della dominazione piemontese, o piuttosto fino al 1847, l’anno della *perfetta fusione* che, quanto meno sotto il profilo formale, trasforma gli antichi dominati in *amati sudditi* “con perfetta parità di trattamento”, come promet-

³² G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994, p. IX.

te il pregone del Viceré Gabriele De Launay annunciante l'avvenuta formazione di "una sola famiglia"³³ composta da sardi e da piemontesi.

Ventitré secoli di travagliatissima storia che hanno lasciato traccia indelebile nella cultura e nella lingua, nella psicologia di coloro che di quella storia furono i soggetti, a prescindere dal ruolo di protagonisti o di vittime di volta in volta interpretato. Ma anche secoli di straordinaria avventura, se si sappia riflettere con mente serena, dopo aver interrogato le carte sulle quali, nei modi più diversi, chi scriveva ha rappresentato i propri sentimenti e le conseguenti visioni del mondo.

Legittima, quindi, la curiosità che spinge verso quei documenti e ragionevole l'ipotesi che, qualunque valore essi, in assoluto, abbiano (ammesso che esista un assoluto nel quale una particola di conoscenza abbia scarsa importanza), un valore grandissimo non possono non avere per coloro che ne sono gli eredi, oggi, e, se vogliamo, i *destinatari pro tempore*.

Bisogna anche dire che, quando sono stati conosciuti, quei documenti, soprattutto la parte di essi che ha più marcata intenzionalità letteraria, sono stati per lo più osservati, come già abbiamo visto, quasi fossero appendici, *residui di lavorazione*, cascami di processi culturali *altri*: del mondo della latinità, di quello ispanico, di quello italiano; e non piuttosto attestazioni di un'azione soggettiva che, come in qualsiasi processo di elaborazione (e, in modo specifico, di elaborazione letteraria), si confronta, lungo il doppio asse sincronico e diacronico, con le analoghe produzioni e, significativamente, con quelle per ordini diversi di cause capaci di esprimere, nel momento, maggiore autorità canonica.

Seguendo una siffatta impostazione, inesorabilmente si perde la dimensione storico-politica del fenomeno: la qual cosa, la dimensione storico-politica e cioè l'esistenza di una soggettività sarda che cerca di affermare se stessa, con alterni risultati, nei meandri della storia, potrà anche essere considerato problema di poco conto, quando non del tutto insussistente se non in una non condivisa prospettiva ideologica.

³³ F. C. CASULA, *Dizionario storico sardo (DISTOSA)*, Sassari, Delfino, 2001, p. 645.

Ma a coloro che si occupano dei prodotti della scrittura sicuramente non sfuggono, almeno a livello teorico, il rilievo e il senso di uno sforzo comunicativo che si esprime nell'impiego di codici linguistici, e di canoni compositivi, molteplici, nella loro commistione, nella convinzione che con tali mezzi sia possibile produrre informazione cui, in certi casi, si ritiene possa essere aggiunto pregio stilistico e letterario.

In una tale prospettiva il tentare di ricomporre le sparse tessere di un mosaico della scrittura sarda che stanno disperse in desuete edizioni possedute in poche copie dalle biblioteche e, quindi, non disponibili per la gran parte dei lettori è operazione che non avrebbe bisogno di troppe giustificazioni. E se dobbiamo invocarle, come facciamo, è perché operiamo, sapendolo, non nella dimensione teorica ma in quella di un'esperienza storica anche recente dalla quale abbiamo appreso quanto difficile sia impostare progetti editoriali che comportano la pubblicazione di numerosi (e onerosi) volumi contenenti le opere di autori poco o niente conosciuti che scrivono su argomenti inconsueti, impiegano lingue improbabili, non dimostrano quello che anche agli occhi del lettore medio appare come un indiscutibile pregio letterario.

Bisogna, quindi, cominciare dal principio del ragionamento, affrontandolo nella sua dimensione più ampia e per così dire universale, dimenticando, almeno in una fase iniziale, le *specificità* e vedendo piuttosto le *generalità*, gli aspetti comuni e ricorrenti in tutti i casi nei quali si è avuto un incontro fra popoli determinato, come spesso accade nella storia del mondo, dal prepotere dell'uno sull'altro, un incontro fra culture e lingue diverse che si è in genere risolto nell'affermazione del valore canonico di quelle più prestigiose (di necessità appartenenti al dominatore) e nella riduzione delle *perdenti* al rango inferiore dell'espressività locale, di ambito familiare e privato, della sfera del lavoro manuale, e così via.

Tale schema (con tutte le infinite variabili che lo distinguono nelle più diverse parti del mondo) è stato messo in discussione, nel corso del

Novecento, e specialmente nella seconda metà del secolo, vuoi sul piano politico, vuoi su quello culturale: con specifico riferimento tanto alle culture antropologiche, quanto alla cultura *tout court* nelle sue più disparate espressioni (letterarie, musicali, artistiche, etc.).

Nel campo che ci riguarda da vicino uno dei fenomeni più vivi e interessanti, giunto nel nuovo secolo come eredità del precedente è quello concernente le letterature definite *postcoloniali*³⁴, la scrittura dei popoli che hanno subito dominazione coloniale, se ne sono liberati (in massima parte nel corso del Novecento), hanno avviato un processo di ricerca/invenzione della propria identità individuale e collettiva, hanno espresso nei confronti della cultura e della lingua del dominatore atteggiamenti grosso modo identificabili con una fase iniziale di accettazione, una successiva di rifiuto totale e una conclusiva contraddistinta dalla mediazione, dalla rielaborazione originale di elementi culturali e linguistici ormai accettati come propri e posti in proficua osmosi con la cultura d'origine (qualunque essa sia, e comunque sia percepita).

L'evidenza e la pregnanza del fenomeno non devono farci dimenticare, anzi devono aiutarci a riflettere sulle *postcolonialità storiche* tra le quali il caso della Sardegna può assumere valore esemplare tanto per quel che concernere il piano dell'elaborazione culturale e scrittoria, tanto per quello, non meno interessante, della riflessione critica.

Al riguardo l'isola può vantare un'opera d'assieme, la *Storia della letteratura di Sardegna* di Francesco Alziator (1954), di valore esemplare: a cominciare dal titolo che evita di proporre, come normalmente si fa nella definizione delle letterature, l'aggettivo indicante il nome del popolo protagonista di quella specifica elaborazione letteraria. L'Alziator,

³⁴ Per un approccio col tema sono fondamentali (anche per la preziosa documentazione bibliografica cui si rimanda): S. BASSNETT, *Introduzione critica alla letteratura comparata*, Roma, Lithos editrice, 1996; A. GNISCI (a cura di) *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 1999; S. ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000; S. ALBERTAZZI, R. VECCHI (a cura di), *Abbecedario postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2001.

volendo con evidenza negare l'idea di una soggettività che esprime un proprio universo interiore nelle forme della scrittura letteraria, sceglie un generico *letteratura di Sardegna*, dove tutto può essere collocato (compreso il giudizio sulle iscrizioni in versi greci e latini che il romano Cassio Filippo volle fossero incisi sulla tomba della moglie Pontilla), purché abbia un qualsivoglia riferimento, anche generico, alla Sardegna. A tale impostazione lo studioso aggiunge un approccio critico per il quale, come già abbiamo letto nel *Programma* dell'Isbes, "la ricerca dell'immagine poetica prevale su quella del processo intellettuale e culturale complessivo" e, quel che più conta (o forse l'unica cosa che effettivamente conti) è la puntuale ricerca della congruità dei versi e delle prose esaminati con un'astratta idea canonica alla quale gli autori si sono, o avrebbero dovuto, adeguarsi.

Ne deriva una presa di distanza, reiterata e insistita, dello studioso che osserva con uno sguardo esterno ed esteriore, giudica e, per lo più, condanna, anche sprezzantemente, quasi si vergognasse di una produzione che ritiene di dover comparare – ma che non regge il confronto – con quella latina, spagnola o italiana.

In un contesto di appropriate meditazioni è pleonastico dire che l'indagine critica deve essere depurata dal *complesso della vergogna*, deve cessare di inseguire il mito di un *dover essere* sempre sfuggente e prendere atto dell'*essere*, rappresentato dalle scritture effettivamente realizzate, molte volte, se non sempre, sulla base di esigenze interiori, finalità, principi stilistici e linguistici che devono essere ricostruiti e rispettati, tanto dal critico quanto da chi voglia farsi, oggi, editore del testo. Ne deriverà, pressoché inevitabilmente, la scoperta di scenari prima impensabili, ricchi per l'intensità emotiva e per i tratti stilistici e linguistici con i quali gli autori si esprimono.

7. La collana, dunque. Ho già ricordato il volume che, uscito nel 1994 per i tipi della Cucc, rappresentò una sorta di provvisorio arche-

tipo³⁵; trascorsi alcuni anni, verificate le disponibilità programmatiche ed economiche, messo a punto un piano editoriale che tenesse conto della serialità dell'impresa avviata, il progetto si è sviluppato con altri tre titoli: *De su tesoru de sa Sardigna* di Antonio Purqueddu (1999), *Tragedia in su Isclavamentu* di Giovanni Delogu Ibba (2000) e *Agricoltura di Sardegna* di Andrea Manca dell'Arca (2000), curati da chi scrive e sempre pubblicati dalla Cuccu.

L'anno 2000 ha rappresentato una svolta importante con l'incontro fra le iniziative editoriali avviate dalla Cuccu e i progetti del Centro di studi filologici sardi, da un lato; dall'altro, l'approvazione da parte della Regione Autonoma della Sardegna di una legge che stabiliva l'erogazione di un finanziamento a favore del Centro di studi filologici sardi.

Ne è derivato un considerevole potenziamento del progetto editoriale che poteva ora essere sviluppato con il contributo di numerosi studiosi e dei giovani ricercatori del Centro. Si è proceduto a definire la linea grafica della collana e ad avviare una riflessione – della quale questo incontro costituisce un momento importante – sui criteri metodologici ed editoriali, in modo da garantire, per quanto possibile, unitarietà ai volumi previsti che sono stati pubblicati nel corso del 2002, e cioè: *Il libro sardo della confraternita dei disciplinati di Santa Croce di Nuoro (XVI sec.)*, a cura di Giovanni Lupinu; *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado*, a cura di Maurizio Viridis; Antonio Cano, *Sa Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januarius*, a cura di Dino Manca; Francesco Ignazio Mannu, *Su patriota sardu a sos feudatarios*, a cura di Luciano Carta; Domenico Simon, *Le piante* e Giuseppe Cossu, *La coltivazione de' gelsi e propagazione de' filugelli in Sardegna* a cura di chi scrive.

³⁵ V. SULIS, *Autobiografia*, a cura di G. Marci. Introduzione e note storiche di Leopoldo Ortu, Cagliari, Cuccu, 1994.

Per quanto concerne il 2003 prevediamo di pubblicare: *Il Condaghe di San Michele di Salvennor*, a cura di Paolo Maninchedda e Antonello Murtas; *Il Registro di San Pietro di Sorres*, a cura di Sara Silvia Piras e Gisa Dessì, con introduzione storica di Raimondo Turtas; *Innocenzo III e la Sardegna*, a cura di Mauro G. Sanna; Giovanni Proto Arca, *De bello et interitu Marchionis Aristanis*, a cura di Maria Teresa Laneri; Salvatore Satta, *L'autografo de Il giorno del giudizio*, a cura di Giuseppe Marci; Giuseppe Manno, *Note sarde e ricordi*, a cura di Aldo Accardo e Giuseppe Ricuperati, edizione del testo di Eleonora Frongia; Antonio Mura, *Poesia ininterrompia e Campusantu marinu*, a cura di Duilio Caocci; G. Saragat, G. Rey, *Alpinismo a quattro mani*, a cura di Giuseppe Marci; Giuseppe Todde, *Scritti economici sulla Sardegna*, a cura di Pietro Maurandi, testo a cura di Tiziana Deonette; Giovanni Delogu Ibba, *Index libri vitae*, a cura di Giuseppe Marci.

Riguardo all'*Index libri vitae* occorre precisare che l'opera si articola in sette parti e che la settima consiste in quella *Tragedia in su isclavamentu* pubblicata nel 2000 dalla Cuec e qui riproposta insieme alle prime sei parti. Prende in tal modo corpo il proposito di condurre a nuova edizione i titoli *apripista* già pubblicati dalla Cuec (l'*Autobiografia* di Vincenzo Sulis, *De su tesoru de sa Sardigna* di Antonio Purqueddu e l'*Agricoltura di Sardegna* di Andrea Manca dell'Arca) naturalmente adeguandoli ai nuovi criteri editoriali assunti dalla collana *Scrittori sardi*.

Il programma per il primo semestre del 2004 prevede: Pedru Mura, *Sas poesias d'una bida*, a cura di Nicola Tanda; Francesco Angelo de Vico *Historia general de la Isla y Reyno de Sardeña* (7 voll.), a cura di Francesco Manconi; Vincenzo Sulis, *Autobiografia*, Antonio Purqueddu, *De su tesoru de sa Sardigna*, a cura di Giuseppe Marci³⁶.

³⁶ Nel momento in cui correggo le bozze di questo intervento (agosto 2004) il programma editoriale previsto per il 2003 e per il primo semestre del 2004 è stato compiutamente realizzato.

8. Devo, e voglio, limitare il mio intervento che si è fatto troppo lungo: ma era un rischio inevitabile, se si considera che molti di noi – e a me è stato affidato il compito di interpretare anche i loro sentimenti – per decenni hanno lavorato alla costruzione di questo progetto, e poi all'avvio della sua realizzazione, vincendo difficoltà d'ogni tipo, dovendo affrontare scetticismi e ironie, tutte le difficoltà materiali che si sono frapposte nel corso di un lunghissimo cammino³⁷.

Ora che l'impresa è avviata e che progredisce per la duplice e convergente sollecitudine dei professori Nicola Tanda e Paolo Maninchedda, credo che dobbiamo in primo luogo evitare il rischio dell'auto-compiacimento e sentirci invece stimolati dalla convinzione che in ogni attività umana, in primo luogo nella sfera della ricerca, è necessario proporsi di spostare sempre avanti il confine, studiare nuove prospettive, affinare le metodologie.

Uno sforzo per la comprensione dei testi che si svolge su un altro piano, ma non è molto diverso da quello illustrato da Patrick Chamoiseau in una nota in ricordo di Sergio Atzeni, suo traduttore ita-

³⁷ Può essere utile, al riguardo, tenere conto della testimonianza offerta da Nicola Tanda nella recentissima *Introduzione alla nuova edizione* di Predu Mura: "Quando, nel 1992, alla fine di uno studio durato molti anni, avevo potuto licenziare l'edizione critica delle poesie di Predu Mura, pubblicando le raccolte ultime che l'autore considerava meglio rispondenti alla maturazione poetica che egli aveva raggiunto con la partecipazione al clima fervido e coinvolgente del Premio Ozieri, molte cose avevano cominciato a cambiare. Io stesso ero cambiato rispetto alle posizioni che avevo quando lavoravo per *Narratori di Sardegna*. La mia maturazione come studioso convinto dell'importanza del plurilinguismo e del pluriculturalismo cominciava ad avvalersi di dottrina, di sperimentazione, di ricerca e soprattutto di impegno civile, che era tanto più necessario in quanto si operava in un ambiente che era ostile sia sul piano nazionale che su quello regionale. Certo avevo il conforto di studiosi illustri, ma avevo intorno una trincea ed un fuoco di sbarramento incredibile. La mia operazione culturale, lo dico per l'ormai lunga esperienza, era motivata dall'urgenza di innovare in un settore che non amava il confronto con i risultati delle scienze umane e preferiva piuttosto i proclami ideologici e le profezie politiche" (N. TANDA, *Introduzione alla nuova edizione*, in P. MURA, *Sas poesias d'una bida*, nuova edizione critica a cura di Nicola Tanda con la collaborazione di Raffaella Lai, Cagliari, Centro di studi filologici sardi/Cuec, 2004, p. X).

liano: “Parlammo a lungo, e spesso, ed io non parlavo più ad un traduttore, ma ad un alleato dietro il quale percepivo lo scrittore senza concessioni né compromessi, lontano da ogni vanità. Eravamo d’accordo perché le lingue perdano il loro orgoglio ed entrino nell’umiltà dei linguaggi, dei linguaggi liberi, dei linguaggi folli, dei trasalimenti che li rendono disponibili a tutte le lingue del mondo. Eravamo d’accordo perché una traduzione non sia una *chiarificazione*, ma diventi la *messa a disposizione* di un elemento della diversità del mondo in una lingua che la accolga. Eravamo d’accordo perché una traduzione non vada da una lingua pura ad un’altra lingua pura, ma organizzi l’appetito reciproco delle lingue nell’ossigeno impetuoso del linguaggio. Eravamo d’accordo perché una traduzione non tema più l’intraducibile opacità di ogni testo letterario; perché, in questo mondo che ha infine una possibilità di risvegliarsi, il traduttore diventi il pastore della Diversità. Il paese di Sergio è una terra di linguaggi, d’ombra e di luce, e di diversità. Egli capiva ciò che io dicevo. Lo sapeva già”³⁸.

Con tutta umiltà, sappiamo di avere, nel nostro patrimonio di scrittura, *un elemento della diversità del mondo*.

Vogliamo, come scrive Umberto Cardia, contribuire a ricostruire, mediante le nostre edizioni la “complessa civiltà di un popolo piccolo, ma che ha un posto distinto e caratteristico nella storia regionale d’Europa e del Mediterraneo”.

Per mettere a disposizione di tutti quell’*elemento della diversità* che ci è proprio.

³⁸ P. CHAMOISEAU, *Per Sergio*, in “La Grotta della vipera”, a. XXI, 72/73, 1995, p. 23.

Filologia e culture emergenti a proposito di una nuova collana di classici sardi

Paolo Cherchi

L'attenzione alle culture locali e/o regionali – intese queste come entità linguistiche, antropologiche e culturali in genere differenziate dalle culture “nazionali” all'interno delle quali pur si danno – non poteva non avere ripercussioni sulla filologia allargandone non solo il campo della ricerca ma rinnovandone anche metodologie e scopi e portando a ripensare principi diventati troppo ovvii fino al punto di essere ormai sclerotizzati. Si può dire in qualche modo che la filologia focalizzata su queste culture si trovi oggi davanti a problemi simili a quelli davanti ai quali si trovò la filologia romanza quando nacque all'inizio dell'Ottocento; e questa a sua volta dovette ripetere l'esperienza attraverso la quale era passata la filologia umanistica e perfino quella settecentesca, motivata quest'ultima soprattutto da istanze giuridico-storiche, almeno nelle sue punte più alte. Queste grandi fasi della storia della filologia, pur diverse nel tempo e negli obiettivi, presentano un *pattern* di sviluppo che si ripete anche nelle filologie più recenti, le quali sono caratterizzate dall'attenzione a culture ritenute per molto tempo subalterne e marginali. Mi pare che l'*iter* tipico o la storia delle filologie indicate sia il seguente: la prima fase è quella della scoperta, la seconda fase è quella della prima sistemazione storica, la terza fase riguarda la formazione del canone e, infine, la quarta fase è quella che vede le grandi sistemazioni in *corpora* o in collane e la produzione di repertori euristici. Andiamo *per gradus*.

La prima fase della scoperta solitamente muove da pressioni culturali spesso indefinite, muovendosi per intuizione verso un mondo per il quale si sente affinità e nostalgia insieme, o comunque molta curiosi-

tà. È la fase in cui la filologia si rivolge ad un passato che studiosi delle generazioni precedenti hanno ignorato e/o deformato, e cerca di ricostruirlo e di capirlo, e magari di identificarvi antecedenti culturali e comunque di conoscerlo semplicemente perché così vuole la ricerca storica. Può accadere che il mondo o la cultura riportata alla luce venga caricata di valori positivi laddove prima tutto appariva negativo; ma può accadere anche il contrario poiché, comunque si interpreti una scoperta, è chiaro che la filologia non riesce ad esimersi del tutto da forme di parzialità, e nel caso della filologia sarda quella inevitabile e talvolta inconscia parzialità può prendere caratteristiche di vera militanza, specialmente se i filologici sono di estrazione sarda. La fase della scoperta del campo da indagare è quella in cui spunta più chiara la vena rivoluzionaria – chiamiamola così per il momento. È la fase in cui abbiamo i Petrarca e i Bracciolini e i Boccaccio che scoprono codici e che propongono un latino nuovo rispetto a quello scolastico e medievale, e si affannano a capire il passato da un punto di vista storico. Nella seconda fase abbiamo le prime sistemazioni storiche alla Sicco Polenton, tanto per intenderci. Nella fase successiva abbiamo i grandi editori alla Poliziano e alla Erasmo; mentre nella quarta abbiamo l'allestimento dei dizionari alla Calepino e le collezioni di testi alla maniera aldina. Nella filologia del Sei-Settecento vediamo che la prima fase è rappresentata dalla ricerca antiquaria del secolo precedente, dall'opera dei Maurini e dei Bollandisti che rivisitano il medioevo e portano alla luce un'infinità di documenti; la seconda fase (ma non è necessariamente successiva in termini cronologici) è quella rappresentata dalle grandi storie della Chiesa e degli ordini monastici, quindi la terza fase in cui vediamo il fiorire di grandi repertori bibliografici e del dizionario *Mediae et infimae latinitatis* del DuCange che ha una spiccata impostazione giuridica; la fase finale è quella delle grandiose raccolte di Muratori, dei *Monumenta Germaniae Historica*, della Rolls Series, una tradizione nella quale affondano le loro radici anche la *Patrologia latina* e la *Patrologia graeca* di Migne. Se arriviamo alla filologia romantica e a quella romanza in par-

ticolare vediamo che la parabola si ripete. La riscoperta di un Medioevo non più di natura giuridica o ecclesiastica ma di tipo nazionale e popolare promuove le prime esplorazioni di testi in volgare e conseguentemente il crescere di entusiasmo per quelle culture “ingenue e robuste e sane” in cui si colgono i germi delle nazioni moderne. Prendiamo il provenzale, forse la prima area dal cui studio nasce la filologia romanza. L’annuncio di un mondo tutto da scoprire, o più precisamente da riscoprire, venne con la pubblicazione di una silloge trobadorica allestita da Juste de Saint-Pelaye: l’Europa ne rimase affascinata e Goethe – secondo un racconto forse in parte leggendario e apocrifo – consigliò all’ancor giovanissimo Friedrich Diez di occuparsi della poesia dei trovatori; e si ebbe così la prima sistemazione storico-letteraria della produzione trobadorica. Sopraggiunge la terza e grande fase filologica degli studi propriamente linguistici e filologici e si hanno grammatiche e repertori ed edizioni dei maggiori e dei minimi trovatori. Nasce la fase, diciamo così, della classicità, la fase in cui il lungo lavoro di molti ricercatori si consolida in collane di testi “classici”, cioè testi da usare in classe, secondo l’etimologia. Ecco allora le edizioni dei trovatori inserite nei “Classiques françaises du Moyen Age” e le edizioni suppostamente più attendibili e sicuramente più impegnate pubblicate nel *Corps des troubadours* ... diretta da Aurelio Roncaglia per la casa Mucchi di Modena. Difficile dire in che fase si entrerà dopo un secolo di vita con questi “classici”; ma lasciamo che se ne preoccupino le generazioni venture: non è improbabile che il fascino dei trovatori sfumi e che si apra una fase di lento oblio.

Perché questa digressioncella? Semplicemente per dire che anche la filologia della quale intendiamo parlare ha una parabola analoga. C’è però una grande differenza di cui bisogna tener conto fin dall’inizio per capire cosa aggiunge di nuovo questa filologia. Ed è che mentre le filologie classiche e romanze si occupano di culture del passato, la filologia di cui parliamo non conosce limitazioni temporali altrettanto marcate, e il campo di operazioni può essere anche quello della lettera-

tura più recente. Una vicinanza di questo genere può essere il segno di una potenziale e potente contaminazione della filologia con la politica culturale, e quando ciò accade nasce una filologia di tipo nuovo o meglio con articolazioni ignote nelle filologie tradizionali. Sono principi che cercherò di chiarire nel corso del presente lavoro nel quale mi occuperò esclusivamente del campo sardo. Premetto di non essere uno specialista sull'argomento, e se qualcosa ho imparato nel corso di questi anni lo devo alla frequenza di amici che sono caldi sostenitori di studi sardi, e la loro dedizione mi tenta da molti anni ormai a convertirmi alla loro causa. Anzi se mi è permesso riferisco qualche dato autobiografico perché potrebbe illustrare una parabola di studi della quale sono stato spettatore impegnato in modo ambiguo.

Per chi faceva il liceo negli anni cinquanta il discorso sulla "cultura sarda" poteva essere fastidioso: il complesso di esser sardi veniva accentuato da quei tentativi di valutare cose nostrane con uno sforzo che aveva del campanilistico e sapeva di diletterismo: era, diciamo così, la reazione tipica del provinciale che crede di liberarsi da questa taccia ripudiando quegli elementi che lo condannano ad essere tale, o che tali appaiono ai suoi occhi. Tuttavia non era semplicemente una reazione istintiva perché era frutto di decenni di acculturazione. Una cultura sarda? ci si chiedeva. Ma quale cultura? quella dei Dessì o quella dei poeti in lingua, stanchi ripetitori dei poeti di scuola arcadica? La cultura con la C maiuscola era insomma quella nazionale, quella che rientrava nel piano unitario desantisiano, e la Sardegna vi partecipava nella misura in cui seguiva quella linea. Le cose cambiarono sensibilmente ai primi del '60. Ad esempio — ed era forse uno dei primi interventi che conferiva una dignità alla letteratura in lingua — l'antologia di scrittori sardi curata proprio da Dessì e da Tanda per la collana sulle letterature delle regioni pubblicata da Mursia mi fece apprezzare cose mai prima sospettate. In quell'antologia, accanto a testi come quelli di un Gramsci e di un Dessì appariva un'appendice di testi in lingua, e alcuni erano tanto belli da non far apparire abusato il titolo di capolavoro. Era una poesia

di tipo nuovo rispetto alla produzione in sardo che conoscevo, poesia, come dicevo, di stampo arcadico o didattico o gnomico o di ricercate acrobazie metriche. Quella che leggevo nell'antologia di Giuseppe Dessì – Nicola Tanda (*Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia, 1965 e ristampata varie volte) era una poesia moderna in tutti i sensi: tematico, metrico, lirico, interlocutorio ... un esperimento, insomma, coraggioso e per giunta riuscito. Quella scoperta mi fece capire che tale modernità poteva estendersi anche alla prosa; e così di fatto era, anzi in questo campo le novità erano più radicali perché la letteratura in prosa era pressoché assente in sardo. Non so dire esattamente cosa abbia determinato tale mutamento, anche perché vivendo lontano non ho potuto seguire quanto accadeva nella cultura isolana soprattutto al livello delle discussioni e delle programmazioni nonché delle *querelles* immancabili nella tradizionale litigiosità sarda: sarà stato il fatto che la regione autonoma abbia sovvenzionato cattedre di linguistica, di antichità e di storia sarda; oppure sarà stato il fatto che illustri sociologi, antropologi e storici delle religioni fecero capire che la cultura sarda era un deposito enorme in gran parte non sfruttato di dati culturali di grande interesse; sarà stato l'incoraggiamento che veniva da altre regioni italiane dove esistevano problemi analoghi di bilinguismo e di marginalità – culture come quella valdostana con la cultura in franco-provenzale, o come quella friulana con poeti come Pasolini, o come la Lucania con poeti come Pierro, e così via dicendo – sarà stato tutto questo a spingere a fondo quella specie di Felibrisimo che si è avuto in Sardegna a partire dagli anni sessanta. Ogni volta che mi capitava di tornare in Sardegna rimanevo sorpreso dalla produzione letteraria, sia in sardo che in italiano, produzione che in certi settori prendeva dimensioni da vera industria culturale con un'intensa e capillare industria editoriale, con premiazioni e cenacoli ... un'attività sempre più raffinata e agguerrita che veniva liberandosi dal bisogno provinciale di giustificare la Sardegna esaltandola, ma in compenso portava avanti il programma di conoscerla, e di conoscerla con tutta l'armatura filosofica dei

concetti di alterità e di bilinguismo, sempre più consapevole di non essere la sola ad avere due culture o almeno due lingue che stentano ad armonizzarsi e a trovare una compatibilità gerarchica serena, e magari proprio per questo risultare più ricca di altre culture prive dei difficili problemi generati dal bilinguismo. Questi anni di dialettica del biculturalismo hanno portato alla ricerca di quella identità sarda che espande il discorso sulla natura di una cultura “orale” rispetto ad una cultura scritta, di una cultura che ha le sue strutture mentali e che in quanto tale non è né superiore né inferiore ad altre culture, e pertanto va studiata per quello che è, appunto come cultura. È proprio ciò che insegna e addirittura predica da anni il mio maestro Nicola Tanda. Tutte le culture sono uguali nel senso che si costituiscono come strutture di valori; e se magari c'è un punto in cui una cultura può essere superiore ad un'altra è la consapevolezza dei propri valori e la capacità di autocritica che permette di identificare e giudicare ciò che è vivo e ciò che è morto nella propria cultura, e agire di conseguenza. Non sono mancate le discussioni in questo senso, e penso che uno dei risultati sia l'identificazione e l'espulsione di quell'elemento veramente provinciale della cultura sarda, quel compiacimento nell'oleografismo che ho chiamato campanilismo. La Sardegna ha oggi alcuni paladini che la rappresentano con grandissima dignità, proprio alla pari, in congressi internazionali, senza più alcun complesso di inferiorità. E l'intensità di questa ricerca dà l'impressione che in questo breve arco di tempo si siano consumate le prime tre fasi del *pattern* filologico descritto: dall'affanno della ricerca di documenti, alle storie, ai manuali filologici. Il periodo è stato relativamente breve e ciò ha portato ad accavallare un po' queste fasi: ancora non sembra esaurita la ricerca di archivi, e i testi non sono tutti editi e le grammatiche non sono tutte scritte ... eppure già siamo entrati nella fase quarta della “collana filologica”.

Oggi parliamo di questa collana che se non è la prima in senso assoluto, è certamente la prima che si prefigga tecniche e scopi dichiaratamente filologici; e grazie ad essa vediamo quali problemi e responsabi-

lità incontri la nuova filologia “regionale” – chiamiamola così per semplificare con una caratterizzazione approssimativa.

Il primo problema che deve affrontare è la definizione di ciò che è sardo: rientra in essa tutto ciò che si scrive in Sardegna e/o tutto ciò che viene scritto dai sardi? Si può considerare sardo alla stessa stregua di una Grazia Deledda l'algherese Lo Frasso che scrisse in castigliano *Los diez libros de Fortuna de Amor* ricordati nel *Don Chisciotte*? O lo è un Araolla che scrisse addirittura in tre lingue? È un problema che si pone per le culture bilingui o trilingui nel quale raramente s'imbatte il filologo romanzo tipico. Il rischio è di essere omnicomprensivi, e quindi di perdere una specificità operativa senza la quale una disciplina perde i suoi confini. La posizione opposta — vale a dire quella di considerare come oggetto di ricerca solo le opere scritte in lingua sarda — rischia di essere riduttiva fino al punto da limitare il campo di ricerca e di spingerlo sempre più al contemporaneo dove la produzione in lingua sarda è robusta e offre materiali in abbondanza. Fino al momento non esiste una soddisfacente soluzione teorica del problema, ed è probabile che non la si troverà mai, e ci sarà sempre chi vuole poco ma “autentico” e chi vuole molto anche se questo può suscitare accuse di snaturare una disciplina. La soluzione più saggia sembra quella di agire con buon senso e decidere nel campo pratico caso per caso. Del resto una disciplina raramente perde i suoi limiti solo perché li allarga.

Vediamo entrambe le posizioni da più vicino non tanto per stabilire se la lingua sia un fattore dirimente nello stabilire la “sardità” di una scrittura sarda, quanto per stabilire in che misura scritture in lingua non sarda costituiscano oggetto di interesse per un filologo romanzo che lavora sul sardo. Quella che abbiamo chiamato posizione “omnicomprensiva” include nella cultura sarda anche i sardi che scrivono in italiano (non conosco autori sardi moderni che usino altre lingue). Come abbiamo detto le fila di questi ultimi s'ingrossano notevolmente quanto più ci si avvicina al mondo moderno, al Novecento, anzi alla seconda metà del Novecento. In che misura si può occupare di tali au-

tori un filologo? Si può sostenere che i loro testi presentano problemi tipicamente filologici, se per filologia s'intende qualcosa di più di un inquadramento storico e di un commentino che chiarisca alcuni termini e allusioni? Mi pare che questo accada raramente, anzi un commento di questo tipo mi pare sia davvero insolito per qualsiasi autore moderno. È vero che la filologia italiana può venire in soccorso con le edizioni di un Ungaretti o de *Il partigiano Johnny*, ma sono casi alquanto rari; e del resto bisogna dire che a parte l'edizione di Nicola Tanda delle poesie di Antoninu Mura Ena (*Recuida*, Sassari, EDES, 1998 e di Giancarlo Porcu delle poesie di Dessanai (*La parola ritrovata. Poetica e linguaggio in Pascale Dessanai con una proposta di edizione critica*, Nuoro, Il Maestrale, 2000), le edizioni "critiche" di autori moderni sardi sono rarissime e forse inesistenti. L'etichetta di «lavoro filologico» per ogni modesta edizione di un romanzo o di un corpo di poesie in sardo di autori contemporanei, e in certi casi anche non contemporanei, sarebbe abusata e rischierebbe di mettere a nudo molta pretenziosità proprio laddove si cerca quella dignità che viene conferita dal rigore filologico. Mi pare che il rischio di cadere in questo tipo di infantilismo sia stato fino ad ora sventato. Il "buon senso filologico" sembra prevalere e, almeno per quel che riguarda la collana in questione, ha creato le dovute distanze cronologiche che sono tipiche della filologia romanza, dandole quella patina "archeologica" alla quale abbiamo accennato. Vediamo che grazie a tale distanza le differenze tra i due sistemi linguistici, sardo e italiano, vengono attenuate quasi al punto zero, e si può parlare non tanto di testi sardi quanto di espressioni della cultura sarda. Tale distanza attiva anche il criterio di valore sul quale a volte il filologo si trova su un piano diverso dal critico letterario: un testo come il *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* non ha alcun pregio estetico-letterario né aspira ad averlo, mentre altissimo è il suo valore dal punto di vista linguistico e anche storico; pertanto esso va degnamente incluso in una collana di studi filologici sardi. Lo stesso si può dire del *Il libro sardo della confraternita dei disciplinati di Santa Croce di Nuoro*, curato di Giovanni

Lupinu. Più ambigue risultano le presenze dell'opera di Giuseppe Cossu, *La coltivazione de' gelsi e propagazione de' filugelli in Sardegna*, a cura di Giuseppe Marci, e *Le piante* di Domenico Simon, a cura di Giuseppe Marci: più ambigue perché sembrerebbero opere di limitato pregio letterario e di non grande interesse linguistico; eppure un giudizio meno superficiale le rivaluta pienamente: infatti chi abbia qualche familiarità con la letteratura settecentesca vede subito che in quel contesto un'opera scientifica godeva di una dignità altissima, e il fatto che in Sardegna si producessero lavori del genere indica che la sua cultura si teneva aggiornata; quindi per quanto riguarda l'aspetto linguistico sarebbe ingenuo ignorare il contributo che queste opere danno alla conoscenza non solo della cultura in Sardegna ma anche della lingua sarda dal momento che la contiguità di sistemi linguistici finisce per creare un'osmosi con vettori opposti grazie alla quale l'italiano non si arricchirà di termini sardi ma può magari sentirne l'influsso della sintassi, mentre il sardo finirà con arricchire il proprio lessico adattando al suo sistema termini prettamente italiani.

La collana è ai suoi primi passi, ma da quanto siamo venuti dicendo vediamo che uno dei problemi maggiori che i direttori devono affrontare è quello di identificare i testi da pubblicare. Per il momento sembra che il problema del bilinguismo sia stato superato, o lo è almeno sul piano pratico, sul piano della concreta operazione filologica. La scelta esclusiva di testi sardi non rappresenterebbe la cultura sarda nella sua storia e nelle sue lingue. Se poi è opportuno tradurre i testi sardi in italiano non si esita a farlo perché la comprensione di un testo per un pubblico il più ampio possibile è uno degli scopi della grande filologia. Si traducono i classici, si traducono i testi di provenzale antico e moderno, si traducono i testi in Middle English (non si dice di quelli in Old English) ... e bisogna tradurre anche quelli sardi: intanto non bisogna illudersi che ogni sardo e ancor meno ogni italo parlante capisca il sardo in una delle sue varietà dialettali; e in secondo luogo la traduzione offre un sussidio filologico cruciale per l'intelligenza di un testo.

Una volta stabilita la scelta dei testi, si profilano tanti problemi di tipo tecnicamente filologico, problemi già superati in altri campi della filologia romanza. In primissimo piano spuntano i criteri ortografici. La *scripta* sarda, nella misura in cui ne esiste una, si attiene il più possibile al sistema italiano-toscano (e ciò vale, naturalmente, a partire dal Settecento), ma non è detto che così facendo segua i criteri più idonei: basti ricordare la mancanza di scempie in sardo per capire che probabilmente il sistema castigliano sarebbe più vicino al sardo di quanto non lo sia quello italiano. D'altra parte è vero che la standardizzazione ortografica cancellerebbe le varietà dialettali che s'incontrano all'interno di zone come il logudorese: per esempio "toltu" a Oschiri e "tolhstu" a Ozieri con liquida bilaterale per la quale non esiste un ideogramma o un segno diacritico. La mancanza di segni diacritici contribuisce a nascondere una buona parte di particolarità linguistiche interessanti. Ma sia chiaro che una filologia nuova deve essere anche conservatrice e non deve riscrivere integralmente testi che pure hanno una loro esistenza reale e sono stati scritti nel modo in cui gli autori intendevano e sapevano scriverli. Tuttavia proprio il problema dell'ortografia lega la filologia alla cultura sarda attuale: tutti quelli che scrivono in sardo si aspettano direttive dall'operazione dei nostri filologi, e da una collana di classici ci si aspetta la standardizzazione senza la quale una lingua si fissa male e tutto diventa più complicato.

Altro problema è quello della comprensione dei testi. In genere mi sembra che i testi della collana non presentino serie difficoltà di esegesi; ma a volte la semplicità può essere ingannevole. Se prendo l'incipit di *Su patriota sardu a sos feudatarios*, di Francesco Ignazio Mannu, a cura di Luciano Carta, vedo un emendamento "Procurad'e moderare" contro la prima stampa "Procurade moderare", ed è un emendamento che sembra più che plausibile. Ciononostante mi chiedo se sia necessario, e se magari non sarebbe preferibile conservare la lezione originale perché potrebbe essere un calco dal castigliano che lega il verbo "procurar", nel senso di "cercare" o "tentare", all'infinito che regge senza ausilio di pre-

posizione. L'amico Paolo Maninchedda mi fa notare che una costruzione di tale genere è molto improbabile poiché sarebbe un episodio unico visto che la sintassi di Ignazio Mannu non mostra altri segni di matrice castigliana. Sono propenso a dargli ragione; tuttavia se indico la possibilità di un calco spagnolo lo faccio solo per ricordare quanto sia insidiosa una lingua del passato. Conosciamo ancora male questa lingua che può avere più pieghe e più strati di quanto non immaginiamo? È un problema che presentano tutte le lingue; tuttavia nella filologia sarda il problema è aggravato dal fatto che gli studi in questo senso sono giovanissimi. La collana filologica di cui parliamo presenta un *corpus* di testi adeguatamente commentati, e ciò darà un contributo notevole anche alla conoscenza linguistica del sardo.

Chiudo con questo augurio, applaudendo l'impresa, congratulando i direttori e i curatori per il lavoro rigoroso e scientifico che hanno fatto, ed esprimendo la mia gratitudine per avermi invitato a celebrare la nascita di questa collana il cui valore apparirà sempre più chiaro negli anni a venire.

Appunti in margine ai primi testi editi dal Centro di studi filologici sardi

Giuseppe Frasso

L'occasione ufficiale dell'incontro sta nella presentazione dei primi sei volumi, editi in modo sobrio e elegante dalla Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana e tutti datati «agosto 2002», pubblicati per cura del Centro di studi filologici sardi. Di tali volumi dunque si dovrà, innanzi tutto, rendere conto, non omettendo di premettere alcune indicazioni di carattere generale. Varrà infatti la pena di ricordare che i libri sono costruiti secondo, diciamo così, un modello fisso: introduzione di carattere storico; illustrazione, quando necessario, delle prerogative linguistiche del testo; essenziale discussione filologica (in linea di massima ci si trova in presenza, per ora, di situazioni unitestimoniali o, comunque sia, non inseribili in uno schema lachmanniano) che può sfociare anche in un apparato, giustamente collocato a piè di pagina (e non, per fortuna, alla fine dell'opera, come spesso purtroppo avviene), dove si dà conto delle eventuali correzioni apportate al testo; glossario, indici onomastici e toponomastici. E sottolineo questi elementi perché la struttura che governa ogni libro lascia capire che alle spalle c'è stata una ampia riflessione, intesa a inserire ciascun volume entro un quadro progettuale preciso, sottraendo l'attività editoriale a quella sorta di avventurosa casualità (magari anche mossa da sincero entusiasmo) che può segnare iniziative come questa, dove, assai di sovente, solo l'inizio è noto.

I volumi sono articolati in due sezioni: «Testi e documenti» e «Scrittori sardi»¹; nell'insieme i sei libri coprono un arco di tempo molto

¹ Sarebbe stato utile avere, entro le due serie, anche una numerazione dei volumi.

ampio: dal sec. XII agli inizi del XIX. La sezione «Testi e documenti» annovera, per ora, soltanto l'edizione del *Condaghe di Santa Maria di Bonàrcado*, a cura di Maurizio Virdis²; il condaghe, pubblicato in modo eccellente, «raduna la registrazione di atti e memorie relative alla vita del monastero benedettino camaldolese di Bonàrcado [a Nord-Est di Oristano], dipendente dalla badia camaldolese di San Zenone di Pisa – e non quindi direttamente dalla casa madre di tale ordine monastico... Le registrazioni contenute nel... condaghe abbracciano un arco cronologico che parte... dalla data di fondazione dell'abbazia camaldolese di Bonàrcado, da iscriversi intorno al 1100... per giungere fino alla metà del XIII secolo» (p. XIII)³ Inutile insistere, perché dovrebbe essere nota, sull'utilità fondamentale, per la storia sarda in generale e per la storia della lingua sarda, di materiali come questi.

La sezione «Scrittori sardi» può ritenersi idealmente aperta dalla più antica opera letteraria (almeno in senso lato) in lingua sarda a tutt'oggi nota, dall'edizione cioè di A. Cano, *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, curata da Dino Manca⁴. Si tratta di un poemetto agiografico di 1096 vv. che narra le vicende dei martiri turritani; conosciuto in un unico esemplare a stampa che risale al 1557, l'opera dovrebbe essere stata scritta da Antonio Cano che resse l'arcidiocesi di Torres dal 1448 al 1476; merita sottolineare che l'apparato che accompagna il testo è positivo e riporta le lezioni, accettate e rifiutate, dell'ed. Wagner e dell'ed. Alziator; anche merita sottolineare che men-

² Ma, al momento della stesura definitiva di queste pagine (febbraio-marzo 2004), il numero dei volumi è cresciuto di tre unità, tutte edite tra settembre e ottobre 2003: *Innocenzo III e la Sardegna*, ed. critica e commento delle fonti storiche a c. di M.G. SANNA; *Il registro di San Pietro di Sorres*, introduzione storica di R. TURTAS, ed. critica di SARA S. PIRAS e GISA DESSI; *Il condaghe di San Michele di Salvennor*, ed. critica a c. di P. MANINCHEDDA e A. MURTAS.

³ Sarà da tener presente che delle CXCIX pp. della introduzione ben centonove sono dedicate – come è necessario in questi casi – all'analisi linguistica e che il glossario si estende da p. 141 a p. 322.

⁴ Si vedano la recensione di E. BARBIERI, *Libri e biblioteche*, "Il Domenicale", a. 2, n. 25, 21 giugno 2003, p. 5.

tre una traduzione in italiano corre a piè di pagina, in appendice viene stampata la *Passio sanctorum martyrum Gavini, Proti et Ianuarii* a c. di G. Zichi⁵.

A essa si potrebbe far seguire, nel rispetto della successione temporale, *Il libro sardo della confraternita dei disciplinati di Santa Croce di Nuoro*, a cura di Giovanni Lupinu; il *Libro* è trasmesso da un codice nuorese di 87 ff. che «documenta l'esistenza e l'attività della locale confraternita di Santa Croce, fondata dal gesuita sassarese Giovanni Vargiu» e rappresenta «il più antico libro confraternale in sardo pervenutoci [1579], più antico anche, come redazione materiale, di quello di Nule» (p. XV); con ogni probabilità giunto dalla penisola, scritto originariamente in italiano e in latino, il libro venne poi tradotto in sardo. Il codice non viene edito nella sua interezza; vengono pubblicati l'*Officium* della disciplina, l'*Officium mortuorum*, alcune preghiere, la lettera di approvazione della confraternita di Santa Croce di Nuoro da parte del vescovo di Alghero Andrea Baccallar, nuove preghiere e benedizioni e, infine, i capitoli della confraternita. La scelta di pubblicare circa i tre quarti del manoscritto si fonda sul fatto che quanto viene edito è, nella sostanza, omogeneo e cronologicamente abbastanza compatto, a differenza delle sezioni tralasciate (più o meno gli ultimi trenta ff. del codice), in parte vergate nel settecento. L'editore propone di riconoscere nella lingua del testo «una lingua paraliturgica stratificata che s'incanala nell'alveo del cosiddetto "logudorese illustre" ...: tuttavia, il carattere speciale del testo, una traduzione, accentua in modo vistoso una componente italiana non integrata di fonetica, lessico e sintassi, mentre la componente iberica è al confronto esigua» (p. XLII). Nella "Nota al testo", oltre alla esplicitazione dei consueti interventi di normalizzazione, Lupinu, molto opportunamente fornisce un elenco completo dei termini sardi scritti in modo abbreviato sul manoscritto (pp. L-LIV); inoltre

⁵ *Passio sanctorum martyrum Gavini, Proti et Ianuarii* a c. di G. ZICHI, Sassari, Chiarella, 1989.

correda il testo medesimo con un apparato dove vengono registrate le lezioni migliorative rispetto al ms. di Nuoro tradite dal codice di Nule – che appartiene, pur non essendo privo di tratti propri, alla medesima tradizione di quello Nuoro –. Le caratteristiche del *Libro* indurrebbero a sottolineare che la sua collocazione più appropriata sarebbe stata nella serie «Testi e documenti» piuttosto che in quella «Scrittori sardi»; in verità, seppur con giusta cautela, Giovanni Lupinu suggerisce che alle spalle della redazione italiana del libro confraternale possa esserci il gesuita Vargiu, cui sarebbe forse toccato «un ruolo attivo non soltanto nella promozione dell'attività della compagnia di Santa Croce di Nuoro, secondo quanto è affermato esplicitamente nel testo, ma anche nella stesura del suo libro confraternale: ciò vale per la determinazione dei contenuti ma, possibilmente, anche per la forma linguistica assunta dal documento a noi giunto» (p. XLV). Anzi Lupinu avanza un'altra allettante ipotesi; «si potrebbe pure ipotizzare, in maggior grado di alea, che anche la traduzione del testo italiano in logudurese sia maturata in quest'ambiente, ad opera del Vargiu o di un'altra personalità legata allo stesso ordine religioso. Mentre a Sassari e nei suoi dintorni [da dove la tradizione settentrionale dei disciplinati sardi prese avvio] continuava a essere usato l'antico dettato italiano del testo confraternale... allorché ci si spinse verso il centro dell'isola si dovette rendere necessaria una traduzione in sardo» (pp. XLV-XLVI).

Di cronologia più bassa, ma di non minore interesse sono invece *La coltivazione de' gelsi e propagazione de' filugelli in Sardegna* di Giuseppe Cossu (1739-1811) e *Le piante* di Domenico Simon (1758-1829), opere entrambe editate per cura di Giuseppe Marci. Il Cossu fu avvocato e economista, censore generale dei Monti frumentari; divenne, «nel 1767..., Segretario della giunta istituita per amministrare i Monti frumentari e quindi, nel 1770, Censore generale, in pratica il massimo dirigente dei monti...» (*Le piante*, p. XL); fu un «funzionario zelante e intelligente ... e si applicò al suo compito con passione sempre animato da uno straordinario interesse per i problemi dell'agricoltura, del commercio, del-

l'economia della Sardegna» (*Le piante*, p. XLI); questa passione lo portò spesso a assumersi «compiti che andavano al di là degli incarichi propri del suo ufficio: elaborò bilanci, confutò obiezioni, compose *Istruzioni* per le amministrazioni locali, raccolse, a uso dei censori, “le diverse leggi agrarie del Regno”» (*Le piante*, p. XLI). Da questa molteplice attività discesero una massa di relazioni e istruzioni, ma derivarono anche opere organiche; tra esse merita di essere ricordata la pubblicazione, a Cagliari, tra il 1788 e il 1789 (e sulle date varrebbe la pena di riflettere, alla luce di quanto stava accadendo in Francia), de *La coltivazione dei gelsi*, che comprende la *Moriografia sarda ossia catechismo agrario proposto per ordine del regio governo alli possessori di terre, ed agricoltori del regno sardo* e la *Seriografia sarda ossia catechismo del filugello proposto per ordine del regio governo alle gentili femmine sarde*; «con questi due testi, scritti in sardo campidanese, l'autore intende contribuire a creare per la sua patria “una compiuta terrena felicità, quanto si può questa dalle cose temporali sperare”: se la Sardegna “finora è stata della classe delle consumatrici, e tributaria di rilevanti somme alla Spagna, Francia, Genova, Napoli e Firenze per le copiose provviste delle sete ed a mantenere senza discapito l'uso della seta, giacchè dall'odierna raffinata e morbida polizia viene questo caratterizzato per necessario”» (*La coltivazione*, p. XXXVII). Si tratta in verità di un vero e proprio manuale di istruzioni per agricoltori; la *Moriografia* si articola in sette lezioni e la *Seriografia* in sei; significativo il fatto che i testi siano, per ampie parti, bilingui; alla versione in campidanese se ne affianca una in italiano. E la lingua – le lingue dell'opera – è illustrata in pagine lucide da Eleonora Frongia (*La coltivazione*, pp. LXI-LXXIV) che mette bene in evidenza la specificità dei *mots témoins* (parole che «riflettono idee e “concetti nuovi filtrati attraverso la coscienza degli scrittori”»: p. LXI) presenti nel testo, molti, non tutti, coniatì nell'età dei lumi; si incontrano locuzioni come *s'antiga barbara tirania* (l'antica barbara tirannia), *sa bona filosofia* (la buona filosofia), *spiritu filosoficu* (spirito filosofico), *ominis litteraus* (uomini letterati), *naturalesa umana* (natura umana), e ‘voci’

quali *luxi* (lumi), *progetu* (progetto), *umanitadi* (umanità), *(ar)rexoni* (ragione). Ma la Frongia mette anche in evidenza come «la versione sarda del testo» sia «più aderente ad un linguaggio quotidiano rispetto a quella italiana per la quale il Cossu, introducendo arcaismi e aulicismi, sembra invece sentire il peso della responsabilità letteraria» e manifesti «una ricchezza lessicale tale da meritare l'attenzione degli storici della lingua prima ancora degli studiosi di letteratura». «Se è vero che tratti della redazione bilingue di questi scritti didascalici – dice ancora Eleonora Frongia – riflettono scientemente l'assortimento dei destinatari e la loro cultura di riferimento, è allora innegabile che un campidanese così duttile, completo, aperto ai tecnicismi e agli influssi esterni... è frutto di una cultura sorprendentemente moderna e offre al lettore uno spaccato della vita e della lingua sarda settecentesca non altrettanto disponibile in altre opere» (p. LXIX-LXX).

L'opera di Domenico Simon apparve invece nel 1779 a Cagliari; il Simon, di nobile famiglia ligure trapiantata ad Alghero, conseguì la laurea in giurisprudenza a Cagliari e «nello stesso anno fu ricevuto socio del collegio di belle-arti in quella regia università di studi» (p. X); ebbe vari incarichi di tipo politico-amministrativo, fra i quali primo fu quello di vice-censore generale dei Monti di soccorso, a fianco di Giuseppe Cossu «che di quell'istituzione, nata nel 1783, era il Censore generale». Partecipò da protagonista ai fatti del 1793 e fu tra coloro che vennero eletti «nella deputazione incaricata di presentare al sovrano le cinque domande dei sardi che, nella sostanza, richiamaavano i piemontesi all'osservanza «delle leggi fondamentali del Regno»» (p. XV). L'accoglienza che la delegazione stamentaria aveva avuto a Torino «era stata quanto meno irriguardosa e basterà dire che «Vittorio Amedeo III preferì comunicare al vicerè e non ai deputati presenti a Torino, le risposte, sostanzialmente negative, alle domande che gli erano state poste dai sardi» (p. XVI). Il fallimento della missione provocò divisioni fra i deputati, così che nel giro di pochi giorni il Simon decise di procrastinare *sine die* il suo ritorno in Sardegna: e non vi ritornò più. Visse a Torino, in povertà

assoluta (aveva rinunciato, nel 1818, a una pensione elergitagli dal sovrano), accettando qualche invito a cena per pura necessità di sostentamento, studiando intensamente la notte e dormendo durante il giorno. Si spense a Torino, all'età di settant'anni, il 10 gennaio 1829⁶. *Le piante* è un poemetto in ottave, in quattro canti; i primi due abbracciano la trattazione propriamente scientifica del tema, comunicando al lettore «un sentimento di ammirazione per i progressi della ricerca che si fonda sulle moderne metodologie d'indagine dalle quali derivano le scoperte riguardanti la germinazione delle piante e dei funghi, la circolazione del sangue e dei “lievi umori” nell'organismo umano, della linfa nelle piante» (p. XLVII). Il terzo canto si focalizza sui «benefici che la Sardegna potrebbe ricavare da un'adeguata opera di forestazione. Il discorso è prospettato con l'introduzione di un effetto straniante, il punto di vista esterno proprio di chi viene dal Continente e vede l'isola “desolata” e “nuda”, senza un filo d'ombra che ripari il viaggiatore dai raggi del sole cocente. C'è da chiedersi come mai, nel corso dei secoli, siano state compiute tante imprese di guerra “per conquistare una spogliata terra”, una terra che la natura aveva favorito ma che gli uomini non avevano curato. Il discorso è naturalmente rivolto agli abitanti che non hanno compreso i vantaggi derivanti dalla coltura delle piante. A questo punto le ottave del Simon si allontanano dalle considerazioni naturalistiche per affrontare un tema economico sul quale l'autore ha idee molto precise. La Sardegna è costretta a importare il legname necessario al suo fabbisogno, con evidenti vantaggi per produttori e mercanti» (pp. XLVII-XLVIII); come il Cossu e come il Porqueddu, il Simon sostiene che «l'economia sarda è in una condizione precaria perché troppi prodotti debbono essere importati» (p. XLVIII). Ma il Simon censu-

⁶ Oltre a *Le piante* il Simon ha pubblicato anche *Trattenimento sulla storia sacra dalla creazione del mondo alla nascita di Gesù Cristo*, Cagliari 1772; *Trattenimento sulla sfera e sulla geografia*, Sassari 1772; *Per le feste di S.E. conte Lascaris di Ventimiglia, canto in 8^a rima*, Cagliari 1778; *Rerum Sardoarum scriptores*, Torino 1787-88.

ra anche la “pigrizia” dei sardi; «non è pensabile che la terra produca senza un sapiente intervento dell’uomo: la pastorizia tradizionale e un’agricoltura d’acatto » non bastano più (p. XLIX). Il quarto canto infine è una sorta di apologia della bellezza delle piante, dove, peraltro, dopo le imprescindibili pennellate arcadiche (*piagge amene, sorgenti cristalline e terse, verdi arbuscelli* ecc.) si ripropone il discorso delle «campagne sarde desolate, prive di vegetazione e, quindi, indifese nei confronti della “sferza estiva”» (p. L).

L’uno e l’altro, il Cossu e il Simon, *pleno iure*, rientrano con altri scrittori quali il Manca dell’Arca, il Porqueddu e, su altro fronte, il Carboni e il Valle, tra i didascalici sardi; «la loro riflessione e le opere che composero – ricorda Giuseppe Marci: *Le piante*: p. XLIV – non sono testimonianza di una stagione, interrotta dal fallimento del processo di riforma, ma piuttosto rappresentano il fecondo avvio di una prospettiva di scrittura, in italiano e in sardo, che racchiude le speranze politiche e si alimenta nell’amore per la patria sarda». I didascalici sardi rappresentano insomma – lo ricorda ancora Marci, citando la Sannia Nowé – «...lo sforzo ragguardevole compiuto dalla classe dirigente, in quegli anni, per strappare il paese all’arretratezza e all’isolamento»; e le forme letterarie e linguistiche di volta in volta scelte «ben lungi dall’essere strumento inerte della comunicazione, stimolano la produttività degli autori e agiscono persuasivamente sui destinatari» (*La coltivazione*, p. LIX).

L’ultimo volume è quello dedicato all’edizione dell’inno di Francesco Ignazio Mannu, *Su patriota sardu a sos feudatarios*, a cura di Luciano Carta. Il Mannu, nato a Ozieri il 18 maggio 1758, compì gli studi a Sassari «dove frequentò il corso filosofico e la facoltà di giurisprudenza; conseguì la licenza in leggi nel 1781 e successivamente la laurea. Trasferitosi a Cagliari, vi esercitò la professione legale» (p. XX). Ebbe un ruolo rilevante nei moti iniziati nel 1793; nel 1795, dopo la vittoria del partito patriottico, fu nominato giudice aggiunto della Sala civile della Reale udienza nel 1795; nel 1796, a seguito dell’infelice epilogo della lotta antifeudale «portata avanti dalla componente più avvertita del partito

patriottico sotto la guida di Giovanni Maria Angioy» (p. XLII), il Mannu compare, in una nota del 13 giugno 1796 redatta dalla deputazione stamentaria, «tra un manipolo di persone indesiderate e se ne propone l'esilio "all'isola di San Pietro"» (p. XLII). Non si sa se davvero dovette, come altri, sopportare l'esilio; quando venne restaurata la monarchia sabauda «e con permanenza della Corte a Cagliari a partire dal 1799, il Mannu «appare perfettamente integrato nell'alta burocrazia dell'epoca, all'interno della quale percorse una brillante carriera. Nel 1807 fu nominato giudice effettivo nella sala civile della reale Udienza. Non pare tuttavia che abbia mai deposto, nel governo degli affari pubblici, quel rigore che lo contraddistinse nel periodo rivoluzionario. Nel 1816, infatti, egli venne rimosso dall'incarico di giudice della Sala criminale della Reale Udienza e assegnato a altro incarico perché in disaccordo con il vicerè Carlo Felice che per combattere la criminalità dilagante voleva applicare procedure economiche nei processi penali. Nel 1818 fu nominato giudice aggiunto nel magistrato del consolato, tribunale di nuova istituzione incaricato di dirimere le controversie sul commercio» (p. XLIII); si spense a Cagliari il 19 agosto 1839, lasciando all'ospedale della città l'ingente patrimonio di 40.000 scudi. L'inno, in 47 ottave di ottonari con ritornello (*octava torrada*), riproduce una struttura metrica usata nei *gosos*, «generalmente cantati dalle popolazioni rurali» in onore dei santi (p. LIII); la struttura rimica prevalente è A BB CC DD E, con rime irrelate in prima e ultima sede e bacciate all'interno dell'ottava; in tutto il componimento l'ultimo verso termina in *-ia* per quindici volte e in *-àre* per 32, forse nella ricerca, soprattutto per l'uscita maggioritaria, di un esito verbale facilmente memorabile. Le idee base del componimento, ricorda il curatore accettando le osservazioni di Maria Antonietta Dettori, sono due e cioè «la necessità di porre fine al sistema feudale, o forse sarebbe meglio dire alla sua degenerazione, e quella di denunciare il malgoverno e le vessazioni dei funzionari piemontesi»; e due sono «anche gli esplici destinatari: i feudatari e il popolo, in particolare le popolazioni rurali» (p. LVII). L'inno, insomma, è il canto «di una delle tante

rivoluzioni germinate nella temperie culturale e politica del *Settecento riformatore*» (p. CCXLIII).

Il canto è accompagnato da una amplissima introduzione storica; segue una essenziale premessa filologica che ci informa di come l'edizione sia stata condotta sul testimone conservato nella Misc. 1494/1 della Biblioteca Universitaria di Cagliari, un fascicoletto stampato in clandestinità e senza note tipografiche; a piè di pagina si sviluppa un apparato dove l'editore si impegna a rendere conto di una tradizione non razionalizzabile secondo procedure lachmanniane, dal momento che, «mentre la *princeps*, l'edizioni Nurra, e quella Garzia [Nurra 1897; Raffa Garzia 1899] partono ... da una tradizione manoscritta già interferita dall'oralità, le altre edizioni [in numero di cinque dal 1849 al 1979] risentono da una parte di una sorta di testo vulgato oralmente e dall'altra dei gusti dei singoli curatori» (p. CCLIV-CCLV). L'inno è corredato da una traduzione di servizio in italiano e da un puntuale commento filologico e storico.

Insomma pluralità di testi – documentari e letterari – e di lingue – sardo nelle sue varietà e italiano – convivono nei volumi fino a ora pubblicati dal Centro di studi filologici sardi⁷. Anche a chi sia, per natura e per formazione, alieno da discorsi troppo generali, alcune celeri consi-

⁷ Ancora una volta varrà la pena notare che, alla data della stesura di queste pagine, la sezione «Scrittori sardi», con un incremento di sette unità, nell'arco cronologico che si stende tra giugno e ottobre 2003, ha contribuito a accrescere il patrimonio di generi (narrazione storica, memorialistica, scrittura propriammente letteraria) e di lingue (latino, italiano, castigliano, sardo): PROTO ARCA SARDO, *De bello et interitu marchionis Oristanei*, a c. di MARIA TERESA LANERI; G. DELOGU IBBA, *Index libri vitae*, a c. di F. M. ARESU – A. L. DE MARTINI – G. MARCI, coord. edit. di ELEONORA FRONGIA; S. SATTA, *L'autografo de "Il giorno del giudizio"*, ed. critica a c. di G. MARCI; G. MANNO, *Note sarde e ricordi*, ed. a cura di ELEONORA FRONGIA, intr. e commento a c. di A. ACCARDO – G. RECUPERATI; A. MURA, *Poesia ininterrompia e Campusantu marinu*, traduzioni da P. Eluard e P. Valéry, a c. di D. CAOCCI; G. SARAGAT – G. REY, *Alpinismo a quattro mani*, a c. di G. MARCI; G. TODDE, *Scritti economici sulla Sardegna*, ed. a c. di TIZIANA DEONETTE, introduzione a c. di P. MAURANDI (ma il frontespizio legge in modo non chiaro: «edizione delle opere a cura di / Pietro Maurandi/ testo a cura di/ Tiziana Deonette»).

derazioni s'impongono. Duplice l'impegno che, a mio parere, si è assunto il Centro; in primo luogo quello di costituire un *corpus*, una sorta di grande archivio che pare prendere ispirazione dalla tradizione erudita del settecento, rinnovata però nelle tecniche e nei metodi. Se è infatti difficile immaginare che non debbano essere trattati con gli strumenti propri della filologia i testi più antichi dove si addensano questioni di paleografia, lingua, tradizione, è più sorprendente – piacevolmente sorprendente – vedere usati quei medesimi strumenti, ovviamente con i limiti indotti dalla specificità stessa degli oggetti di studio, su testi più recenti. Non si tratta solo di pubblicare testi, bensì di pubblicarli nel modo che più da vicino rispecchi la volontà dell'autore, attribuendo, nello stesso tempo, all'editore la responsabilità che gli compete. Per esempio, la bilingue edizione del Cossu (italiano - sardo campidanese) è condotta sulla stampa comparsa nel 1788 e nel 1789 a Cagliari, per i tipi della Reale stamperia; nella versione italiana sono state integrate a testo, sempre rendendone conto, le correzioni presenti nell'*Errata corrige* della stampa cagliaritano; sono stati normalizzati in acuti gli accenti gravi di forme come *acciocché*, *affinché*, *allorché* ecc.; è stato eliminato l'accento su *qui* e *qua*⁸; conservata l'alternanza maiuscolo/minuscolo dopo i segni di esclamazione e interrogazione, operati alcuni ammodernamenti interpuntori, peraltro indicati. Sono state anche mantenute molte oscillazioni della grafia (del tipo *bacchi/bachi*, *cannicci/cannici*; *escita/uscita*; *selvatico/salvatico* ecc.) che, a volte, paiono testimoniare l'incertezza tra forme sentite come più letterarie e altre percepite come più popolari; forse il problema avrebbe potuto essere risolto in modo univoco, qualora eventuali autografi del Cossu – che presumo non siano irreperibili – avessero testimoniato la presenza maggioritaria in modo assoluto di

⁸ Inutile dire che l'abitudine di apporre accenti gravi anziché acuti e di segnare d'accento anche qui e qua ha tenuto il campo molto a lungo nelle abitudini tipografiche. D'altra parte una normalizzazione come quella messa in atto, nulla toglie al testo (del quale peraltro non si tacciono le caratteristiche grafiche che potrebbero interessare anche agli storici della grafia e della tipografia), aumentandone invece la leggibilità.

una forma contro l'altra. Nella versione sardo-campidanese sono state mantenute le oscillazioni, a partire da quelle, assai frequenti, tra consonanti doppie e geminate; è stato inoltre necessario intervenire «nei pochissimi casi in cui la 3 pl indicativo pres. del verbo *essiri*: *sunt*, appariva come *funt*»; poiché i casi in cui il fenomeno si manifesta sono – come informa l'editore – pochissimi, non sarà affatto da pensare a una *s* lunga scambiata per *f* dall'editore medesimo, quanto piuttosto a un caratteristico errore di cassa (*e*, dunque, se unito a altri simili, interessante per conoscere e valutare la qualità delle maestranze della Reale stamperia) prodotto proprio dalla vicinanza strutturale tra *s* lunga e *f*. Queste osservazioni, quale che sia il loro valore, sono possibili solo perché la filologia, come critica tesuale, ha fatto la sua parte, permettendo la verifica dei processi di fissazione del testo e spingendo il lettore a interrogarsi sulla loro fondatezza.

In secondo luogo pare a me che il Centro abbia forte la volontà di evitare (e lo dimostrano bene le ampie introduzioni storiche premesse ai volumi) che si possa guardare alle edizioni di cui si è fatto carico, come a «una produzione cosiddetta *regionale* disgiunta dal “vasto moto della letteratura *nazionale*”. Anzi, per essere più precisi, “dal vasto moto delle letterature nazionali” con cui la cultura sarda ha avuto non effimeri rapporti e senza conoscenza e comprensione dei quali non sarebbe possibile avere un'immagine compiuta della storia civile e letteraria della Sardegna”⁹.

Insomma, grazie a una onesta filologia gli studiosi che al Centro fanno riferimento hanno cominciato a mettere (o a rimettere) in circolazione testi ignoti, poco noti o dimenticati, ma nello stesso tempo hanno dimostrato che tenere l'occhio fisso ai testi non vuol dire dimenticare i produttori e i lettori di quei testi e gli spazi e i tempi in cui quei testi medesimi sono nati e si sono diffusi, dentro e fuori l'isola.

⁹ G. SARAGAT - G. REY, *Alpinismo a quattro mani*, cit., p. VIII.

Certamente i volumi fino a ora pubblicati lasciano vedere, con un campione a sufficienza significativo, la specificità della letteratura sarda che è, in primo luogo, un problema di specificità linguistica; come ha ricordato Nicola Tanda, «l'asse portante della cultura sarda è in definitiva... la lingua sarda»¹⁰; ma con il sardo hanno interagito il latino medioevale e umanistico «il catalano, il castigliano, l'italiano delle repubbliche marinare e degli ordini religiosi, l'italiano dei Piemontesi e l'italiano della Repubblica...»¹¹. Di certo in modo prevalente il sardo – che, voglia il cielo, venga rispettato nelle sue varietà, al di là di inutili ipotesi di normalizzazione¹² – e poi le altre lingue ricordate, tutte hanno contribuito – e alcune ancora contribuiscono – alla cultura e alla letteratura della Sardegna, entro il quadro complessivo della storia della Sardegna, della storia d'Italia, della storia d'Europa.

È a questa storia e a questa letteratura che mi pare si indirizi, alla luce di quanto fino a ora prodotto, l'attività del Centro di studi filologici sardi: lontano da deteriori spinte regionalistiche, ma attento invece «ai propositi e successi degli uomini nelle condizioni proprie in cui si trovarono a scrivere piuttosto che all'intimità e alle risonanze lontane o, come usa dire, all'universalità delle loro scritture»¹³.

¹⁰ N. TANDA, *Lingua sarda e autonomia culturale*, in *Limba lingua language – Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, a. c. di M. ARGIOLOS – R. SERRA, Cagliari, CUEC, 2001, pp. 57-69, poi in *Un'odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, Cagliari, CUEC, 2003, pp. 199-212, in part. 205.

¹¹ N. TANDA, *Lingua sarda e autonomia culturale*, cit., p. 205.

¹² A. STUSSI, *Lingua e regioni*, in *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino, 1982 (SLES, 16), pp. 47-67, in part. 54 e n.31.

¹³ C. DIONISOTTI, *Premessa e dedica*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967 (PBE, 163), p. 7, ricordato anche da A. STUSSI, *Lingua e regioni*, cit., p. 25.

Il rinnovamento del canone

Nicola Tanda

Direi che, alla fine di una giornata di interventi interessantissimi, non è il caso di trarre conclusioni, quanto di sviluppare alcuni punti già trattati. Il nostro proposito come Paolo Maninchedda ha detto, e io ora confermo, sarebbe quello di fare di questo incontro un appuntamento fisso, un seminario annuale di filologia.

Perciò insisterò a parlare ancora di filologia sarda. Ritengo infatti che il nostro modello, che intende collaudare lo statuto speciale che ha, rispetto al canone corrente, la letteratura in Sardegna, possa, con le dovute distinzioni, convenire alla situazione speciale di altri territori di stati e nazioni senza stato europee, nei quali esista un plurilinguismo letterario come il nostro. Il nostro modello inoltre intende ricuperare non solo le produzioni dei testi letterari nelle lingue che sono state impiegate nel territorio ma anche la loro circolazione nel tempo.

In un contesto nel quale la lingua sarda costituisce l'asse semiotico della cultura sarda, necessariamente le lingue e le letterature "altre", che storicamente sono intervenute e hanno contribuito a formarla, si sono collocate come contigue alla lingua parlata e scritta nel territorio ed hanno dovuto fare costante riferimento all'universo antropologico che, mediante quel linguaggio originario, si era costituito. Capisco che una posizione simile contiene una serie di novità e, soprattutto, rivela una "rottura", mostra una di quelle "fratture" di cui ha da poco parlato Corrado Bologna.

Mentre si parla, non solo in Italia, di rinnovamento del canone e dei codici letterari, narrativi e poetici, si parla poco del come questo rinnovamento riguardi invece, dappertutto, il rinnovamento anche dei codici linguistici. E di conseguenza anche del fenomeno nuovo del costitu-

irsi di letterature, come abbiamo detto in apertura, escluse dal canone, che il plurilinguismo letterario attuale esige siano legittimate. Su questo punto, il nostro progetto, mi pare, sia in prima fila.

So che questa mia proposta di una “letteratura degli italiani” nella quale la letteratura sarda plurilingue possa essere inclusa con un suo statuto speciale, crea, almeno al momento, gravi imbarazzi. Tuttavia, un simile modello di insiemi e sottoinsiemi letterari è possibile ed è estensibile e conveniente ad altre situazioni non solo italiane. Perciò, continuando sulla linea delle provocazioni, confermo che noi dobbiamo considerare la lingua come il fondamento di una cultura e quindi della comunicazione in generale. Il linguaggio verbale costituisce infatti lo strumento metalinguistico che collega l’insieme dei linguaggi non verbali che distinguono le culture.

Un discorso merita inoltre la mancanza di considerazione della lettura, dal punto di vista dei significati cognitivi, della testualità delle opere d’arte. Ricordo e cito, a questo proposito, le poesie di Giovanni Paolo II che, in una della sue poesie del *Trittico Romano*, appena pubblicato, avvalorata la significazione testuale delle opere della Cappella Sistina e afferma che, nell’esegesi della tradizione biblica, non è possibile non tenere conto della figurazione della *Genesi* di Michelangelo: “la Sistina aspettava Michelangelo”. In sostanza per capire la *Genesi* è necessario prendere in considerazione anche l’interpretazione che Michelangelo ne ha dato. Si aggiungono in sostanza altri elementi della complessità del linguaggio che di solito vengono considerati poco riconducibili alla significazione che viene attribuita solo alla lingua.

Un’altra incongruenza del canone riguarda inoltre la scarsa considerazione delle opere del “genere” religioso, mistico o ascetico, che da noi, almeno nel Novecento, hanno subito una eclisse, se non una cancellazione.

Molte opere di questo “genere” funzionano non solo sotto il profilo della letterarietà ma anche sotto il profilo della circolazione, in riferimento ai numeri e alla quantità delle copie vendute. Di solito la sociologia

letteraria tiene conto delle vendite e mette tanto in risalto un libro di intrattenimento, magari un “giallo” che vende centomila copie e questo titolo immediatamente invade le pagine dei giornali. I libri del “genere” religioso, invece, che hanno una grande diffusione e che raggiungono tirature di cinquecentomila o di un milione di copie, non arrivano né sulle pagine dei giornali e tanto meno entrano nelle rassegne storico letterarie.

Non divaghiamo, però, e rimandiamo le conclusioni all’anno prossimo, *si Deus cheret*, come prudentemente diciamo noi Sardi, che, ad ogni occasione, non manchiamo di ricordare che il futuro non è nelle nostre mani. E per darvi un esempio concreto della “rottura” o della “frattura” di cui abbiamo parlato e che da noi si è sì è concretamente realizzata con queste edizioni del Centro di Studi Filologici Sardi, grazie soprattutto a un documento come la “Carta europea delle lingue e dei saperi”, vi leggo alcuni testi esemplari che i nostri colleghi delle scuole sarde o non conoscono ancora, per difetto di informazione istituzionale, oppure rimuovono, perché ritengono che, in relazione alle loro conoscenze stereotipate, costituiscano davvero una “catastrofe”, una vera inversione di tendenza.

Poiché, come avrete modo di constatare, Antonino Mura Ena, del quale intendo proporvi alcuni testi poetici in lingua sarda, mette in crisi il sistema obsoleto della trasmissione dei saperi che costituisce la lingua della cultura scolastica italiana. Vi leggerò alcune delle sue poesie più significative, la prima è *Peraula bia*, Già il titolo ripropone l’oralità, la parola non come parola scritta, ma come parola detta al destinatario più prossimo come parola viva e rivaluta la poesia come pensiero poetante. Ovviamente rinvia al filone di pensiero che da Platone conduce fino ad Heidegger e alla filosofia della parola viva, secondo quanto dicevano gli antichi sapienti, in mille discorsi, una volta che sia uscita dalle labbra, nel momento stesso in cui è pronunciata, è consumata e morta. E coloro che ne erano consolati, i fedeli, ci credevano. Ma io, dice il poeta, che

sono un saggio, non antico né nuovo, ma uno che sa riflettere e ragionare, so che ogni parola, uscita dalle labbra di un uomo vivo e ascoltata in riso o in pianto, solo allora incomincia a vivere ed è un volo del pensiero eterno della parola e dell'incontro.

Una peraula bia, / cando est offerta e nada / et est sa prima 'orta / chi dae 'ucca bessit, / in s'istante matessi est accabada. / Est consumida e morta. / / E gai naraian / chin milli arresionos / sabidores antigos / e serios e bonos. / E sos appuntados / fideles, bi creian. / / Ma eo, / chi no so sabidore / ne antigu e ne nou, / ma cunsideradore / de bonu cunsideru / darelis potto prou / chi 'onzi umana peraula / nada a omine biu, e ascultada / in risu e in piantu, tando solu / incominzat a vivere. / Et est de pensamentu eternu 'olu.

Una parola viva / quando è offerta e detta / ed è la prima volta / che esce dalla bocca, / in quell'istante è svanita / È consumata e morta. / / Così raccontavano / in mille discorsi / antichi, saggi, / e seri e buoni. / E i fedeli consolati, / ci credevano. / / Ma io, / che non sono saggio / né antico né recente, / ma un architetto / di buone riflessioni, / posso darvi prova / che ogni umana parola / detta a un uomo vivo, e ascoltata, / in riso e in pianto, allora soltanto / incomincia a vivere. Ed è un volo del pensiero eterno.

Come potete constatare, affronta, non senza una vena scopertamente polemica, il problema della parola eterna, della saggezza perenne, quella religiosa, rispetto alla parola scritta del pensiero libero. Certo la lirica sarda non si era ancora misurata con una riflessione così ardua. Ed è importante che Mura Ena abbia adottato il modello e la misura di un petrarchismo severo per fornirci la prova che la sua vecchia lingua poetica sarda può cimentarsi, con la naturalezza del latino che vi è sotteso, con questi argomenti di alta riflessione morale e religiosa.

Antoninu Mura Ena, era professore all'Università di Roma dove insegnava pedagogia. Aveva curato addirittura un'edizione critica del *De Magistro* di Sant'Agostino, ma soprattutto aveva tradotto in sardo *L'Apologia di Socrate* di Platone e scritto, quasi segretamente e per tutta

la sua vita, poesie in lingua sarda. Che dietro il suo discorso ci siano Platone e Socrate, risulta anche e innanzitutto dall'affermazione socratica di non sapere: "io che non sono *sabidore ne antigu e ne nou, ma cunsideradore de bonu cunsideru*". Affermazione nella quale, proprio lui, che si era laureato con una tesi su "La dottrina dello Stato di Hegel", rinnega i grandi e assoluti sistemi filosofici idealisti.

Riproponendo il valore dell'oralità rispetto alla scrittura egli rivaluta anche la poesia *a bolu*, quella sarda, estemporanea o improvvisata. Vale a dire che egli rivaluta la competenza letteraria che attualizza la funzione poetica del linguaggio e riesce a comunicare dal vivo, davanti al pubblico che ha quasi uguali competenze del codice linguistico e letterario, proprio attraverso la voce e i suoni de *sa peraula bia*, come facevano gli aedi e gli improvvisatori.

Ecco inoltre, in un altro testo, *Cantore Luisi*, come corollario, la rivalutazione di uno degli sconosciuti poeti improvvisatori del suo paese, che la comunità, e per prima la comunità scolastica, ha sommerso in un mare di oblio, *de olvidu in unu mare*.

Il poeta riconosce di appartenere alla stessa famiglia dei poeti estemporanei che cantano improvvisando dal palco nelle notti di festa dopo la fine del raccolto. Egli ha tentato di adeguarsi ai canoni della poesia scritta in italiano, ma non ha avuto riscontri, esprime ora il rammarico di non essere stato da subito uno di loro (un pensiero analogo aveva espresso anche Sebastiano Satta nel *Canto ai rapsodi sardi*). Questi aedi non hanno una tomba che testimoni la funzione che hanno svolto nella loro comunità e, proprio per questo, vorrebbe essere sepolto con loro e avere la sua croce accanto alle loro piccole croci, poiché anche lui, come loro, è vissuto in solitudine, con la morte alle costole. Tuttavia, dice il poeta, se sei ancora come eri allora, così male sepolto (senza riconoscimenti postumi), disperso in un mare di oblio, allora anche io che inutilmente ho scritto e anche pubblicato, vorrei aver cantato per un pubblico ed un destinatario preciso, come hai cantato tu, o cantore Luisi. Da queste affermazioni risulta una importante rivalutazione della fun-

zione stessa della poesia e della lingua poetica, e, in particolare di quella destinata ad una piccola comunità, addirittura ad un vicinato di poche persone che si riassume in poche piccole croci poste una accanto all'altra. Una simile considerazione della poesia che rivaluta il vissuto esistenziale ha radici filosofiche e letterarie, risvolti antropologici e ragioni estetiche sofferte e che non concludono verso esiti assoluti. Rivela infatti il tentativo di accostarsi, fuori da schemi assoluti, alla lettura delle vite umili ed eroiche delle persone semplici che hanno vissuto con umanità impensabile veri drammi esistenziali. Il modello più conosciuto è, almeno nel Novecento quello della *Antologia di Spoon River*.

La considerazione del valore della poesia è diversa da quella astratta ed assoluta professata dalle concezioni estetiche idealistiche e più moderne. Mura Ena si rivolge al poeta del suo paese in maniera diretta: *Si tue, cantore Luisi, goi male sepultadu .. sutta pedrighinas tostas*, per evidenziare che il suo corpo non è stato sepolto bene, che il lutto per la sua assenza non è stato elaborato, che non gli sono stati tributati gli onori che meritava, dal momento che il suo nome e la sua esistenza sono stati cancellati e la sua memoria non esiste più neanche all'interno della propria comunità. La scuola e la cultura italianizzante, non riconoscendo il loro ruolo, li ha esclusi dal canone cancellandoli definitivamente dal mondo. Come del resto è stata cancellata la cultura locale, condannata alla non esistenza da un canone che riconosce solo a pochissimi il ruolo di poeta e impiega in queste inclusioni ed esclusioni criteri che sono quasi sempre strumentali.

Si tue, cantore Luisi, / goi male sepultadu, / ses como comente fisi / e cantas comente has cantadu, / accollimi in su 'ighinadu / de pagas rughittas postas / a chie si ch'est andadu / solu chin sa morte a costas. / / Ca si ses commente fisi / / goi male sepultadu / sutta pedrighinas tostas, / de olvidu in unu mare, / comente tue has cantadu / eo cherio cantare, / cantore Luisi.

Se tu, Luigi il cantatore, / così mal sepolto / sei ora come eri / e canti come hai cantato, / accollimi nel vicinato / di poche croci messe /

su chi se n'è andato / solo con la morte alle costole. // Perché se sei
come eri / così mal sepolto sotto pietre di roccia / in un mare di oblio,
/ come hai cantato tu / anch'io vorrei cantare, / o cantatore Luigi.

Se si riflette sul fatto che l'estetica assoluta non ammetteva l'arte applicata, si comprende come dovesse venir meno l'impiego della funzione poetica della lingua anche nelle operazioni quotidiane come quelle oggi della pubblicità e ieri del banditore. Che cosa hanno fatto i nostri antropologi per tramandarci l'esistenza della voce nei paesi? Hanno mai registrato un bando... o le voci dei venditori che scendevano dai monti del Gennargentu alla pianura per vendere gli attrezzi di castagno destinati alle operazioni della vita domestica e dell'agricoltura? Non risentiremo più quelle voci che annunciavano l'autunno .. e *e truddas e truddones e palas de forru...*

Il titolo di un'altra poesia è *Banditore chin trumba*. Mura insiste sulla competenza letteraria del banditore che deve comporre in versi, in un testo da cantare, le informazioni della giornata. Corittu è su *poeta banditore* e subito dopo il concetto della sua competenza letteraria viene ribadito nel verso *e hat cantatu in poesia goi...*

Memorabile ricordo delle tristi giornate della prima guerra mondiale era il diffondersi, tramite, il banditore, delle notizie dal fronte e in particolare di quelle che riguardavano i caduti in "combattimento". Il banditore, figura ormi scomparsa dei paesi di una volta, dopo aver suonato la piccola tromba per richiamare l'attenzione, annunciava ad alta voce le notizie. Questo bando riguarda la fine della guerra e l'annuncio del *Te Deum* di ringraziamento. Ma il banditore non può non aggiungervi la notizia, purtroppo dolorosa, che lo riguarda, la morte del figlio nell'ultimo combattimento della guerra. Il ringraziamento per la serenità che la notizia lieta porta nelle famiglie contrasta con il dolore del banditore e crea un effetto drammatico e tragico per la casuale fatalità del destino del singolo.

Bandidore chin trumba

Su chimbe de su mes'e sant'Andria, / Corittu, su poeta banditore, / a sas otto 'e manzanu, / hat 'ocatu sa trumba armoniosa. / E hat ghetattu su bandu / ch'it 'inita / sa gherra vittoriosa. / E hat cantatu in poesia goi: / / - Si avvertet sa populassione / chi 'erisero est 'inita sa gherra / in chelu mare e terra. / E in tottue. / / - Si avvertet sa populassione, / sas tropas nostras han picatu a Trento / e n'che son irbarcatas in Trieste. / S'Austriacu, a fine 'e tantu 'istrughere / cedit sas armas et benit a rughere. / - Si avvertet sa populassione chi venzat tuttucanta a su Te Deu. / E a sa portessione. / / - Si avvertet sa populassione / chi eris a manzanu, / a s'essita 'e sa missa / m'han datu notissa / chi est mortu Bostianu, su izzu meu. / Si avvertet sa populassione / chi venzat tottu canta a su Te Deu.

La traduco:

Il cinque del mese di novembre, / Corittu, il poeta banditore / alle otto di mattina / ha preso la tromba armoniosa. / E ha dato il bando / che è finita la guerra vittoriosa. / E ha cantato in poesia così: / / - Si avverte la popolazione / che ieri sera è finita la guerra, / in cielo, mare, terra. / E dappertutto. / / - Si avverte la popolazione: / le nostre truppe hanno occupato Trento / e sono sbarcate a Trieste. / L'Austriaco, alla fine di tanta distruzione, / cede le armi e si arrende. / / - Si avverte la popolazione / che venga tutta quanta al Te Deum. / E alla processione. / / - Si avverte la popolazione / che ieri mattina, / all'uscita della messa / mi hanno dato notizia / che è morto Bastiano, / il figlio mio. / Si avverte la popolazione / che venga tutta insieme al Te Deum.

E leggiamo l'ultima poesia nella quale il discorso è costruito sulle intertestualità, sulla pluri - discorsività, sulla capacità del poeta di costruire teatralmente questa lirica. La poesia può essere compresa facendo riferimento alla intertestualità che subito l'autore stabilisce con il testo di García Lorca *A las cinco de la tarde* e con la morte di Ignacio Sánchez. È ispirata a una storia che Mura Ena ha raccontato in italiano in un altro suo incomparabile libro, *Le memorie nel tempo di Lula*, nel quale ricorda un suo compagno di scuola che era stato incornato dal bue e che

muore per l'infezione mal curata della ferita. Questo compianto può essere considerato, tra le poesie di Mura Ena, un autentico capolavoro. Fu premiato, al Premio nazionale di letterature dialettali "Pompeo Calvia", ed ha avuto una circolazione ed un pubblico di ascoltatori, prima ancora che venisse pubblicata, probabilmente perché costruita con una struttura drammatica che coinvolge subito l'immaginazione, inoltre e in certa misura per il suo mistilinguismo di sardo e di spagnolo.

L'autore immagina che il ragazzo pastore Juanne 'Arina di Lula, incornato da un bue, racconti la sua agonia, il compianto che la madre intona di fronte al cancello dell'orto, il delirio nel quale egli invoca il padre morto in guerra, l'incontro con lui e con un autentico torero. Questi, notando la ferita all'inguine, simile alla sua, gli chiede se sia un torero. Il ragazzo nega e gli racconta la vicenda. Il maggior torero di Andalusia gli dà conferma che lui è un vero torero, un torero sardegnolo e per mano lo accompagna a *los toros celestes*. L'autore, come è evidente, mette in risalto la motivazione sociale della morte di un ragazzo ferito allo stesso modo di un torero, non nell'arena, ma nel lavoro, poiché egli, in assenza del padre, doveva provvedere alle esigenze della piccola azienda familiare. Il poeta alterna al racconto del ragazzo, il dialogo con la madre e il suo compianto funebre che si adegua alla struttura ritmica e ai motivi dell'*attittidu* e, infine, il dialogo con il torero che avviene in uno scambio assai proficuo di lingua spagnola e di lingua sarda.

Jeo no ippo torero

Jeo 'ippo Juanne 'Arina / luvulesu, pitzinnu minore, / in tempus de laore, a manzanu e a sero, / de voes e de vacas pungitore. / Ma no 'ippo torero. / / Jeo no so mortu / a sas chimbe de ortadie/ (che a Ignacio Sánchez). / Jeo so mortu a s'arveschere / in su crescere. / / No b'haiat pro me in s'arena / una isporta 'e carchina battuta / a isterrita. supra su sambene. / A mie no m'han vattutu / unu savanu biancu. / / Unu voe m'haiat incorratu / / in sa jaca 'e s'ortu. / Ohi ! chi so mortu. / A mamma happeo cramatu / a sa iacca e s'ortu. / / / Mamma est vennita a s'ortu. / Apporrimi sa manu / e 'occaminde, mama, / dae custa mala cama / de sa terra 'e s'ortu. No mi lasses in terra / che in fattu 'e gama.

/ Cramami a babbu, mama, / chi torret dae gherra... / / 'Itzu meu galanu, / no lu poto cramare. / Ca bobbu est mortu in mare, / e tue ses orfanu 'itzu meu galanu. / / Tue lu des contare / in donzi terra e portu / chi hat tentu malu ingrabbu, 'itzu meu galanu. / Tue lu des contare / chi babbu est mortu in mare / in donzi terra e portu / chi babbu in mare est mortu. / / Ohi sa calentura, sa calentura! / Unu 'ilu luchente, mi porria caente / babbu, su mortu in mare, / mi lu porriat caente a m'ampilare / a caminu 'e chelos. / / M'ampilaia a fiancu / unu zovanu 'ertu, / su solopattu abertu / de cristallu biancu / e una spada in manos. / E una 'erta in s'imbene / chei sa mea. / / L'appompiaia jeo, / m'appompiaiat isse: / - Eres herido? -, Sisse. / - Eres torero? Nosse. / Vosté juchet in s'imbene una ferta / abberta chei sa mea. / / - Vosté es torero? / / Yo soy un río de leones. / Gloria de Andalucía. / Tu eres torero? / / Nosse, vosté. / Jeo no 'ippo torero. / Jeo' ippo Juane 'Arina, / pitzinnu minore. / A manzanu e a sero, / in tempus de laore / de voes e de vaccas pungitore. / Ma no 'ippo torero. In sa jaca 'e s'ortu / unu oe m'haiat incorradu. / Ma no ippo torero. / / - Calla, niñito, calla. / Tú eres torero! / Lo más grande torero sardegnolo / demasiado pequeño. / / Subimos juntos a los toros celestes. / Toma tu mano pequeña / a esto herido león / torero sardegnolito / niñito del corazón'.

Io non ero un torero

Io ero Giovanni Farina. / Ragazzo pastore di Lula. / Nella stagione della semina, / di mattina e di sera / ero pungolatore di buoi e di vacche. / Ma io non ero torero. / / Io non sono morto / alle cinque della sera / (come Ignacio Sánchez). / Io sono morto nell'albeggiare / nel mio crescere. / / Non c'era per me sull'arena / una sporta di calce, / gettata come una coperta, sopra il sangue. / A me non hanno portato / un lenzuolo bianco. / / Un bue mi aveva incornato / davanti al cancello dell'orto. / Ohi ! che son morto. / Ho chiamato mia madre / al cancello dell'orto. / / Mamma è venuta all'orto. / Dammi la mano, / mamma, e liberami / da questo terribile bruciore / del terreno dell'orto. / Non lasciarmi per terra, / come dietro il gregge. / Chiamami babbo, mamma, / che ritorni dalla guerra ... / / - O figlio mio bello, / non lo posso chiamare. / Perché tuo padre / è morto in mare / e tu sei orfano, / figlio mio bello. / / Tu lo devi raccontare / in ogni terra e porto / che hai avuto un cattivo destino, / o figlio mio bello. / Tu

lo devi raccontare / che tuo padre è morto in mare, / in ogni terra e porto, / che tuo padre in mare è morto. // Ohi! la febbre, la febbre! / Un filo lucente e caldo, / babbo, il morto in mare, / mi porgeva per salire / nella via dei cieli. // E saliva al mio fianco / un giovane ferito / con il corpetto aperto, / bianco come cristallo / e una spada in mano. / E una ferita nell'inguine, / come la mia. // Lo guardavo io, / mi guardava lui. - *Eres herido?* Sì, signore. - *Eres torero?* No, signore. / Lei, signore, ha una ferita nell'inguine / aperta, come la mia. // - Lei è un torero? / *Yo soy un río de leones. / Gloria de Andalucía. / Tú eres torero?* // - No signore. Io non ero un torero. Io ero Giovanni Farina, / un ragazzo pastore. / Di mattina e di sera, / in tempo di semina / pungolatore di buoi e di vacche. / Ma io non ero un torero. Nel cancello dell'orto / un bue mi aveva incornato. / Ma non ero un torero... // - *Calla, niñito, calla. / Tú eres torero! / Lo más grande torero sardegnolo, / demasiado pequeño. // Subimos juntos a los toros celestes. / Toma tu mano pequeña / a esto herido león, / torero sardegnolito / niñito del corazón.*

Credo che abbiate potuto osservare che Anotoninu Mura Ena mette in evidenza la “rottura”, “la frattura”, “la Katastrophé”, cioè il ribaltamento della tradizione recente per indicarne una più larga, più europea, nella quale queste culture e letterature locali possono coesistere. Egli mette a confronto un torero che si fa incornare nell'arena e un bovaro che si lascia incornare di fronte al cancello dell'orto: l'eroe romantico riconosce e legittima l'eroe del quotidiano. Come Giovanni Farina corrisponde al torero, gloria di Andalusia, così Antonino Mura Ena corrisponde al grande poeta Federico García Lorca. García Lorca poeta si riconoscebbe nel poeta Mura Ena in una tradizione che legittima non soltanto un esercizio retorico assoluto, ma anche un esercizio letterario contestuale ad una realtà locale e ad essa funzionale.

Credo che a questo punto possiamo concludere su questa implicita allusione metaforica che indica una frattura nella tradizione che annuncia il modificarsi del canone per adeguarsi ad una interconnessione europea. Arrivederci, sempre si *deus cheret*, all'anno prossimo.

Indice

<i>Paolo Maninchedda</i> Filologie e democrazia	p. 7
<i>Roberto Antonelli</i> Spazio, tempo e testualità: l'ecdótica tra regioni e nazione	" 17
<i>Luciano Formisano</i> Tradizioni nazionali e comparatistica	" 33
<i>Corrado Bologna</i> Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture	" 49
<i>Andrea Fassò</i> Verba tene, res sequantur	" 81
<i>Laura Sannia Nowé</i> Filologia e teatro: a margine dell'Edizionale Nazionale di Goldoni, dieci anni dopo	" 97
<i>Giuseppe Marci</i> La ri-costruzione della tradizione	" 119
<i>Paolo Cherchi</i> Filologia e culture emergenti a proposito di una nuova collana di classici sardi	" 153
<i>Giuseppe Frasso</i> Appunti in margine ai primi testi editi dal Centro di studi filologici sardi	" 165
<i>Nicola Tanda</i> Il rinnovamento del canone	" 179