

## 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 parafrao, adibendo alle nostre scienze: *Riflessioni 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*. Depositata 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 Avalle 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 inespresi: 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 rimediazione 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 sommessa 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, traguardando 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 anamorfofi, delle teratologie, dei malintesi.

8. Il malinteso, appunto. Ne hanno mostrato la complessa necessità antropologica Vladimir Jankélévich, 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 lloros 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 afflisse 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 barocaggine», 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, accorrandoli, 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 *tit* stilistico, ad uno e più *tit* 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 rabdomantico *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, seguendolo 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 *Vegli* 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.