

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 ascési, 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 stesso*¹.

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, misticheggianti 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 delegua.

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, squadrando 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'interstualità, 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. Ebbene 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 diletterantismo 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.