

I

**Letteratura e filologia:
per un tentativo di definizione**

Che cos'è la letteratura?

Un universo complesso Una delle più importanti *questioni* ricorrenti nel dibattito teorico-metodologico sulla *letteratura* è certamente stata (e in parte continua ad esserlo) quella concernente la definizione dell'oggetto stesso di indagine. Del resto, se esiste una *teoria letteraria* va da sé che esista qualcosa cui tale teoria faccia riferimento. Il termine *litteratura*, (dal latino *littera*, lettera dell'alfabeto, analogamente al greco *grammatikè*, da *gràmma*), significava originariamente «alfabeto», «scrittura», ma anche «grammatica», «filologia». Solo nelle *lingue romanze* la parola iniziò a indicare sia i *testi* di valore *artistico* sia le particolari *tecniche* e *modalità compositive* che caratterizzano tali *testi*. *Quid est litteratura?* La domanda non racchiude in sé solamente il desiderio, ancorché legittimo, di una formulazione rigorosa e univoca o la volontà di ricercare e disvelare la quintessenza della sua natura. Non si tratta soltanto di individuare attraverso procedimenti logico-discorsivi il complesso degli elementi, intrinseci ed estrinseci, volti a circoscrivere l'*oggetto* di studio su un piano esclusivamente concettuale. Vi è naturalmente molto di più. Rispetto ad altre discipline la *letteratura* si avvale, se così si può dire, di una sorta di *statuto particolare*. Tra le tante definizioni possibili, infatti, chiunque saprebbe individuare almeno una adeguata e calzante, ma nessuno potrebbe dire esattamente e definitivamente cosa essa sia senza rischiare di limitarne oltremodo i confini. Che cos'è la *letteratura*, dunque? Cos'è quel *quid* così ineffabile che attraverso il *linguaggio poetico* e i meccanismi del racconto sa trasferire e trasmettere al lettore, in ogni luogo e in ogni tempo, piacere estetico, emozioni, vissuti, memorie individuali e collettive, orizzonti etici, paesaggi dell'anima, profondità ontologiche, saperi antropologici, orientamenti di senso sull'uomo e sulla vita? Cos'è quel *qualche cosa* che, anche in virtù di quanto detto, ha costruito canoni estetici, norme linguistiche e modelli culturali, creato universi simbolici e immaginari collettivi, formato coscienze, educato ai valori della diversità, trasmesso, infine, senso dell'appartenenza e

dell'identità e, nel contempo, intelligenza della complessità? Da quale insondabile *big bang* del genio creativo avrebbe avuto origine l'universo filosofico, etico ed estetico, sapienziale e simbolico, contenuto, ad esempio, nella *Commedia* dantesca? Una straordinaria cattedrale gotica che grazie all'elevatissima stratificazione di senso tutto generato dal suo solo distillato poetico, ha esercitato nei secoli la forza persuasiva e modellizzante propria dell'opera che mira a collocarsi su un piano di eternità. Quanta parte di genialità e quanta di tecnica si cela in essa? Può un tale capolavoro essere considerato solamente il frutto del raffinato artigianato compositivo di un sia pur abile manipolatore della parola informato di un'*ars dictandi* che si è esplicitata secondo strutture versificatorie, configurazioni di trame, architetture d'intreccio, *escamotage* e artifici retorici mutuati sapientemente dal vasto repertorio della tradizione e riadattati magistralmente in un mutato contesto linguistico e culturale? Se fosse solamente questo – ci si chiede – oltre il piacere tutto cerebrale e molto fine a se stesso della fruizione del *testo*, nulla accadrebbe. Non si accenderebbero passioni, non si formerebbero coscienze. Insomma, la letteratura è un dono o un mestiere? È genio o tecnica? Questioni queste irrisolvibili nel senso che la *letteratura* rappresenta la sintesi di tutto ciò. Resta però un fatto: da sola, nessuna di queste caratteristiche potrebbe spiegarla.

Sapere sulla vita Durante un'amabile quanto illuminante conversazione, lo scrittore napoletano **Raffaele La Capria**, invitato dal suo interlocutore ad esprimere un *giudizio di gusto* ma soprattutto di *valore* sulla più recente *produzione editoriale*, a un certo punto parla con compiacimento di *opere* scritte bene, con il periodo ordinato e gli aggettivi al loro posto, ben congegnate e ben strutturate. Tuttavia molte di quelle stesse *opere*, sebbene di ottima fattura, sarebbero «disanimate», prive di soffio vitale, caratterizzate dal puro *artificio*, con *trame* false e inautentiche, *storie* senz'anima, senza sangue e senza vita, sorrette da *situazioni* improbabili e da *personaggi* senza identità, costruiti a tavolino, incapaci di trasmettere vissuti, saperi antropologici e profondità ontologiche. Le «portaerei della letteratura», i *best-seller* alla **Stephen King**, sarebbero stati scritti, dunque, da *autori* certamente formidabili nel creare *intrecci* (a volte addirittura dosati meglio di quelli di un **Dostoevskij**) però, pur costruiti con le migliori *tecniche*

del romanzo, essi sarebbero stati *montati meccanicamente*, del tutto privi dell'«irresistibile vocazione a raccontare le peripezie di un personaggio rappresentativo di un'epoca». Dove si trova oggi quel *personaggio* che un tempo popolava e connotava gli *universi narrativi* e in cui tutti potevano riconoscersi? Dove sarebbe oggi, si chiede La Capria, un **Julien Sorel**, una **Emma Bovary**, uno dei fratelli **Karamazov**, un **Pinocchio**? Dov'è più **Amleto** o **Werther**? La vera *letteratura* «non è un girare la chiavetta del *robot* per farlo muovere, ma è la *vita*, con le sue *emozioni* ed i suoi *imprevisti*». Con questo non si vuol dire che «l'*artificio* non sia *arte*, può essere *arte* purché sia animato da un qualcosa di *vitale*»¹.

La letteratura nella storia La *letteratura* ha rappresentato nella storia della *cultura occidentale* una delle espressioni più alte e raffinate dell'attività intellettuale e manuale dell'uomo in società. Attraverso la riflessione sulla sua *natura*, la sua *funzione* e il suo *ruolo*, molte civiltà hanno cercato di rendere più chiara e intelligibile la complessità di un *sistema comunicativo* – *linguistico, estetico e culturale* – che, grazie alla sua altissima e per molti versi insostituibile *funzione formativa e informativa*, ha da sempre avuto una straordinaria importanza sociale oltre che un assoluto valore *umano e civile*. Un *sistema* che nei secoli ha costituito per intere generazioni il grande contenitore *etico ed estetico* dal quale attingere sentimenti profondi e *saperi sulla vita*; una vita che è eterno ritorno, persistenza di *archetipi*, ripetersi di condizioni, di circostanze e di ruoli. Fine ultimo della *comunicazione letteraria* è stato da sempre la *formazione umana*, la *crescita morale e civile* di un *pubblico* diversificato nel *tempo* e nello *spazio*. Una concezione della *poesia* e dell'*arte* questa, che, almeno in Occidente, ha trovato scaturigine dalla *retorica classica*, dalla *Poetica* di **Aristotele**, dall'*Ars poetica* di **Orazio**, dalle *Institutiones oratoriae* di **Quintiliano** (riprese e codificate nei numerosissimi trattati del Medioevo); opere che teorizzavano il *miscere utile dulci* e il *docere delectando*, ovvero il conciliare finalità

¹ M. INFANTE (a c. di), *Conversazione con Raffaele La Capria*, in «Origine. Scritture in movimento», Roma, novembre/dicembre, 2003.

edonistiche e pedagogiche e il trattare argomenti utili sul piano morale e civile dilettaando e sublimando. L'idea di un'eloquenza raffinata (*bene dicere*) ispirata ai *modelli stilistici e retorici* dell'antichità, non disgiunta da uno scopo edificante e pedagogico (*lucida carmina*), ha per lungo tempo costituito – anche grazie alla forza modellizzante espressa dalla tradizione umanistico-rinascimentale – il fondamento di un'idea della *letteratura* come «*formatrice* della vita intellettuale e morale dell'uomo e del cittadino, come *moderatrice* della sua natura»². Un'arte dispensatrice e mediatrice di bellezza, armonia e affetti gentili che si è fondata sulla *parola* («*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*»); una *parola* proferita prima di tutto *oralmente* e poi codificata per *iscritto* che ha contribuito insieme agli *alfabeti visivi* e ai *linguaggi figurativi* – ecco la sua straordinaria *funzione storica* e il suo *potere civilizzante* – ad affrancare l'uomo, spesso con valori concretati in *immagini mitiche*, dalla sua primigenia condizione ferina, affinando le menti, educando i cuori, ingentilendo gli animi, rasserenando e allietando la vita:

[...] e solo | quando apparian le Grazie i predatori | e le vergini squallide e i fanciulli | l'arco e il terror deponean ammiranti³.

Un'arte *educatrice*, dunque, con finalità essenzialmente *etiche*, che nei secoli ha mirato ad *insegnare* e a *dilettare*, a *consolare* e a far *riflettere*. Anche nell'era contemporanea, nell'epoca della *comunicazione per immagini*, del «villaggio globale», della *rivoluzione tecnologica* che ha permesso l'*unificazione telematica* del pianeta, la *parola* non ha perduto la sua originaria funzione comunicativa, espressiva e formativa, continuando a generare, in stretto rapporto con gli altri *codici*, sempre nuovi e originali *messaggi*:

² S. GUGLIELMINO - H. GROSSER, *Il sistema letterario. Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Principato, 1996, 78-80.

³ U. FOSCOLO, *Le Grazie. Inno primo*, vv. 13-16.

[...] Semmai, la crisi della parola fu un fenomeno protratto molto a lungo nei secoli succeduti al collasso in Occidente della società classica mediterranea. Quei secoli lontani, definiti bui, in realtà furono soltanto fiocchi: l'alfabeto visivo prevaleva su quello scritto, i libri scarseggiavano, ma dal Sud al Nord del continente l'Europa cristiana disegnava un paesaggio comune di chiese e castelli prima che di città, e dentro i nuovi templi le figure al posto delle lettere rendevano visibile un racconto verbale latente. In questo senso la gran mole di illustrazioni che caratterizza l'opera può contribuire a dar conto, e non solo per il Medioevo, della complessità e al tempo stesso della specificità continuamente cangiante degli «alfabeti visivi» avvicendatisi nel corso del tempo. Non era però stata la concorrenza dell'immagine a provocare la crisi della parola; essa fu piuttosto coinvolta nel declino di una civiltà che ne aveva esaltato la funzione e il valore nelle varie articolazioni, politiche giuridiche artistiche, della sua vita sociale. Allo stesso modo oggi tra cultura dell'immagine e cultura della parola non c'è dissidio, contrariamente a quanto possano pensare rassegnati o allarmati i nostalgici dell'«universo Gutenberg», vale a dire della carta stampata, del cui futuro noi non dubitiamo. La «nuova civiltà della scrittura» che appare inaugurata con l'orizzonte telematico sembra in questo senso darci ragione⁴.

Autonomia ed eteronomia dell'arte Nel corso della storia della *cultura occidentale*, la *letteratura* è stata osservata secondo molteplici prospettive. Alcuni l'hanno considerata «un'*esperienza extratemporale* quasi circoscrivibile entro uno *spazio extraterritoriale*, e così facendo affermano e praticano una sorta di sua inviolabilità, fondata sulla separatezza del suo universo parallelo, dei suoi *contenuti* e delle sue *forme*. Secondo altri invece la *letteratura* non ha mai mancato di costituirsi come *storia*: storia di se stessa, delle *opere* e degli individui che la compongono vivendo tutti insieme di interrelazioni, e di quella *storia generale delle civiltà* o «nazioni» (nel senso che Vico dà a questo concetto), dove la *parola* è fondamento di *cultura*, anzi genera ed

⁴ N. BORSELLINO - W. PEDULLÀ, *Prefazione a Storia generale della letteratura italiana, Il Medioevo. Le origini e il Duecento* – I, a c. di N. Borsellino - W. Pedullà, Milano, Federico Motta Editore, 2.

esprime *cultura*»⁵. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento iniziarono a precisarsi meglio due fondamentali *opzioni teoriche e metodologiche* di approccio all'*opera letteraria*; opzioni che prepareranno il terreno alla *critica* successiva. Su un versante si collocarono tutte le interpretazioni che – intendendo la *letteratura* come un fatto *eteronomo* (dal greco *hèteros*, «altro», e *nòmos*, «legge») – cercarono di applicare al *testo* categorie interpretative altre rispetto allo *specifico letterario* ed estranee alla sua *natura*; categorie senza le quali si riteneva non potesse essere compiutamente compreso il *testo* stesso (la *storia*, la *scienza*, i *fenomeni economici*, la *sociologia*, la *psicanalisi*). Su un altro versante si posero, invece, le teorie che – basandosi sul principio dell'*autonomia* dell'*arte* (dal greco *autòs*, «stesso») – per converso isolarono il *testo* nella sua peculiarità e affermarono che il *fenomeno letterario* trova in se stesso le *leggi del suo funzionamento* e i principi della propria esistenza e del proprio sviluppo, risultando irriducibile ad ogni altra categoria interpretativa.

⁵ N. BORSELLINO - W. PEDULLÀ, *Prefazione...*, 1.

La letteratura: prospettive e criteri di definizione

Quale criterio? Sulla base del *giudizio comune* non è difficile, per via empirica, indicare i *testi* che sono andati a formare nel corso dei secoli la *tradizione letteraria*. Chiunque davanti a un *sonetto* di **Iacopo da Lentini**, a una *terzina* di **Dante**, a una *canzone* di **Petrarca** saprebbe di trovarsi dinanzi ad un'opera d'arte. E chiunque tra un *componimento* di **Ungaretti** e un *certificato medico*, o tra l'*unità descrittiva* con cui si apre il romanzo manzoniano dei *Promessi sposi* e una pagina del «Touring club» sul lago di Como, saprebbe dire quale sia *testo letterario* e quale non. Più difficile è invece individuare principi distintivi, *intrinseci* ed *estrinseci* al *testo*, che definiscano con rigore caratteri e ambiti di pertinenza dell'*universo letterario*. Quando infatti i teorici del fenomeno si sono posti il problema di circoscriverne l'*intrinseca natura*, di chiarirne *funzione* e *ruolo*, di fissarne *fondamenti epistemologici* e *orizzonti di senso*, i *criteri* utilizzati sono stati molteplici (e non di rado intrecciati tra loro). Il contributo dato dalla *critica*, quindi, risulta fondamentale non tanto per la definizione di una *categoria universale* di *letteratura* (che non è stata mai raggiunta), quanto semmai per la *varietà* delle *riflessioni* e dei *contributi* messi in campo nell'arco di secoli. In termini molto esemplificativi ed orientativi, vediamo alcuni.

Centralità dell'emittente Uno fra i tanti *criteri* utilizzati per determinare, indagare e valutare il *testo letterario*, dentro il generale *sistema della comunicazione*, si è fondato precipuamente sull'**emittente**, come personalità *storicamente* e *culturalmente* determinata (l'*uomo*, l'*intellettuale*), sull'**autore** e sul **oggetto creatore** (l'*artista*, l'*auctor*, da *augeo*, «io creo»), sull'*intenzionalità* e sugli *scopi estetici* del suo *messaggio*. Nella cultura novecentesca la *centralità* dell'**emittente** ha segnato non pochi *orientamenti critici*, a seconda che dell'*autore* storicamente determinato si privilegiasse l'aspetto puramente creativo, soggettivo, l'atto *spirituale* dell'*intuizione* che si realizza nell'*espressione*, ossia in un *linguaggio* che è *perpetua creazione* (*critica crociana* e

idealistica), o l'*universo psicologico*, l'*inconscio* e le *pulsioni celate* cioè il rapporto tra un *autore* e le sue *opere* dal punto di vista del *soddisfacciamento* che *in esse* si verifica delle *pulsioni inconscie* del *soggetto creatore* (*critica psicanalitica*), oppure lo *status economico e sociale*, i *rapporti* con le *istituzioni*, la *formazione culturale e morale*, l'*ideologia* e la *visione del mondo*, la maggiore o minore *consapevolezza storica e/o tensione* verso il *cambiamento* (*critica marxista e sociologica*).

Centralità del testo All'inizio del Novecento furono soprattutto i *linguisti*, impegnati a studiare il funzionamento della *comunicazione verbale*, a riscoprire la *centralità del testo* per sottolinearne le *componenti linguistiche* nella loro *relativa autonomia*. Subito dopo alcuni teorici, proprio alla luce di quegli studi, tentarono – anch'essi ponendo al centro delle loro riflessioni soprattutto il *testo* (*textus*, «tessuto») come insieme strutturato di *parole* e come *sistema linguistico stratificato* avente regole proprie in grado di spiegare anche il funzionamento dei *testi letterari* – di superare le *definizioni estrinseche* di *letteratura*, mirando a cogliere e a definire la *letterarietà*, ossia quelle *condizioni intrinseche* che farebbero, appunto, di un *testo* un *testo letterario*. A partire dai **formalisti russi**, iniziatori di questa indirizzo teorico, si cominciò ad affermare che il *linguaggio letterario* costituisce uno «scarto dalla norma», una sorta di deviazione rispetto alla *lingua standard*, e, secondo la *teoria dell'arte* come *procedimento*⁶, soprattutto che l'*identità semantica* dell'*opera letteraria* è indissolubilmente legata alla *peculiarità* della sua *forma*. Vediamo in che senso. A seconda degli *scopi* che si propone di conseguire chi *parla* o *scrive*, la *lingua* viene usata in *modi* diversi, o meglio con *funzioni* diverse. I *linguisti* definiscono *funzione* il *modo* appunto in cui la *lingua* viene adoperata in relazione allo *scopo* per cui quel dato *messaggio* è stato formulato. *Scopo* e *funzione*, dunque, pur essendo collegati, sono diversi: lo *scopo*, essendo anteriore alla *formulazione* del *messaggio*, non è altro che l'*intenzione* con la quale il *messaggio* stesso viene prodotto. La *funzione* invece è l'*aspetto particolare* che il *messaggio* assume una volta che

⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

è stato *realizzato*. Quindi, se a seconda degli *scopi* che si propone di conseguire chi *parla* o chi *scrive*, la *lingua* viene usata con *funzioni* diverse (*sei* secondo Jakobson) e se si definisce *funzione* il *modo* in cui la *lingua* viene adoperata in relazione allo *scopo* (o *intenzione*), allora la *funzione* è *forma*. In altre parole, chi scrive un *poema* o un *romanzo* lo fa per *scopi estetici*. Il *poeta*, infatti, componendo il *poema* si propone principalmente di creare un'*opera d'arte*, qualcosa di *bello*, di *estetica-mente valido* a prescindere dal *giudizio* di *valore* del *destinatario-lettore*. Chi invece scrive un *trattato*, ad esempio, si propone soprattutto di *informare*, di far *conoscere argomentando*, di *persuadere* il *lettore*, di avvicinarlo alle sue idee e convinzioni; lo fa per uno *scopo* più *pratico* che *estetico*. Secondo gli assertori di un tale *criterio*, le *opere* che nascono con uno *scopo estetico* sarebbero *opere letterarie*; i *testi* che, al contrario, nascono con altri *scopi* non sarebbero *letterari*. Quindi, secondo il *criterio formalista*, ciò che farebbe un'*opera letteraria* non sarebbe il *che cosa* si dice ma il *come* lo si dice, ossia il *modo* in cui la *lingua* verrebbe *adoperata* (*funzione poetica*) in relazione allo *scopo* per cui il *messaggio* viene formulato (*scopo estetico*). Inoltre, la diversa *organizzazione formale* implica che il *messaggio* trasmesso da un *testo non letterario* sia *transitivo* perché orienta l'*attenzione* del *destinatario* precipuamente sulla *cosa* di cui si parla (*referente*), mentre quello *letterario* sia *autoriflessivo* nel senso che trattiene l'*attenzione* del *lettore* e tutta la sua capacità decifratrice su di sé, cioè sulle *modalità compositive* del *messaggio* stesso. Dopo l'esperienza eccezionale dei *formalisti russi* – nata ufficialmente nel 1929 nella forma di una serie di *Tesi* formulate collegialmente dai membri del Circolo Linguistico di Praga – la tendenza a concentrare l'*attenzione* sui dati *formali* e *strutturali* del *testo* (esaminabile come *fatto linguistico* ed inteso come *sistema* di *segni* e come spazio dove i *segni* rinviano a se stessi) e sulla sua *letterarietà*, cioè non sulle ragioni *estrinseche*, provenienti dall'esterno, ma su quelle condizioni *intrinseche*, proprie della sua *natura*, che lo farebbero *letterario* (*rimodellamento* del *materiale linguistico* e *alta elaborazione formale* del *codice*, *struttura funzionale* in cui a valere sono soprattutto le *relazioni intrasistemiche* degli *elementi*), divenne egemone negli anni Sessanta e Settanta, con l'affermarsi della *Scuola formalistica, strutturalistica e semiotica*. Con questi indirizzi di studio e con parte della *Scuola stilistica*, quindi, la *letteratura* viene vista co-

me un tipo di *sistema segnico* che, per dirla con il critico russo **Roman Jakobson**, costituisce una «violenza organizzata commessa ai danni del *linguaggio ordinario*». Nella sua opera di trasformazione del *linguaggio ordinario*, infatti, il *segno poetico*, per sua natura *convenzionale* e *arbitrario*, è distanziato dal suo *oggetto*. La consueta relazione tra *segno* e *referente* viene *disarticolata* e *liberata* dalla *consuetudine della percezione*. Il *segno* acquista così un valore in sé. L'arte restituisce all'*oggetto* una nuova luce e una rinnovata dimensione di sensibilità attraverso il procedimento dello «*straniamento*», ossia mediante la *sottrazione*, appunto, dell'*oggetto* stesso dall'*automatismo* della *percezione*, dal suo ordinario «riconoscimento», per essere riconvertito in «visione». La rivoluzione *linguistica* novecentesca ci ha insegnato che il *senso* che diamo al *mondo* è il nostro *discorso* del *mondo*. Se in principio è la *parola*, e quindi la *lingua*, e se la *lingua* genera il *testo*, la mediazione tra l'*uomo* e il *mondo* avviene *tramite* il *testo*. Il rapporto dell'*Io* col *mondo* (la realtà esterna, il *reale in sé*) è *mediato* dal *linguaggio*, cioè dal *simbolico*. Ma, per la *psicanalisi*, anche il rapporto dell'*Io* con il *Sé*, con l'*Altro Io* (l'*inconscio*) è *mediato* dal *linguaggio*, e il significato profondo dell'*inconscio* si nasconde nelle *immagini simboliche* dei nostri *sogni*. Dal momento che il *sogno* è una sorta di «*drammatizzazione*», ossia di trasformazione dei *pensieri* in *immagini*, il materiale onirico prende forma attraverso i meccanismi della *condensazione* e dello *spostamento*, ossia della *metafora* e della *metonimia*. Grazie al *linguaggio artistico* – ad alto *tasso* di *figuralità* e ad alta *densità connotativa* e *simbolica* – si possono perciò aprire dinanzi al *critico* varchi insospettati e insospettabili attraverso i quali poter scandagliare le profondità dell'*inconscio* e i paesaggi più reconditi della *psiche*, per sorprenderne così le manifestazioni rivelatrici (*sogni*, *lapsus*, «motti di spirito»). Attraverso l'analisi, ad esempio, dei *temi* e dei *motivi ricorrenti*, delle *isotopie sememiche*, delle figure *archetipiche*, delle *metafore ripetute*, delle *figure retoriche* insistite, si può scovare sotto il *testo letterario*, l'«altro testo», abitato dal *rimosso* e dalle *pulsioni* celate, per recuperarne le *verità nascoste* e carpirne il *significato profondo* (critica psicanalitica di orientamento *freudiano* e *lacaniano*).

Centralità del pubblico Un altro *criterio* utilizzato per determinare e comprendere il *letterario* si è invece fondato sul *destinatario*,

sul *pubblico*, sul suo *orizzonte d'attesa*, sulla *ricezione* o *percezione* del *testo* e più precisamente sulle *modalità*, storicamente determinate, del suo *riconoscimento* e della sua *interpretazione* (*critica fenomenologica* ed *ermeneutica*). Secondo tale *criterio* per cercare di determinare il *corpus* dei *testi letterari* di una data epoca ci si deve affidare alla *competenza estetica* ed *ermeneutica* dei *fruitori*. Infatti, sarebbe impossibile trovare *caratteristiche intrinseche* ad un *testo* che consentano di accertare una volta per tutte e con sicurezza la *natura letteraria* (come invece hanno sostenuto i *formalisti*). Quindi il problema non sarebbe più tanto di individuare *ciò* che farebbe di un *testo* un *testo letterario* (cosa ritenuta impossibile), quanto semmai di *comprendere* come, dentro il generale *sistema della comunicazione*, *funzioni* ed *agisca* una determinata *opera*. Come ogni altra forma di *comunicazione*, anche quella *letteraria* si trova calata in un particolare *contesto situazionale* e *culturale*, ed anch'essa si fonda su un complesso di *regole* e di *convenzioni* condivise dai partecipanti. In questo *rapporto comunicativo* sarebbe il *destinatario* a mettere il *messaggio* in primo piano, non il *messaggio* a mettere in primo piano se stesso (*messaggio autoriflessivo*, sempre secondo i *formalisti*). Perché la *letteratura* «accada», si «concretizzi» e prenda vita, il ruolo, la funzione e la partecipazione del *lettore* non sono perciò meno importanti di quelle dello *scrittore*. Si spiegherebbe in questo modo perché può capitare che si possa prendere per *letteratura* «quello che non lo era nelle *intenzioni* dell'*autore*, o anche (ma più raramente) prendere per *non letterario* un discorso inteso come *letterario*. Una volta compiuta l'*operazione* di *riconoscimento* di un *testo* come *testo letterario*, esso viene sottoposto all'interno di una *comunità* a un trattamento particolare, che risponde a determinate condizioni *simboliche* e *pragmatiche*. [...] La *nozione* di *letteratura* varia dunque da epoca a epoca e da cultura a cultura. Di qui la necessità di studiare le *forme* che il *letterario* di volta in volta assume e di individuare le *modalità del riconoscimento* di certi *testi* come letterari e le procedure del loro trattamento nella società»⁷. L'*opera letteraria* è quindi una sorta di microcosmo di *significazione* che si attiva solo

⁷ F. BRIOSCHI - C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, 67-8.

nella pratica della *lettura*, che a sua volta si sviluppa nel *tempo* e nello *spazio*. Il *lettore* nella critica contemporanea diventa così il *centro* di una riflessione che riguarda non solo la *soggettività* dell'*interpretazione* di un'*opera*, ma anche la più generale ricostruzione delle *modalità* attraverso cui il *testo* viene *accolto*. La *lettura* nasce, infatti, dalla *interazione* tra un *testo* e un *atto*, la *risposta* del *lettore* appunto, per cui l'*opera* sorge in una *dimensione virtuale* che si pone tra lo *scritto* dell'*autore* e l'*esperienza* del *lettore*. È il *soggetto fruitore* che, per dirla con termini fenomenologici, *intenziona* l'*oggetto testo*; è il *lettore* che *attiva*, con *strategie diversificate*, un *senso nascosto* al di sotto delle *parole*. Ovviamente varie possono essere le *prospettive* da cui *interrogare* le diverse *opere*, e quindi a essere utilizzati sono strumenti propri anche di altri campi del sapere, come la *filosofia*, la *psicoanalisi*, l'*antropologia*, lo *studio dei miti*, per rilevare gli scarti tra *archetipi* e *simboli individuali* (*critica simbolica* e *psicanalitica* di orientamento *jungiano*). Del rapporto fra i *prodotti letterari* e la *società* (*produzione*, *circolazione* e *fruizione* / *autori*, *canali*, *pubblico*) – sia attraverso lo studio del *mercato librario*, sia tramite l'*approfondimento* dei *meccanismi di lettura* e dei *gusti variabili* del *pubblico* – si occupa, infine, la *sociologia della letteratura* (in quanto studia dell'*opera d'arte* «il suo destino sociale e la sua azione sul pubblico»⁸).

Centralità del *contesto* e del *referente* Un *atto comunicativo* non si realizza mai nel *nulla*, nel *vuoto assoluto*. Esso si inserisce semmai sempre e comunque dentro un *reticolo* di *relazioni*, in un *quadro* di *altre informazioni* più o meno accessorie, più o meno marginali e complete, che anzi condizionano viepiù il *messaggio codificato*, connotandolo, completandolo, chiarendolo, esplicitandolo, dandogli nuova luce. Questo *reticolo* di *relazioni* si chiama *contesto* (*cum textu*), che vuol dire appunto «ciò che sta *con* e *intorno* al *testo*». Senza *contesto* non è data *comunicazione*. Esso è un dato *strutturale*, dal quale non si può prescindere. Per comprendere appieno il *messaggio* il *destina-*

⁸ C. CASES, *La critica sociologica*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, a c. di M. Corti e C. Segre, Torino, ERI, 1970, 23.

tario deve, quindi, far ricorso ad ulteriori informazioni *linguistiche* (*contesto linguistico*, informazioni *intratestuali*), *situazionali*, relative alla situazione e alle condizioni entro cui si svolge l'*atto comunicativo* (*contesto situazionale*, informazioni *extralinguistiche*), e *culturali*, relative agli *orientamenti* di *pensiero*, alla *sensibilità artistica* e ai *codici culturali* e *antropologici* propri dell'epoca in cui si produce il *messaggio* (*contesto storico-culturale*, informazioni *intertestuali* ed *extratestuali*). Nei *fattori della comunicazione*, secondo Jakobson, il *referente* è, invece, la *situazione* o *contesto* a cui il *messaggio* rimanda; in altre parole esso è *ciò* a cui rinvia un *segno linguistico* nella *realtà extralinguistica*. Non si deve ovviamente pensare che il *referente* indichi sempre una «cosa» esistente (ad esempio, il mito greco di *Pegaso* o successivamente l'*ippogrifo* – il mitico cavallo alato che si ritrova nel IV libro dell'*Orlando Furioso* dell'*Ariosto* – non esiste ma il *segno linguistico* ciononostante ha un suo *referente*)⁹. Per quanto riguarda più specificatamente gli orientamenti, soprattutto otto-novecenteschi, della *critica letteraria*, sulla *centralità* del *referente* e del *contesto* – ossia sulla centralità della *realtà extralinguistica* e del *contesto situazionale*, *socio-ambientale* e *storico-culturale* (*milieu*) entro cui nasce e si rispecchia un'*opera letteraria* – si sono concentrati particolarmente gli esponenti della *critica storicista*, *marxista* e *sociologica* (quest'ultima da intendersi, per dirla con Cesare Cases, come disciplina che parte «dalla *società* per spiegare l'*autore* e l'*opera*», quindi da non confondersi con la *sociologia della letteratura*) oltre che, come già scritto, sull'*autore* storicamente e ideologicamente determinato, con orientamenti, argomentazioni e conclusioni diverse. Il presupposto di base del *pensiero marxista* è che l'*arte* ha una *genesì storica*; essa nasce storicamente per motivi di *necessità concreta* in un *contesto ben definito*. Questa concezione implica l'impossibilità di dare dell'*arte* una *definizione universale*, una *teoria della letteratura* valida universalmente, e quindi anche l'impossibilità dell'esistenza di una *estetica* intesa come *teoria generale* del *fenomeno artistico*. Per Marx ed Engels, ad esempio, la *produzione artistica* fa parte della *sovrastruttura ideologica* di una data *epoca*, ed è

⁹ A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1990, 260.

legata, in un rapporto di stretta dipendenza – attraverso una serie complessa di *mediazioni* e obbedendo anche a *leggi proprie* – alla *struttura economica* e ai *rapporti di produzione* che determinano *rapporti fra classi sociali*. Il grande nodo, però, risiede nella *deriva meccanicista e determinista* di una teoria che a un certo punto non tiene più conto delle *complesse mediazioni* che esistono tra *arte e società*, prima di tutto perché l'*autonomia* della prima rende *ab imis non meccanico* il rapporto tra i due universi, come *non meccanici e non pre-determinati* sono i *rapporti di causa-effetto* che ne deriverebbero. La «sovrastuttura», infatti, rischia di escludere ogni *autonomia* degli *elementi* che costituiscono l'*opera* e nega loro ogni possibilità di *storia* o di *sviluppo autonomo* che non sia collegato allo *sviluppo delle condizioni di vita reale* degli *uomini reali*. Nella *prospettiva marxiana* ogni *forma* è sempre *forma* di un *contenuto*, e l'*arte realistica* sarebbe l'unica in grado di rappresentare le *contraddizioni* della *società capitalistica* e di mettere a confronto con la *realtà* il sistema elaborato dalla *classe dominante* e di denunciarne la *falsità*. Per Lukács, invece, l'*arte* è un *prodotto* della *società* ma è altresì e nel contempo il suo «*rispecchiamento*». Quanto più l'*opera letteraria* riesce a «*rispecchiare*» le *condizioni sociali* di una data epoca e, nel sorprendere ed afferrare il *tipico*, riesce a rappresentare la *realtà* cogliendone in profondità i processi che la dinamizzano – e con essi le numerose *contraddizioni* che la contraddistinguono – tanto più tale *opera* dovrà essere considerata *vera*, e quindi *artistica*, e quindi *valida*, indipendentemente dalla *classe sociale* di appartenenza, dagli orientamenti di pensiero e dalle posizioni politiche dello *scrittore*. Alla luce di quanto detto il buon *critico* per la *critica marxista* deve: individuare con esattezza la *genesì storica* dell'*opera d'arte*, collocandola all'interno della *tradizione* e della *situazione reale*; analizzare l'*opera* e studiarne i *rapporti col contesto* e la *situazione reale* in cui essa nasce per valutarne grado di *somiglianza* o di *dissimiglianza*, e quindi per poterne valutare costanti o devianze; formulare un *giudizio di valore* sull'*opera* secondo parametri prettamente *pragmatici*, in particolare sulla maggiore o minore validità della *rappresentazione* dell'*opera* della *situazione reale*, e quindi della maggiore o minore validità dell'*opera* in quanto portatrice di un *messaggio reale, vero, cosciente*. L'analisi e l'interpretazione dei rapporti tra *autori, opere e società* (o

contesto), naturalmente nella *storia della critica* sono state condotte alla luce delle più disparate concezioni. Un altro dei *criteri* utilizzati per determinare, indagare e valutare il *testo letterario* si è fondato, ad esempio, sulla differenza tra *realtà* e *fantasia* (attribuendo a tali concetti valenze e connotazioni positive e/o negative a seconda della *corrente di pensiero* che le andava ponendo al centro della riflessione critica). Più precisamente si tratta di un *criterio* – da più parti e per lungo tempo condiviso – che si è fondato sullo studio e sulla valutazione della *natura* stessa del *referente*, sulla *situazione* o *contesto* (storico, culturale, socio-economico) a cui il *messaggio testuale* rimanda, quindi sulla prevalente *realtà extralinguistica*. In base a questo criterio distintivo, detto *criterio di verità*, le opere scaturite dalla *fantasia* e dalla sensibilità dell'*autore* sarebbero *letterarie*. Quindi anche se la vicenda, come nei *Promessi sposi*, è ambientata in un paesaggio reale e in un'epoca storica ben precisa, in quanto pura *finzione* (perché costituita di *fatti inventati*) sarebbe da annoverarsi nell'ambito della *letterarietà*. Per converso, le opere che hanno un *referente* cosiddetto «vero», cioè il cui *mondo rappresentato* anziché fantastico è «reale», farebbero invece parte di altre tipologie testuali. A tal riguardo, ad esempio, l'*Origine delle specie* di **Charles Darwin** verrebbe catalogata nell'insieme dei testi *non-letterari*, perché è un *trattato scientifico* che descrive leggi biologiche in parte dimostrabili e verificabili. Quanto sopra detto è ampiamente condivisibile. Infatti, chiunque tra *I promessi sposi* e *l'Origine delle specie* saprebbe individuare l'opera letteraria. Tuttavia il *criterio di verità* si dimostra, nel contempo, fuorviante e fallace. Fuorviante quando si esca dall'esempio specifico e si decida di spostarsi e di calarsi dentro altre coordinate spazio-temporali: *Il Principe* di Machiavelli e il *Discorso sui massimi sistemi* di Galilei, ad esempio, sono entrambi dei trattati che però il *pubblico* del XVI e del XVII secolo *avvertiva, sentiva e concepiva* come letterari. Fallace perché è illusorio e ingannevole lo stesso *concetto di verità* applicato ad un'*opera d'arte*. La *funzione referenziale*, infatti, mette il *segno linguistico* – che è *convenzionale* e *arbitrario* – in rapporto non direttamente col *mondo degli oggetti reali*, «ma col *mondo percepito* nell'ambito delle forme culturali-ideologiche di una data società». Ferdinand De Saussure nel Novecento ci ha insegnato che la *lingua* (che è alla base di ogni *testo, orale e scritto*) è geneticamente estranea al *referente*, ossia

all'oggetto, alla cosa, alla situazione, alla realtà extralinguistica a cui il segno linguistico rinvia o fa riferimento. De Saussure si discosta dalle precedenti considerazioni storico-naturalistiche della lingua che invece ponevano fra segno e cosa, fra segno e realtà, un rapporto necessario e motivato, come se nella parola fossero implicite le caratteristiche stesse della cosa. Posizione che per altro già Aristotele aveva criticato con la nota proposizione: «la parola 'cane' non morde», morde l'animale cane. Tra il soggetto uomo e l'oggetto reale cane c'è il segno linguistico |cane| con la sua forma dell'espressione (o realizzazione fonica e/o grafica: «c+a+n+e»), e la sua forma del contenuto (il «concetto»), l'idea di 'cane, animale domestico, ecc.', così come è depositato nella mente, e non il cane in quanto oggetto reale).

Un sistema integrato della comunicazione La considerazione della letteratura come *sistema integrato della comunicazione*, tutta risolta sul versante del linguaggio, che è poi il *linguaggio poetico*, è tutta novecentesca, e deve molto al contributo che le scienze umane, in particolare la *linguistica*, hanno dato ai problemi della critica e dell'estetica. Il modello della *comunicazione* – che, secondo Jakobson, comporta un *emittente*, un *canale*, un *messaggio*, un *destinatario*, un *codice*, un *referente* e un *contesto* (linguistico, situazionale o culturale) – nel caso di un *messaggio estetico* si complica. Intanto perché l'*identità di codice* fra mittente e destinatario (condizione imprescindibile perché vi sia *comunicazione*) non è sempre data. Poi perché il messaggio, *autoriflessivo*, è *ambiguo* e *altamente connotato* e il *codice linguistico*, attraverso la *stilizzazione artistica* (*funzione poetica del linguaggio e scarto dalla norma*), è solo il *sostrato* del *segno letterario*, caratterizzato dalla *polisemia* (*ipersegno connotato*). Infine perché dietro al *messaggio letterario* non c'è soltanto «il *sistema linguistico* dell'autore, ma un complesso di *sottocodici storico-culturali* evidentemente diversi dall'apparato di riferimento del lettore. Entra qui in gioco non solo la differenza nell'ambito della *langue*, ma la specificità connotativa dei *segni artistici*»¹⁰. Quando si affronta l'*universo letterario*, dunque, si

¹⁰ A. MARCHESE, *Dizionario...*, 59.

dovrà tener conto non solo della *produzione*, ma anche della *circolazione* e della *ricezione* del *testo*.

La ricezione del testo: lettura ingenua e lettura critica La vicenda di un *testo* non è un fatto *statico*, ma *dinamico*. Essa nasce dall'incontro delle sue diverse *interpretazioni* e dalla capacità del *lettore* e dello *studioso* di collegarlo con altri *testi*, di collocarlo dentro un *sistema comunicativo*, di inserirlo criticamente in un *reticolo di relazioni*. Nel momento in cui un *autore* si accinge a comporre un *romanzo*, ad esempio, stabilisce con il *lettore* una sorta di intesa, di *patto*, in base al quale egli propone una *storia* (il *che cosa*, un microcosmo testuale – dinamizzato da una successione di *eventi* e popolato di *esistenti* – che si colloca entro *strutturali coordinate crono-topiche*) tradotta in *finzione letteraria* mediante un *discorso* (il *come*) organizzato secondo particolari *strutture* e *tecniche narrative* ed espresso attraverso specifiche *modalità stilistico-compositive* (architetture di intreccio, variazione della fonte di emittenza narrativa, incrocio di punti di vista, artifici retorici, *escamotage* narrativi *et alia*). Il *lettore*, dal canto suo, entra nel nuovo fantastico mondo, facendosi, per così dire, condurre per mano dall'*autore* e impegnandosi a seguirlo nel suo avvincente percorso, senza meravigliarsi di nulla, come se tutto fosse vero (una sorta di *sospensione dell'incredulità*). Di fronte a una tale opera dell'ingegno e della creatività vi sono due diverse modalità di approccio. Esiste una *lettura ingenua*, che si fa per evasione, passatempo, svago e che porta il *lettore* ad abbandonarsi al piacere del racconto senza sentire la necessità di penetrare nell'*officina dello scrittore* per comprendere i *meccanismi* della sua *composizione*, e una *lettura critica* che consiste, invece, nel fruire un'*opera letteraria* attivando abilità e capacità decifratrici elevate e avendo piena coscienza delle strutture e dei percorsi di senso che sottendono il messaggio e consapevolezza delle norme che governano il *testo* pur stando al gioco del suo *auctor*. Le due modalità di approccio naturalmente spesso coesistono. Del resto la fortuna di un'*opera letteraria* dipende generalmente dal consenso che essa riscuote presso il suo diversificato e stratificato *pubblico*; un *pubblico* composto sia dal fruitore *ingenuo*, emotivamente coinvolto, che esprime il proprio gradimento mediante il *giudizio di gusto*, sia dal destinatario *critico*, che formulando *giudizi di valore* e

stabilendo per la produzione testuale criteri di inclusione ed esclusione (*critica*, dal verbo greco *krino*, ‘separo’, ‘distinguo’ e quindi ‘giudico’) concorre a codificare e costruire il *canone letterario* di un’epoca. Entrambi i *giudizi* variano in relazione al *contesto storico e culturale* in cui i *giudizi* stessi vengono formulati e in base all’*esperienza* e al particolare *orientamento culturale e ideologico* di chi li esprime. Si può dire, dunque, che non è data *storia letteraria* senza *critica letteraria*. Come si attiva, in un qualsivoglia scambio verbale, un *processo di codificazione* del *messaggio* da parte di un *soggetto locutore*, altrettanto e per converso si attiva un’operazione di decodifica da parte di un *soggetto interlocutore*. Come esiste un *discorso della* letteratura, così esiste un *discorso sulla* letteratura. E i *discorsi sulla letteratura* – come *discorsi critici* sul *testo*, in quanto oggetto concreto, sull’*intertesto*, come insieme delle relazioni tra testi, e sul *contesto*, come ciò che sta intorno al *testo* – possono essere molteplici perché svariati sono i *metodi* di *approccio*. Fin dall’antichità riflessioni ed osservazioni finalizzate alla comprensione del fenomeno artistico si trovano nei testi di retori, grammatici e filosofi, ma solo nel Settecento dell’erudizione la *critica letteraria* diventa un *genere autonomo*.

Cos'è la filologia?

Per una definizione Il termine *filologia* – giunto a noi dal latino *philologia* «amore per lo studio, la dottrina» (direttamente dal greco *philología*, composto di *philos*, da *philéo*, «amo», e *logía*, «discorso, studio scientifico»), – compare per la prima volta in **Platone** col significato di «amore del discorso», «amore per il ragionamento e la discussione», più estensivamente «amore per la cultura». In senso generale la *filologia* mira alla *ricostruzione* dei *testi letterari* e dei *documenti linguistici*. *Stricto sensu*, con tale termine si designa quella disciplina (o complesso di discipline) che, mediante la *critica del testo* – ossia l'insieme dei *mezzi* che servono a restituire il *testo originale* (e quindi l'esercizio stesso del *metodo ecdotico* messo in atto per allestire o approntare l'*edizione critica*)¹¹ – si propone di *ricostruire* e *interpretare*, con metodo scientifico, *testi* e *documenti letterari*. In senso lato, è stata da taluni più estensivamente intesa come studio, non solo dei *testi* e della loro *trasmissione*, ma di un'*intera civiltà*. In conclusione, la *filologia* indaga i testi scritti, antichi e moderni, per riportarli alla loro *originaria lezione*, per *spiegarli*, *discuterli* e *interpretarli*:

[...] Fra i vari compiti della filologia ricordiamo: 1. stabilire il testo più sicuro e autentico possibile (testo critico) attraverso varie operazioni di ricostruzione di un albero genealogico o stemma dei codici, al fine di risalire a quello archetipo o iniziale; 2. identificare il corredo eventuale di varianti del testo e studiarle «dall'interno» (valori stilistici, tematico-culturali, ecc.) per motivare le preferenze; 3. considerare la tradizione testuale come veicolo attivo e caratterizzante per la definizione di un testo; analizzare la vita di un'opera, la sua fortuna, i modi di trascrizione e di circolazione, l'accoglienza da parte dei

¹¹ F. BRAMBILLA AGENO, *L'Edizione critica dei testi volgari*, Padova, Editrice Antenore, 1999, 3 [Padova, Antenore, MCMLXXXIV].

pubblico, le reazioni che essa ha determinato e via dicendo; 4. procedere a una valutazione globale del testo, nella sua realtà complessa (culturale, storica, psicologica, formale), in un'ottica necessariamente interdisciplinare¹².

Una disciplina aperta In effetti, una tale varietà di compiti e di attività finalizzate allo studio delle *lingue*, delle *culture* e delle *opere* composte in quelle lingue, fanno della *filologia* una *disciplina aperta*. Tutto questo, per converso, non solo implica per il *filologo* l'acquisizione di specializzazioni, abilità e competenze molteplici (in *linguistica*, *glottologia*, *paleografia*, *codicologia*, *metricologia*, *stilistica*, *ermeneutica*) ma determina e presuppone per la stessa *prassi filologica* un campo d'azione talmente ampio e inclusivo in termini *diacronici* e *sincronici*, da rischiare di sembrare un contenitore per troppi contenuti. Peraltro come disciplina di *critica* ed *esegesi testuale* che come scienza propriamente detta nasce nel mondo greco-romano assumendo quali termini via via gli orizzonti della *costituzione del testo* e della sua *interpretazione*, la *filologia* si è nei secoli sviluppata in numerose *civiltà letterarie* e si è trasmessa in sempre nuovi ambiti culturali. Del resto, non poteva essere altrimenti: al *variare* dei *referenti* e degli *oggetti* di indagine *variano* le *forme* e gli *approcci* della disciplina. In altre parole, esistono tante *filologie* quanti sono i modi d'intendere il *passato* e i *testi letterari*. Quando si parla di *filologia classica*, *romanza*, *germanica*, *slava*, *semitica*, *iranica*, *cinese*, *indiana*, *dravidica*, *italiana*, *sarda*, si deve quindi pensare a un *corredo storico*, *linguistico* ed *esegetico* applicato con *metodiche rigorose* all'*interpretazione* dei *monumenti scritti* di questi popoli. Monumenti ripescati da un *passato* più o meno remoto. *Constitutio*, *restitutio*, *traditio* e *interpretatio* stanno alla base della *trasmissione* della loro *eredità sociale* e *culturale*, costituiscono, attraverso l'organizzazione dei dati memoriali, il fondamento della loro *identità* e perciò della loro autodeterminazione. La *filologia* nasce all'interno delle *civiltà* della *scrittura* «come portato necessario dell'*autocoscienza* e della *memoria*» che la *scrittura* stessa implica:

¹² A. MARCHESE, *Dizionario di retorica ...*, 119.

La filologia attraverso i suoi corredi storici, linguistici, esegetici, mira dunque non solo alla ricostruzione ma anche alla interpretazione, o ermeneutica, dei testi scritti del passato [...] Comprendere a fondo e valutare ragionatamente un'opera letteraria vuol dire rendersi filologicamente e storicamente conto, proprio attraverso il tessuto e la realtà del testo stesso, del messaggio – personale e sociale insieme – che fu affidato a quell'opera e del significato che essa ebbe per la vita spirituale e per la vita pratica del suo tempo e di quello che mantiene tuttora¹³.

Una disciplina fondamentale Una delle osservazioni metodologiche fatte alla *filologia*, a partire da Croce e dalle *estetiche idealistiche*, risiede nel fatto che essa, per la sua primaria *funzione di critica testuale* (nel senso proprio di *metodo ecdotico*) sia da considerarsi propedeutica, e perciò in qualche modo *ancilla*, rispetto alla *critica letteraria*. Il lavoro preliminare di accertamento della «verità del testo», attraverso il *recupero* con *strumenti scientifici* della sua *esatta lezione*, pur importante, necessiterebbe – per i suoi detrattori – di un *giudizio di valore artistico*, di un momento ultimo demandato, appunto, alla *critica estetica*. In realtà la *filologia* – come del resto ci hanno insegnato molti noti esponenti della *critica stilistica* e *semiotica* (Contini, Branca, Isella, Corti e Segre tra tutti) – non merita, come ben si sa, di essere considerata una sorta di *sub specie minoritatis*, asservita ad altre metodiche di studio dei testi. Essa è piuttosto *disciplina principale* della *critica*, essenziale e necessaria sul piano strutturale, funzionale a un *discorso ermeneutico*, di *comprensione* e *interpretazione* di *testi* e *contesti storici* e *culturali*. Al centro del *discorso critico* c'è il *testo* non come entità astratta, ma come *oggetto concreto*, come *materialità* e *dinamicità linguistica*, con la sua *storia interna*, il suo «*farsi*» e il suo *trasmettersi*. Il lavoro di *restauro testuale*, di scelta e collocazione nella *storia letteraria* di una qualsiasi *opera* diviene, quindi, un'*importante operazione di cultura* che non può non condizionarne il suo *giudizio di valore*. Di un'opera «ravvivarne l'opacizzato impasto espressivo, risalire – secondo un'immagine celebre di Paul Maas –

¹³ V. BRANCA - J. STAROBINSKI, *La filologia e la critica letteraria*, Milano, Rizzoli, 1977, 23 e sgg.

alla limpidezza di una fonte inevitabilmente inquinata dalle generazioni dei *fruitori*, costituisce un dovere storiografico, un modo per sottoscrivere la nostra *coscienza del passato*, il primo passo per *acclarare* quella *lettera* senza la cui correttezza, come insegna Goethe in un aforismo famoso, non esiste la possibilità di avanzare pretese verso lo *spirito*»¹⁴.

Filologia e critica Se il termine «*critica*» viene dal verbo greco *krino*, «separo», «distinguo» e quindi «giudico», allora si capisce quanto il suo campo di interesse e di intervento sia vasto e riguardi tutti quei *discorsi* che si pongono nella prospettiva di *comprensione* del *fenomeno letterario* attraverso differenti e fondamentali metodi di approccio. Non è un caso, a tal proposito, che la *critica* più recente (se si escludono gli eccessi, gli estremismi avanguardistici e le derive nichilistiche di *matrice decostruzionista*, che per altro non hanno attecchito in Europa) sia principalmente *critica testuale*. Dopo l'esperienza primonovecentesca dei *formalisti russi*, infatti, la tendenza a ricercare e studiare gli elementi della *letterarietà* e dello specifico letterario, ma soprattutto la tendenza a valorizzare i dati *formali* del testo – *testo* inteso come *sistema di segni* da indagare come *fatto linguistico* – ha favorito la rinascita di discipline tecniche quali appunto la *stilistica*, la *retorica*, la *metrica* e la *filologia*. Discipline che si sono sempre più dimostrate indispensabili strumenti di indagine all'interno del *discorso critico*.

Il lavoro del filologo Il filologo, o *editore critico*, è, dunque, colui che mira a *ricostruire* il *testo letterario* per *ristabilirne* la sua *forma autentica*, *genuina*, *originaria*, soprattutto lì dove si ha ragione di credere che questa sia stata *corrotta* dalla *tradizione* (*guasti*, *lacune*, *alterazioni*, *contaminazioni*, *interpolazioni* e ogni altra sorta di incidenti che sono soliti capitare durante la *trasmissione* di un testo) e mira a consegnare un *corpus linguistico corretto* e *rigorosamente conforme* alla *voluntas auctoris*, presentando la propria *ricostruzione* in tal modo che il *lettore* possa controllare il suo *percorso* di *ricerca*, di *restauro* e di *restituzione*. Egli è – se ci è consentito un tale paragone – come una spe-

¹⁴ B. BASILE, *Introduzione a Letteratura e Filologia*, Bologna, Zanichelli, 4.

cie di Scherlock Holmes della *letteratura*, una sorta di investigatore che si spende per raggiungere la «verità» del *testo*, indagando la sua *genesì*, la *storia* della sua costituzione, la *trasmissione*. Un lavoro di questo tipo nasconde prima di tutto le insidie proprie di ogni operazione che si basa sul *tempo*. Temporalità intesa come opera di recupero dal mare dell'oblio di un passato *testuale* e *contestuale* spesso remoto, di ricognizione fra i sentieri, a volte interrotti, di verità nascoste se non di disvelamento o auscultazione più o meno indiscreta di una *tradizione testuale stratificata e complessa*. Il tentativo del *filologo* è di individuare il *file rouge* che, nella tramatura fitta, non di rado si perde in percorsi apparentemente distanti e immotivati ma che a un certo punto si intersecano e si confondono sullo sfondo di paesaggi carsici. Ricondurre i mille rivoli dentro un'*unica corrente di senso* non è impresa né facile né, soprattutto quando forzata, auspicabile. Le difficoltà di *accertamento* e di *decodifica* risiedono innanzitutto nella *intrinseca natura* del *testo*, nella sua *struttura comunicativa*, nel ruolo reale e implicito che giocano gli attori di un tale scambio nella straordinaria *varietà di opzioni e procedure scritturali*. In base al suo *contenuto* e alle caratteristiche del suo *destinatario* variano lo *stile*, il *registro*, la *funzione linguistica* e la *forma testuale*:

Filologia, infatti, è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia di orafi della *parola*, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiunge nulla se non lo raggiunge *lento* [...] per una tale arte non è tanto facile sbrigare una qualsiasi cosa, essa insegna a leggere *bene*, cioè a leggere lentamente, in profondità, pieno di riguardi e con attenzione, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita e occhi delicati¹⁵.

La «verità» del testo Cos'è, dunque, la «verità» del *testo*? Oggi, nell'era della *stampa*, siamo portati a concepire il *testo* come qualcosa di *fisso*, di *immutabile* (anche se, come si vedrà, ciò non è proprio vero). Ma prima dell'*invenzione* dei *caratteri a stampa*, avvenuta verso

¹⁵ F. NIETZSCHE, *Aurora*, a c. di G. Colli e M. Montinari, Milano, Mondadori, 1981, 10.

la metà del XV secolo, i *testi* venivano trasmessi attraverso la *scrittura*. I libri erano *oggetti rari* e la loro *riproduzione* poteva richiedere, da parte di *copisti* o *amanuensi* che li ricopiavano, mesi di lavoro. Durante l'*opera* di *ricopiatura* inevitabilmente venivano commessi, per distrazione, negligenza, o ignoranza del copista, *errori* di vario tipo che *modificavano*, seppur lievemente, l'*identità linguistica* dell'*originario sistema testo*, *testimone autentico* della *volontà autorale*. Dopodiché il *testo copiato* iniziava a *circolare* e a *riprodursi* nel *tempo* e nello *spazio*, *trasmettendo* nei passaggi successivi le proprie *alterazioni* alle quali si aggiungevano, in maniera spesso esponenziale, nuove forme di *corruzione* e *contaminazione* che, nell'ulteriore *trasmissione* di copia in copia, continuavano a modificare la *veste originaria* dell'*opera*. Si tenga conto che la *circolazione* di un *testo* significava *trascrizioni manuali* nell'età antica, medievale e umanistica e *stampe* e *ristampe* in quella moderna, quindi occasioni continue di *errori*. Agli *errori* commessi dai *copisti* si devono inoltre aggiungere i *danni materiali* che i *manoscritti* subivano lungo i secoli: *usura*, *lacerazioni*, *mutilazioni*, *distruzioni*.

La trasmissione orale La stragrande maggioranza degli *originali* delle opere giunteci attraverso la *trasmissione manoscritta* è andata perduta. Dell'antichità greca e latina, ad esempio, non conserviamo nessun originale. L'*Iliade* è *tràdita* da ottantotto *manoscritti* medievali, copie di antichi *codici* perduti, e da un complesso di trecentosettantadue *papiri* spesso mutili. Per il *filologo* il discorso si complica anche perché molte civiltà, come quella greca appunto, inizialmente non si servirono della *scrittura* ma si fondarono sulla *trasmissione orale* dei *testi* e quindi sulla *memoria*. Il *testo*, prodotto secondo le modalità della *circolazione orale*, era generalmente *fruito* e utilizzato non come *opera individuale*, ma come parte di un *insieme intertestuale*, espressione di una *cultura comune*.

La tradizione e l'attribuzione Non si conosceva il concetto della *proprietà letteraria*. Qualsiasi *opera* tendeva a diventare nella *circolazione* patrimonio condiviso di una *comunità*, che se ne appropriava e lo riadattava ai nuovi *contesti situazionali* e *culturali*. Per questa ragione in molte *opere* dell'antichità spesso mancava l'*attribuzione* e la loro

circolazione avvenne per lungo tempo nell'anonimato. Infatti, ciò che contava non era tanto l'*auctor* e l'originalità di un suo contributo, quanto l'*auctoritas* di una tradizione, quindi il *testo* stesso, la sua *fruizione*, le metamorfosi che subiva nelle svariate *modalità di trasmissione* (letta, recitata, rappresentata ecc.). La questione dell'*emittenza*, nell'articolato e complesso *sistema* della *comunicazione letteraria*, non può certo prescindere dalle *modalità di trasmissione del testo prodotto*. Perciò per un Greco del VII secolo non costituiva motivo di scandalo aggiungere *versi* all'*Odissea*, perché considerata opera 'aperta', proprietà non del *poeta* ma di tutta la *comunità* che ne faceva il *veicolo* del proprio *patrimonio di valori e conoscenze*. Si tenga conto, inoltre, del fatto che forme posteriori soprattutto di *testi popolari*, possono avere altrettanta importanza storica o letteraria quanta l'*originale*. Un esempio per certi versi può essere la *Vulgata*, versione latina della *Bibbia* eseguita da **san Girolamo** intorno al Quattrocento d. Cr.. Per l'*Antico Testamento*, **Girolamo** (348-420) utilizzò sia il *testo ebraico* che la versione in *lingua greca* dei *Settanta* – così denominata perché sarebbe stata eseguita da settanta dotti ebrei ad Alessandria per ordine del re **Tolomeo Filadelfo** (285-247) – della quale non possediamo più il *testo originale*. La *Vulgata* serve, dunque, come strumento critico per la ricostruzione della *Bibbia greca*, ma ha altresì valore di *originale*. Delle opere di **Dante** non possediamo alcun *manoscritto autografo*. La *Commedia* è tradita da più di seicento *manoscritti*, i più antichi dei quali posteriori di circa dieci anni rispetto alla morte del sommo poeta. I *testimoni*, molti corredati di *chiose* e *commenti* al poema e risalenti a *scriptoria* di amanuensi di tutta Italia, mostrano grande *varietà di lezione*, con corrottele, contaminazioni, coloriture dialettali, e conseguenti difficoltà nella costruzione del *testo originario*. Una bella eccezione è rappresentata dal 'filologo' **Petrarca** del quale si dispone di molti *autografi* e *idiografi*; *testimoni* che hanno consentito, ad esempio, di ricostruire le diverse fasi di composizione dei *Rerum vulgarium fragmenta*, scritti in parte dal segretario del poeta, il ravennate **Giovanni Malpaghini**, e per la parte restante dallo stesso **Petrarca**. Per quanto riguarda poi l'*opera* del **Boccaccio** si ricorda che il manoscritto autografo del codice *Hamilton 90* della Staatsbibliothek di Berlino (col quale **Vittore Branca** ha allestito l'*edizione critica* del *Decameron*) pur dando all'assetto testuale uno statuto fermo, tuttavia denuncia una *trascrizione*

tutt'altro che impeccabile, lacunosa, macchiata da sviste ed errori, con trascorsi di penna, con non pochi casi in cui la *voluntas auctoris* appare problematica.

L'aspetto linguistico Un'altra questione cruciale per il raggiungimento di una 'verità del testo' riguarda la *grafia*. Nell'allestimento della *edizione critica*, infatti, il problema della *grafia* e della *resa linguistica* del *testo* è tra i più delicati che si pongano al *filologo*. Il primo problema consiste nel rapporto tra *sistema grafematico* e *sistema fonematico*. La relazione di supposta equivalenza *grafia-pronuncia*, pone in genere, ma ancor di più per un *testo* delle *origini*, seri problemi di *restauro linguistico*. Un *testo* che è un coacervo espressivo, infarcito di ibridismi di ogni tipo, trasmette *contenuti fonici incerti*, non sempre riconducibili con certezza all'*identità grafica* del *segno*, e viceversa. Non vi è dubbio, d'altro canto, che siffatto tracciato *grafico* e *fonico* comunica la portata e l'intensità della trama di quel reticolo di relazioni intercorrenti fra *sistemi linguistici convergenti*. Quale *contenuto fonico* corrisponde a talune *realizzazioni grafiche*? Quale *scrittura*? Quale *lettura*? Quale *pronuncia*? Stessi vocaboli e stesse forme fonologiche, morfologiche e sintattiche, si presentano al *filologo* spesso secondo numerose *varianti*; *allografie*, *allotropie*, *interferenze* e compresenze non solo di forme diverse di uno stesso codice, ma anche di codici diversi. Le oscillazioni, le incertezze e le deroghe a una ipotetica regolarità e omogeneità grafematica, pongono, inoltre, non pochi problemi di tipo *eziologico*. Il margine di intervento nell'*ammodernamento grafico* del *testo* è nella responsabilità dell'*editore*, tenuto al maggior rigore in rapporto alla *qualità* e all'*antichità* del *testo*, all'importanza del *testo* da un punto di vista *linguistico* e *culturale*. Durante il *lavoro di edizione* il *filologo* si aspetta, dunque, fra le tante cose, di trovare *errori* di qualità diversa (ad esempio, mende che l'*autore* non avrebbe potuto commettere) e soprattutto un'*alterazione* più o meno marcata delle forme linguistiche: *grafie*, *suoni*, *terminazioni*.

La filologia dei testi a stampa A questo si possono aggiungere tutte le questioni relative alle forme di *codificazione* e *creazione prototipografica* legate all'ambito e alle complesse problematiche della *filologia dei testi a stampa*. Può capitare cioè che anche in *opere a stampa* curate

dall'autore, o per sua negligenza o per un qualsiasi *accidente tipografico*, si produca un *errore*. Alcuni di questi sono sanabili per *congettura*, altri non. Appare chiaro che l'*identità* di un *testo* – data, come in ogni *sistema*, dalla partecipazione solidaristica di tutti i suoi elementi (a livello del *significante* e del *significato*) – non può esclusivamente essere ricondotta e attribuita al solo atto creativo dell'*auctor* (soggetto *storicamente, culturalmente e linguisticamente* determinato), ma piuttosto, come nel nostro caso, anche a *figure altre*, lontane nel *tempo* e nello *spazio*, che hanno partecipato alla realizzazione del *manufatto libro*, prodotto nell'articolato e meccanizzato *scriptorium* di un'*officina tipografica*: *stampatori, compositori, inchiostriatori, correttori e revisori testuali*. La valutazione degli *effetti prodotti* da un *processo di stampa* sulla *correttezza* del *testo* è quindi un altro dei problemi che si presenta nel lavoro di comprensione, anche *linguistica* di un *testo*. Chi sovrintendeva alle operazioni di composizione dei *caratteri a stampa*, o di lettura di un probabile *manoscritto*, o di *inchiostrazione*, oppure di *correzione* e *revisione* delle prove di stampa? Qual'era la qualifica del *compositore* (cioè colui che più direttamente ha ereditato le funzioni dello *scriba* e che mette insieme i *caratteri* coi quali il *testo* verrà stampato)? Come è avvenuto il suo apprendistato? Quale il suo livello culturale e quale la competenza attiva e/o passiva del *codice* del *testo* che doveva *comporre*? Se, come spesso accadeva, una di queste figure che partecipavano alla realizzazione del *manufatto-libro*, era di *etnia esogena*, quale tasso di *interferenza* poteva condizionare il lavoro di *riproduzione tipografica* del *testo*, *alterandolo* e *contaminandolo*, semmai, con l'inserzione, anche involontaria, di *elementi linguistici allotri*? Che sicurezza si può avere che le numerose *grafie* spesso presenti nei *testi*, siano tutte da attribuire a volontà e intenzionalità autorali, e non invece a seriori interventi, ancorché involontari, avvenuti in sede di *officina tipografica*, in una delle diverse fasi di *lavorazione* e *composizione* del libro svolte da maestranze alloglotte? Oppure è avvenuto che di un'opera un autore abbia composto *varie redazioni* e che le varie redazioni si siano confuse in un'*unica tradizione*. Od ancora che nell'*esemplare* stesso dell'*autore* vi siano *varianti originali*. Persino in *opere* recenti avviene che gli *esemplari* siano sfigurati da *errori*. Del resto si sa, l'*autore* scrive, cancella, riscrive, aggiunge, elimina, sposta, e questo *processo correttivo* in molti casi non si ferma neanche dopo la pubblicazione. Dei *Canti* del Leopardi ci sono perve-

nuti gli *autografi* e alcuni esemplari di *edizioni a stampa* corretti dal poeta in vista di edizioni successive (il titolo di *Canti* si iniziò a leggere a partire dall'edizione Piatti di Firenze del 1831 curata da **Antonio Ranieri** e confermata dall'edizione Sparita di Napoli del 1835, l'ultima approvata dall'*autore*). Una *stratigrafia complessa* che si è andata formando nell'arco di un ventennio per aggregazioni successive, con aggiunte, esclusioni, variazioni al *testo* e ai titoli, varianti marginali, correzioni ulteriori delle *bozze di stampa* con le quali il poeta di Recanati ha ulteriormente mutato il testo delle liriche. Qual è, dunque, la 'volontà dell'autore', e quindi il *testo* 'vero'?

Il concetto di *originale*, nel senso di *testo autentico* esprime la *volontà dell'autore*, è uno dei più sfuggenti ed ambigui della *critica del testo*¹⁶.

¹⁶ D'A.S. AVALLE, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978, 33.

La critica del testo nella storia

L'età antica Nella storia della *filologia antica* si distingue un'età *ellenistica*, una *romana* e una *bizantina*. Si tratta di un arco di tempo che va dal III secolo a.Cr. al X d.Cr., da **Demetrio Falereo** (fu lui nel 297 a suggerire a **Tolomeo I** di fondare la *Biblioteca* e il *Museo* di Alessandria) a **Areta di Patre** arcivescovo di Cesarea in Cappadocia, morto forse nel 934, le cui *cure testuali* ci hanno preservato *esemplari unici* o redazioni importanti di prosatori come **Platone**, **Aristide**, **Filostrato**, **Luciano** e **Pausania**. Fu a partire, dunque, dalla fondazione ad Alessandria d'Egitto della grande biblioteca del Museo (centro di una comunità letteraria e scientifica), intorno al 285. a.Cr., destinata alla raccolta, conservazione, descrizione e trascrizione degli scritti degli autori greci, che ha origine la *filologia*. Peraltro **Strabone** ci fa sapere che già **Aristotele** per il suo Liceo aveva raccolto un gran numero di libri. La famosa biblioteca fondata dal re di Egitto arrivò ad avere, secondo fonti antiche, dai duecento ai quattrocentonovantamila volumi. Una collezione immensa, per il periodo, che mirava a raccogliere tutta la *produzione letteraria* in *lingua greca*¹⁷.

I primi filologi greci Ma se si dovesse guardare più specificatamente alla filologia come *critica* ed *esegesi* dei *testi*, le *edizioni critiche* (*èkdosis*) più antiche, almeno nell'ambito della cultura europea, furono quelle dei *poeti greci preellenistici* curate dai grandi dotti Alessandrini **Callimaco**, **Zenodoto**, **Aristofane di Bizanzio** e **Aristarco**. Agli Alessandrini spettano i primi *interventi critici* sul *testo omerico*, la *genes* del concetto di *tradizione* di un'opera (il complesso delle *testimonianze* che la hanno tramandata nel tempo), le prime analisi del *mate-*

¹⁷ L.D. REYNOLDS - N.G. WILSON, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni* [1968], Padova, Antenore, MCMLXXXVII, 5-15.

riale interpolativo (elementi estranei alla redazione originaria che, inseriti nel testo, ne alterano l'integrità) e la *tecnica della glossa* (annotazione posta da un lettore o commentatore a chiarimento o illustrazione di una parola o di un passo del testo). Le edizioni consistevano in testi non proprio annotati, ma semmai corredati di *segnali critici* e *diacritici* che accennavano l'*interpretazione* dell'editore ed esprimevano dubbi sulla autenticità della *tradizione* o rimandavano al *commento* che, in altri rotoli, conteneva anche accenni ai *manoscritti* dei quali i *critici* si erano serviti e alle *lezioni* da essi adottate.

I primi filologi latini Ai metodi Alessandrini si ispirarono i *filologi latini*. L'alto grado di consapevolezza teorica e tecnica raggiunta in poco più di un secolo dalla *filologia ellenistica* si trasmise ai Romani tramite il massimo rappresentante della *scuola di Pergamo* (il cui indirizzo culturale si contrapponeva a quello della *scuola alessandrina*) il filologo **Cratete di Mallo**, vissuto nella prima metà del II secolo a.Cr., il grammatico greco **Tirannione il Vecchio** (si chiamò in origine **Teofrasto** e fu amico di **Pompeo**, **Cicerone**, **Cesare** e **Attico**) e **Lucio Elio Stilone Preconino**, di Lanuvio (secc. II-I a.Cr.), maestro di **Varrone** e **Cicerone**, che studiò e commentò i *Carmina Salaria* e le *Leggi delle XII tavole* e stabilì che delle circa centotrenta commedie attribuite a **Plauto** solo venticinque erano da ritenersi autentiche. Agli *strumenti ecdotici* Alessandrini si ispirarono, **Marco Terenzio Varro**, erudito e poligrafo detto *Reatino* (Rieti 116 – Roma 27 a.Cr.) nell'età repubblicana, e **Marco Valerio Probo** (Berito, Siria, I secolo d.Cr.) in quella imperiale. Con le *Quaestiones Plautinae*, **Varrone** diede, come già il maestro **Preconino**, un importante contributo alla *critica plautina*, stabilendo l'*autenticità* di ventuno commedie. Attività fondamentale di **Probo** fu quella di *emendare*, *interpretare* e *commentare* i testi, soprattutto di scrittori arcaici. Di lui vi sono attestate edizioni di **Lucrezio**, **Virgilio** ed **Orazio**; edizioni il cui testo era costituito sulla base del *confronto* di autorevoli *esemplari*, sull'*epurazione* degli *errori* e delle *interpolazioni*. Pose, inoltre, i fondamenti dell'*esegesi virgiliana*, lasciandoci un commento alle *Bucoliche* e alle *Georgiche*, preceduto da una *Vita Vergilii*.

Filologia e testi sacri Un altro lavoro straordinario di *critica del testo* fu intrapreso, nel III secolo d. Cr., sulla *Bibbia* da un altro alessandrino, **Origene** (Alessandria d'Egitto? ca. 185 – Tiro 253 o 254), considerato il *più grande erudito del cristianesimo antico*. Quanta importanza assuma nella storia della *filologia* e delle grandi culture il lavoro di *recupero*, di *trasmissione* e di *interpretazione* dei *testi sacri* è cosa facilmente comprensibile. La storia dell'umanità è anche la storia delle sue religioni, e la storia delle religioni affonda le sue radici nei rispettivi *libri sacri*, i testi-base su cui si formava e si educava l'intera *comunità*: la *Bibbia* per l'ebraismo e il cristianesimo, il *Corano* per l'Islam, i *Veda* per l'induismo, l'*Avesta* per lo zoroastrismo. I musulmani designarono i cristiani e gli ebrei come «i popoli del libro». Le vicende storiche di queste religioni sono, pertanto, storia del *modo* in cui questi testi fondanti della loro *identità* sono stati *trasmessi*, *interpretati*, *criticati*, e naturalmente vissuti dai rispettivi popoli.

Tà Biblía I *libri sacri* che noi comunemente chiamiamo *Bibbia* (dal greco *tà Biblía*, «i Libri», che in latino si trasformò in un singolare femminile per indicare «il libro» per eccellenza) sono complessivamente settantatré, divisi fra *Antico Testamento* (AT, 46 libri) e *Nuovo Testamento* (NT, 27 libri). La parola «Testamento» (dall'ebraico *berith*, «patto, alleanza») indica i rapporti fra Dio e l'uomo determinati con l'Alleanza sul Sinai, per mezzo di Mosè (*Antico Testamento*) e rinnovati poi, in Cristo Redentore (*Nuovo Testamento*). La *Bibbia* è formata, dunque, da un insieme di *libri* costituitisi nei secoli attraverso processi molto complessi, solo in parte spiegati e spesso conflittuali. La fissazione di questa *stratificata tradizione* in un *canone* di *scritture* così da poter divenire il *punto di riferimento* per milioni di fedeli, ha da sempre rappresentato la «grande impresa» nella storia delle religioni del Libro. Per queste ragioni è da considerarsi fondamentale l'*impostazione filologica* del *sistema teologico* di **Origene**, che si sviluppò a partire dal commento minuzioso delle *Sacre Scritture*. Lo studioso vi distinse tre livelli che rappresenterebbero il percorso che conduce a Dio: un'*interpretazione letterale*, di tipo storico («senso somatico»), un'*interpretazione parentico-morale* («senso psichico»), un'*interpretazione allegorica* («senso pneumatico»). I suoi *Hexapla* furono l'*edizione sinottica* dell'*Antico Testamento*.

Quando fu scritta la Bibbia? Tuttavia è bene ricordare che non poche questioni *filologiche* relative alla *Bibbia* rimangono a tutt'oggi irrisolte. Ad esempio, quando fu *scritta*? Non è possibile indicare una data precisa, anche perché per ognuno dei *libri* bisogna distinguere almeno un periodo di *formazione*, uno di *composizione* e uno di *redazione* (tra l'uno e l'altro possono correre molti anni) e il *tempo* complessivo della loro composizione abbraccia più di un millennio. Le *fonti* più *antiche* dei *testi veterotestamentari* risalgono, infatti, sino al decimo secolo circa, mentre quelli del *Nuovo* vanno approssimativamente dal 50 (*Lettere ai Tessalonicesi*) al 100 dopo Cristo (*Vangelo di Giovanni*). Inoltre, sono ancora disponibili i *manoscritti originali*? In realtà di nessun *libro* si possiede l'*originale*. Più che il breve intervallo di tempo che intercorre tra l'*originale* e le prime *copie*, conforta piuttosto il fatto che i *testimoni* (rotoli, papiri e pergamene) garantiscano un certo grado di fedeltà rispetto agli *originali* (in quanto «Parola di Dio» il testo nella sua *trasmissione* non poteva, infatti, essere in alcun modo *alterato* e perciò le *copie* venivano preparate con grande cura e precisione). Il confronto dei *manoscritti* e delle *antiche versioni* ha mostrato che il *testo* della *Bibbia*, di trascrizione in trascrizione, pur con numerose *varianti* accidentali, è giunto sino a noi sostanzialmente integro. Fino al 1947 il *manoscritto* più antico (scoperto nel 1902 e limitato a qualche frammento) era il papiro *Nash*, scritto in *ebraico* e risalente al I-II secolo d.C. Gli altri risalgono ad un'epoca che va dal 500 al 1000 d.C. Dal 1947 in poi *centinaia* di *frammenti* di *testi biblici* ed *extrabiblici* redatti su *pergamena* e *papiro* in diverse *lingue* (ebraica, aramaica, greca, siriana, araba) furono trovati all'interno di anfore nascoste in una serie di grotte a Qumran, Murabaat, 'En-gedi, Masada, Khirbet Mird, sulle rive occidentali del Mar Morto. Dal *frammento del Levitico* in antico *alfabeto fenicio* del V secolo a.c. ai *frammenti arabi* di Khirbet Mird del X d.C, l'importanza di alcuni dei *testi* ritrovati è dovuta al fatto che essi sono anteriori di circa mille anni rispetto al più antico testo fino a quel momento conosciuto. Fra i biblici vanno annoverati il «primo» e il «secondo rotolo di Isaia» del II secolo a.C. Il *primo rotolo*, che consta di diciassette strisce di cuoio accuratamente lavorate e cucite e oggi appartenente all'Università ebraica di Gerusalemme, contiene in cinquantaquattro colonne il *testo* completo in *lingua ebraica* dell'*Antico Testamento*. L'*Antico Testamento* venne scritto

prevalentemente nelle *lingue* del popolo *ebraico*, in minima parte in *aramaico* (nella lingua parlata dai Giudei di Palestina – da Aram, la regione che poi si chiamò Siria – furono scritte alcune parti di *Esdra* e di *Daniele*) e in *greco* (il secondo libro dei *Maccabei* e la *Sapienza*), lingua questa nella quale verso la fine del III secolo a.C. ad Alessandria fu completamente tradotto (la cosiddetta *versione dei Settanta*, chiamata così dal numero di dotti ebrei – settantadue per la precisione – che vi avevano lavorato per ordine del re **Tolomeo Filadelfo**). I *libri neotestamentari*, invece, ci sono pervenuti composti interamente in *greco*, sulla base di antiche testimonianze (si sa che la prima redazione del *Vangelo di S. Matteo* fu in *aramaico*). In Occidente la questione di una *traduzione* dei *testi sacri* dovette farsi più pressante mano mano che cresceva la comunità cristiana. Intorno al 200 la *Bibbia* iniziò ad essere parzialmente tradotta anche in *lingua latina* attraverso la mediazione della *Bibbia* greca dei Settanta. Queste parziali traduzioni si è soliti denominarle *Veteres Latinae* (o *Vetus Latina*, oppure *Vetus Afra* e *Vetus Itala*, secondo la provenienza geografica), per sottolineare la *varietà* di *traduzioni circolanti* nelle aree cristianizzate (*veteres*, rispetto alla traduzione successiva di **Girolamo**). Per una *versione integrale* si dovette attendere altri cinquant'anni. Direttamente dal testo *greco* per i *Vangeli* e da quello *ebraico* per il *Vecchio Testamento* derivò, infatti, la revisione di tutta la *Bibbia* che **Girolamo** (Stridone, Dalmazia, ca. 347 – Betlemme 419 o 420), scrittore cristiano, curò per circa un ventennio (fra il 384 e il 405) dietro iniziale suggerimento di **papa Damaso**. A Roma, nel 383, **Gerolamo** approntò una versione latina dei *Vangeli*, cui si aggiunse una traduzione dei *Salmi* (il cosiddetto «Salterio romano»). In questa sua prima intrapresa egli si limitò a rivedere il testo della *Vetus Itala* ripulendolo da *grecismi* e da *volgarismi* introdotti dagli anonimi traduttori e correggendo gli *errori* più evidenti. Nel 391, a Betlemme, decise di intraprendere sull'*ebraico* la *traduzione* dell'*Antico Testamento*; traduzione *ad sensum* con la quale si allontanò dalla *versione letterale* della *tradizione*. Il lavoro si protrasse sino al 405. Nonostante nei secoli avesse suscitato numerose critiche, tuttavia fu la sua *Vulgata* ad imporsi, tanto da essere il primo libro stampato da **Gutenberg** a Magonza (1452-1455) e da ricevere il *placet* definitivo dal concilio di Trento (1545-1563). Contestualmente al lavoro di *revisione* e di *traduzione* della *testi sacri*, **Gerolamo** si impegnò,

con rigore filologico e storico, in un costante lavoro *esegetico*, di *commento* e di *interpretazione*, ispirandosi al *metodo allegorico* della scuola di Alessandria e di Antiochia ed applicando i metodi di **Origene**.

Il Medioevo Nell'alto Medioevo l'interesse *filologico* fu applicato soprattutto al *restauro* dei *testi sacri*, promosso da **Alcuino** nell'ambito della riforma voluta da **Carlomagno** (VIII-IX secolo), ed ebbe effetto anche sullo studio e sul *restauro* di alcuni *autori classici*, grazie in particolare a **Lupo di Ferrières** (IX secolo). Tuttavia, sebbene in questo periodo non sia mancata *attività filologica* (si pensi oltre che a figure come **Lupo di Ferrières** e **Giovanni di Salisbury**, altresì all'attività degli *scriptoria* carolingi e cassinesi) e benché l'età carolingia conosca comunque *recensioni di testi* e in non pochi manoscritti si trovino *segni critici*, tuttavia i mezzi di cui quella età disponeva non consentono di parlare di vere *edizioni critiche* nel senso moderno. Si avvicina a questo modello l'*esemplare* della *Regula Sancti Benedicti* che fu della biblioteca Reichenau. Una grande ripresa degli studi storico-filologici avvenne nel XII secolo per impulso delle scuole capitolari nelle città francesi di Orléans e Chartres e delle prime università europee, da Parigi a Bologna, estendendosi anche ad altre discipline (filosofia, diritto).

Petrarca Illustre continuatore fu, nel XIV secolo, **Francesco Petrarca** (1304-1374) che si fece promotore di una rinnovata *valorizzazione* del *patrimonio culturale classico* e intraprese un'*intensa attività di ricerca* di *testi antichi*. Grande viaggiatore ed esploratore di biblioteche, egli scoprì in Italia e in Europa, *manoscritti* di opere latine fino ad allora ignorate. Per il suo impegno di *ricercatore* e di *restauratore* di *testi classici* (**Livio**), sottratti in qualche modo ai travisamenti dei secoli precedenti, **Petrarca** può essere considerato l'*antesignano* della *moderna filologia*. Dopo il suo esempio e quello di **Boccaccio**, *editore* e *commentatore* della *Commedia* dantesca, il rinnovo della disciplina tramite una più matura auscultazione dei *codici* si avviò solo con gli umanisti quattro-cinquecenteschi, che perfezionarono la ricerca dei *codices vetustiores* e l'integrazione dei passi dubbi mediante la tecnica del *iudicium* e la *emendatio ope codicum*.

Umanesimo e Rinascimento Il movimento dell'*Umanesimo* allargò la sua competenza anche alla *Grecia antica* e approfondì lo studio degli *autori* e delle *istituzioni romane*, con la produzione di *commenti* e di *repertori* ancor oggi fondamentali. Nella cultura del Quattrocento meritano una citazione particolare, **Lorenzo Valla** per le *Elegantiae*, per la *De falso credita et ementita Constantini donatione* e le *Emendationes sex librorum Titi Livi* (composte tra il 1440 e il 1447), **Angelo Poliziano**, per le due centurie dei *Miscellanea* (la prima edita nel 1489, la seconda incompiuta ed edita solo nel 1972 da **Branca e Pastore Stocchi**), ed **Ermolao Bàrbaro**, per le *Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam*, del 1493. Si trattò di un fenomeno che attraversò il Rinascimento e che dall'Italia dilagò in tutta Europa, come dimostrano personaggi come **Guillaume Budé** (*De philologia*), **Marco Antonio Muret** (*Variae Lectiones*), **Erasmus da Rotterdam**, editore dell'*editio princeps* di **Tolomeo** e del testo greco del *Nuovo Testamento* nel 1516, **Piero Vettori** (*Variarum lectionum libri XXV*, 1553) e **Giuseppe Scaligero** (*Catulli, Tibulli, Propertii nova editio*, 1577). L'*edizione critica* nel senso moderno andò progredendo dal Cinquecento in poi con gli studi sulla *Bibbia greca e latina* di eruditi, in primo luogo francesi.

Seicento e Settecento Nel Seicento, secolo della critica erudita della *scuola di Leida*, si ricordano **Nicola Heinsius** e **Giovanni Grevius** e nel Settecento l'*attività critica* conobbe l'inglese **Richard Bentley** (1662-1742), uno dei più grandi *filologi* di tutti i tempi. Esperto di teoria (*Opuscula philologica*, Lipsia, 1871), capace di riconoscere come pochi le leggi dell'*interpolazione* e dell'*errore*, il Bentley condusse l'*emendatio* ad alti livelli di precisione. Fu considerata un capolavoro la sua edizione di **Orazio** (1711) e i *Proposals* per l'edizione del *Nuovo Testamento* (1720).

La genesi del metodo filologico Col passare dei secoli gli studiosi avvertirono sempre più la necessità di una *tecnica* più *sicura* per *restaurare* i *testi antichi*. Non bastava più mettere a confronto *manoscritti* di varie epoche o intervenire sul testo attraverso la *congettura* individuale del filologo. Occorreva trovare un *sistema scientifico* capace di rendere meno estemporanei i *restauri* proposti. Lo scopo era

quello di arrivare a offrire un vero *testo critico* attraverso un *procedimento oggettivo*. Tale metodo venne messo a punto e applicato dal filologo tedesco **Karl Lachmann** (1793-1851), il quale innovò profondamente la pratica della *filologia testuale*. Edizione celeberrima, che canonizzò il suo *metodo*, fu la brevissima prefazione a **Lucrezio** (1850). La figura di **Lachmann** deve considerarsi una delle massime personalità nel campo della *filologia*. Fu *editore* sapiente di **Properzio** (1816) del *Nuovo Testamento* (1831; 1842-1850: opera capitale della critica testuale moderna); di **Gaio** (1841 e 1842), dei *Gromatici veteres* (1848 e 1852) di **Terenziano Mauro** e **Aviano** (1834) di **Babrio** (1845). Per quanto le sue pagine migliori e più discusse riguardino forse il *testo* dei *Nibelunghi*, la metrica di **Orazio** e le ipotesi sul *testo omerico*.

Recensere, emendare, originem detegere Le operazioni stabilite nell'edizione lucreziana furono *i tre gradi* del lavoro di *edizione* ancora oggi generalmente accettati: *recensere, emendare, originem detegere*. Alla base del *metodo lachmanniano* è la *recensio*, che consiste nella *raccolta* di tutti i *testimoni* della *tradizione* di un *testo*, con l'eliminazione di quelli *interpolati* o delle *copie* senza *autorità* (*eliminatio codicum descriptorum*) – nella presunzione che solo un'esplorazione esaustiva della *tradizione* possa garantire che non restino fuori del canone *lezioni genuine* portate da *testimoni* isolati. Una volta compiuta la classificazione dei *testimoni* e costituito il *canone* si procede alla *examinatio* (esame delle *lezioni* del *testo* *tràdito*, alla ricerca di eventuali *errori* da sanare tramite *emendatio*) per *stabilire* i *rapporti* che *intercorrono* tra i *testimoni* e poter formare lo *stemma* (o *albero genealogico*). Obiettivo dell'indagine è la *ricostruzione* dell'*archetipo*, il *capostipite*, il cui *testo* è immune da tutti gli *errori* nati dopo la *ramificazione* e quindi il più vicino all'*originale perduto* da cui derivano i *testi* noti. Quindi, partendo da quello, la *ricostruzione* dell'*originale* mediante la *divinatio* (ulteriore restauro basato sull'*usus scribendi* dell'autore e sullo *iudicium* alla Bentley).

Da Lachmann alla nuova filologia Le caratteristiche del metodo lachmanniano (*raccolta* dei *testimoni*, *esame* dei loro *rapporti*, *correzione* del *testo*) senza dubbio segnarono profondamente la *prassi filologica* otto-novecentesca. Il presupposto del *metodo* esposto nella prefa-

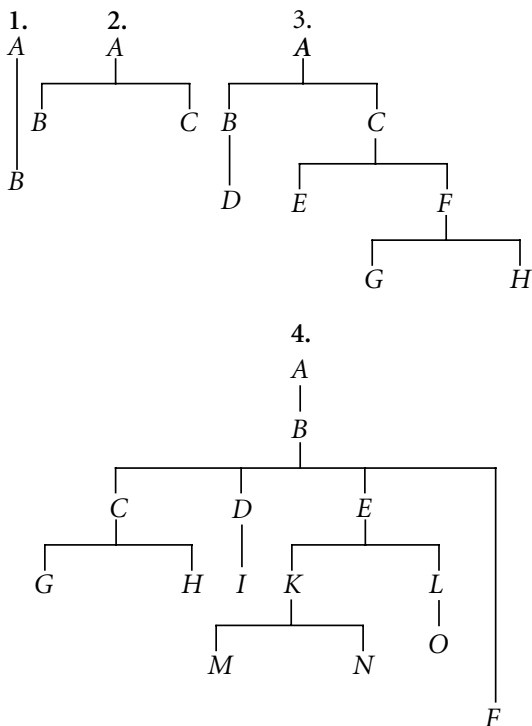
zione a **Lucrezio** (che fu appunto chiamato *metodo del Lachmann*) faceva riferimento, però, ad una *tradizione ristretta* e prevalentemente *meccanica*. Peraltro lo stesso filologo tedesco aveva capito come questo *metodo* non fosse applicabile a un *testo* trasmesso non meccanicamente ma attraverso *recensioni antiche*, quale quello del *Nuovo Testamento*. Perciò aveva accennato a nuovi *metodi* già nel 1842. Le critiche mosse al suo sistema, ritenuto troppo meccanico e rigido, portarono a successivi ritocchi e a proposte alternative. In particolare, il filologo francese **Joseph Bédier** (1864-1938) propose di basare l'*edizione* di un *testo* su un *solo testimone*, scelto per la qualità della *lezione* presente, rifiutando il *sistema combinatorio* di **Lachmann**. Lo studioso francese, esaminando lo *stemma codicum* di numerosi *testi*, si accorse che l'*albero genealogico* presentava una ramificazione riconducibile a una *struttura binaria*. L'*archetipo* cioè si divideva o immediatamente in due rami, o in una diramazione complessa riconducibile mediante *subarchetipi* a due tronchi principali. Questo metteva in crisi la *recensio meccanica* lachmanniana, poiché era impossibile, su base logica binaria, decidere razionalmente la prevalenza di un *ramo* sull'altro, ma occorreva scegliere, privilegiando uno dei *testimoni*. Se poi le *varianti* erano di tal natura da far pensare che risalissero all'autore stesso, allora voleva dire che non esisteva un *testo unico* e che, seguendo il **Lachmann**, si correva di continuo il pericolo di una *contaminazione*, di utilizzare A per completare B, mentre sia A che B erano realtà autonome e complete in se stesse. **Bédier** propose, in questo caso, polemicamente, il *ritorno a un solo manoscritto*, depurato soltanto degli *errori evidenti* (pratica seguita per la *Chanson de Roland*, 1921, tenuta fedele quanto possibile al *codice di Oxford*). Ciononostante, la tendenza attualmente accettata è quella che accoglie le linee fondamentali del *metodo* del *filologo tedesco* (elaborazione dei concetti di *recensio* ed *emendatio*, elaborazione del concetto di *archetipo*, sistema di *riunire geneticamente* i manoscritti per mezzo degli *errori comuni*, procedimento meccanico nella ricostruzione dell'*archetipo* sul fondamento di determinate *concordanze*, *eliminazione* dei *manoscritti sospetti d'interpolazione*) ma ne respinge l'*applicazione meccanica*, sottolineando il ruolo fondamentale delle scelte operative del filologo e del suo personale giudizio. Il *filologo* dovrà conoscere la *storia* della *trasmissione* del *testo* e la *storia* dei *singoli testimoni*, dietro i quali sta la storia di uomini e dei loro scambi, e dovrà

essere *consapevole* dei *limiti* della propria *ricostruzione*, cercando però di *ridurre al minimo* i margini di *incertezza*. L'ideale è una combinazione equilibrata di *storicismo*, *empiria* e *relativismo*, definita come *metodo neolachmanniano*. Il *filologo* dovrà trovare il sistema operativo più adeguato al suo oggetto di studio, dimostrando *flessibilità*, *intelligenza* e *abilità* nel risolvere problemi concreti.

Antologia critica

L'albero genealogico

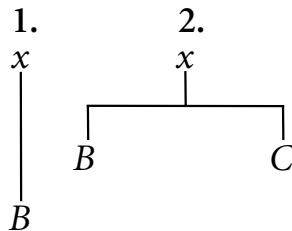
La **filiazione** L'autore scrive. Modernamente il *manoscritto*, o nell'*originale*, o in una *copia* più nitida che ne è tratta direttamente, si converte in *composizione tipografica*, di cui l'autore rivede egli stesso le bozze. La *stampa* acquista pertanto valore di *autografo*; e alla critica non resta oramai altro ufficio, che di correggere gli *errori materiali* che possono esser sfuggiti e che non siano stati segnalati. Così non si può dire che sia sempre avvenuto fin da quando la *stampa* fu inventata. L'uso suo andò diffondendosi solo gradatamente e con disuguale velocità; sicché per del tempo accadde che non poche opere si propagassero ancora *manoscritte*, analogamente a quel che prima seguiva, avanti di essere impresse. Ma soprattutto per ciò che fu composto precedentemente le cose si complicano. Certo anche per le età anteriori può darsi che ci siano pervenuti gli *autografi*. Il caso nondimeno è relativamente raro. Dall'*autografo* furono in generale ricavate una o più *copie*; da queste ne derivarono altre. Talora la procreazione riuscì meravigliosamente prolifica; altre volte fu poco feconda; come segue nelle famiglie. E se presentano aspetto di varietà infinita gli **alberi genealogici** propriamente detti, non potrebbe essere diversamente di quelli che ci dessero in modo completo le stirpi delle opere della penna. L'infinitamente vario non si raffigura. Si può bensì esemplificare; ed io metto qui alcuni schemi – procedendo dal semplice al meno semplice – che la fantasia di chi legge non durerà fatica a moltiplicare viepiù. Gl'individui, che nelle genealogie umane sono rappresentati da nomi, qui appaiono quali lettere; e insieme colle lettere avremo a nostra disposizione gruppi di lettere; insieme coll'alfabeto maiuscolo e minuscolo, coll'alfabeto latino l'alfabeto greco:



Un lavoro di induzione Poniamoci ora a riflettere. Quando si possiede l'*autografo* *A*, tutte le sue emanazioni diventano superflue. Totalmente superflue non verranno ad essere solo se nell'*autografo* si fosser prodotti dei **guasti**, che se ne *tolgano* o ne *corrompano* qualche parte; che è come dire, là dove l'*autografo* ci viene pur sempre a mancare. Ma similmente diventa superflua ogni *discendenza secondaria*, di cui s'abbiano i rispettivi progenitori. Nella figura 3. *B* rende inutile *D*; *C* rende inutili *E, F, G, H*; nella 4. a nulla servono *G* e *H* di fronte a *C*, a nulla *K, M, N, L, O*, di fronte all'unico *E*. Qui si suppone tuttavia già noto ciò che nella realtà può essere stabilito solo con un'osservazione attentissima e con sottili ragionamenti. Il fatto stesso dell'autografia non è davvero agevole da accertare come s'immaginerebbe; quanto faticò, per esempio, quanto titubò **Oscar Hecker**, avanti che si risolvesse ad affermare risolutamente che fosse di mano del **Boccaccio**,

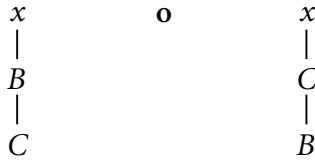
così qual trascrizione originaria, come per ciò che spetta alle molteplici modificazioni il *De genologia deorum* del codice *Laurenziano* 9 del *Pluteo LIII*! E questo codice era stato nelle mani di molti prima che un sospetto della condizione sua vera neppure nascesse. Né è poca la fatica per assodare ogni altro punto; giacché i *trascrittori* non dicono nient'affatto, salvo rarissime eccezioni, da quale *modello* trascrivano, e di gran lunga il più delle volte non appongono alle *copie* le date, le quali basterebbero a semplificare di non so quanto le cose. A tutto oramai si deve arrivare coll'**induzione**; procedimento arduo e pieno d'insidie. E qui subito traspare che d'ingegno, e non soltanto di accuratezza e di sgobbo, avrà bisogno chi si metta a lavori siffatti. Ma ciò è senza paragone il meno. Se la *tradizione* ci stesse davanti tutta intera, se di ogni opera noi possedessimo tutti gli *esemplari*, il problema da risolvere sarebbe molto spesso assai lungo e intricato, ma ammetterebbe quasi sempre una soluzione pressoché sicura. Il guaio si è che la condizione non si dà mai, nonché per le opere dell'antichità (quante generazioni avanti che lì s'arrivi a quelle rappresentate dai codici nostri!), neppure per le medievali. Sicché negli schemi, non solo al posto degli *A*, ossia degli *autografi*, ma anche a quello dei *B*, dei *C*, e così via, sono da porre degli *x*, *y*, ossia delle *incognite*. Ed equazioni a molte *incognite* diventano per tal modo generalmente i problemi.

L'originale non c'è Premesso ciò ritorniamo agli schemi. Ripresento qui il primo e il secondo, sostituendo con *x* ciò che solo può esservi d'incognito in essi: l'**originale**:



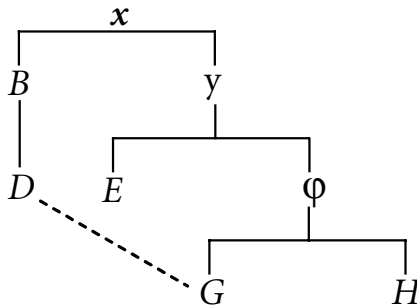
Comune ad entrambi l'essere state eseguite sull'*originale* le *copie* che possediamo; una sola nel primo caso, due nel secondo. In quello il compito si riduce a cercare x in B ; compito non troppo arduo, se la trascrizione è stata *intenzionalmente fedele*; il che, in cospetto dell'*autografo*, conosciuto per tale, generalmente suol essere. Comunque, bisogna mettersi dietro le spalle del trascrittore, spiarlo in ogni suo atto, osservarne le abitudini, penetrarne le attitudini e le tendenze. È attento, o sbadato? ignorante, dotto, o saccente? Dannosa la sbadataggine; ma peggiore la saccenteria, che altera colla presunzione di correggere, e di cui gli effetti più difficilmente si scorgono. Quanto all'ignoranza, è tra i vizi il meno pernicioso, come quello che invece si manifesta ingenuamente per ciò che è, e attraverso alle alterazioni balorde lascia trasparire il vero. Questo che qui dico è da aver ben presente dappertutto. Lo avremo per il secondo schema; e ne riceveremo efficace aiuto a giudicare mano mano, quale fra le due lezioni – di B o C – abbia da preferirsi là dove c'è dissenso. Quando B e C s'accordano, sarà di norma da argomentarne che non diversamente leggesse x . Dico «di norma»; perché non è da escludere in assoluto che una stessa *alterazione* potesse, sotto l'azione di un medesimo impulso, per convenienza di condizione, ed anche per caso, prodursi indipendentemente più che una volta.

Lectio difficilior Tornerà qui opportuna una parola intorno alla *lectio difficilior*, che vien tante volte in discorso. Tra una *lezione* trasparente, ed una che dà da pensare, non spettano alla prima le presunzioni maggiori di genuinità. Essa il più delle volte trae origine da quella saccenteria, da quella pretesa di correggere ciò che non s'è saputo capire, di cui dicevo dianzi. Talora non si tratterà di saccenteria vera e propria, bensì di amor di chiarezza: più tenue allora la colpa; non migliori gli effetti. Ma come mai nello schema 2 siamo noi arrivati alla premessa fondamentale che B e C emanino indipendentemente da x ? Ché, dati i tre termini, in tesi astratta essi potrebbero disporsi in altre due maniere; potrebbe C provenire da B , oppure B da C , sicché s'avesse

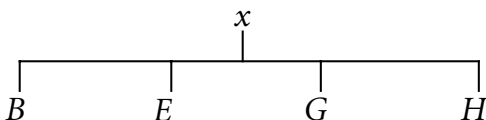


Bisogna dunque che questi atteggiamenti siano risultati da escludere. Posto che B e C fossero datati, o anche solo che appartenessero ad età manifestamente diverse, una delle due disposizioni rimarrebbe subito eliminata per ciò stesso: la paternità richiede come condizione indispensabile l'*anteriorità*. Ma tale non vogliamo che sia il caso nostro. E allora tutto si deve conseguire col *confronto dei testi*.

Il criterio dell'errore In B vi sono *errori* che non appaiono in C , e sono di tal natura (significantissime le *lacune*), che dal trascrittore di C non potevano esser *corretti congetturalmente*: C non proviene dunque da B , o almeno non proviene da esso soltanto. Alla sua volta C sproposita dove B è nel vero: neppure la derivazione di B da C è pertanto ammissibile. Ed eccoci così ridotti a riconoscere l'*indipendenza reciproca* dei due *manoscritti*. Sugli *errori*, sulle *lacune* ci si fonda, piuttosto che sulla preferenza che paia da concedere ad una *lezione* a paragone di un'altra, pur essendo entrambe ammissibili. Il «paia» basta a dirne il perché. Introduciamo *incognite* nello schema terzo, chiedendo aiuto, per simboleggiarle, all'alfabeto greco, poiché x e y non bastano:



Rapporti diretti e indiretti Ci troviamo in possesso di **cinque codici**, fra i quali *D* è venuto ad apparire *copia*, immediata o mediata, di *B*. Lo metteremo dunque in disparte, e alle sue *varianti* non concederemo luogo alcuno nell'*apparato critico*, che gli esperti si studiano di semplificare quanto più sia possibile, mentre gl'inesperti lo ingombrano di roba inutile. Gli altri **quattro codici** sono risultati *indipendenti*. Insieme coll'indipendenza sono risultate tuttavia particolarità, tali da non permettere che ci si fermasse ad una rappresentazione, quale sarebbe questa:

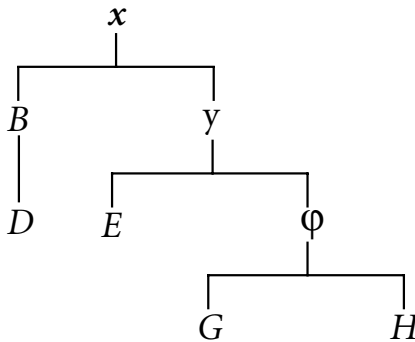


G ed *H* sono legati da *convenienze speciali*, che li distaccano da *B* ed *E*. Bisogna quindi che ad essi si assegni un *ascendente* loro proprio; e sarà ϕ . Ma poi accade altresì che *E* concordi non poche volte con *G* ed *H*, separandosi invece da *B*. Anche alla triade dovrà dunque attribuirsi un *ascendente comune perduto*, che chiameremo *y*. Messi questi fondamenti, ci daremo a *stabilire il testo*. *B* avrà da solo altrettanto peso quanto *E*, *G*, *H* presi insieme, dacché i tre equivalgono all'unico *y*; e similmente *E* peserà quanto *G* accoppiato con *H*. Quando poi con *B* concordi *E*, dissentendo *G* ed *H*, o concordinò *G* ed *H*, dissentendo *E*, la *lezione* che esso reca vorrà essere ammessa senz'altro, poiché sarà stata al modo medesimo la *lezione* di *y*, e conseguentemente, in forza dell'accordo di *B* ed *y*, quella di *x*.

Recentiores, non deteriores Mostrata la via, lascio che esercitazioni analoghe si facciano sullo *schema quarto*, più complesso, e sopra quegli altri che a ciascuno piaccia di immaginare. Devo peraltro spiegare cosa io abbia lì inteso collocando così in basso *F*, nel tempo stesso che lo faccio emanare indipendentemente da *B*, non altrimenti che *C*, *D*, *E*. Esso è un *codice* più recente, nonché di *C*, *D*, *E*, di tutta la loro progenie. Eppure la sua voce avrà la stessa autorità che quella di *C*, *D*, *E*, e se al posto di *E* poniamo un *x*, verrà al pari di tutta stirpe che ne discenda. L'antichità costituisce pertanto un forte indizio, non

una prova assoluta, in favore di un *manoscritto*, potendo una *trascrizione* essere eseguita sopra un *esemplare* vecchio di secoli. Ciò accade assai comunemente nel periodo umanistico. E si supponga che andasse distrutto, dopo essere stato ricopiato, un *papiro* tratto testé da una tomba egiziana, nel quale si contenesse, per esempio, un frammento dell'*Antigone di Sofocle*; forse che la *copia* non avrebbe un valore stragrande, di poco inferiore, se opera di un buon paleografo, a quella dell'*originale* del secondo o terzo secolo avanti Cristo?

Rapporti di contaminazione Si danno – e sono comunissime – complicazioni, a cui non ho ancora accennato. Gran bella cosa sarebbe se, attraverso a canali e serbatoi, le acque scorressero separatamente fino in fondo, ramificandosi bensì, ma senza più mescolarsi! Purtroppo invece le mescolanze sono frequentissime. Per limitarmi al caso più ovvio, il possessore di un *codice* lo confronta con un altro, e ne trae *lezioni*, che, chiaramente discernibili per le *diversità grafiche* là dove furono riportate in origine, non si lasciano più distinguere materialmente in una *copia*. Potrà seguire a questo modo che lo schema terzo diventi:



Colla linea punteggiata si vuol significare che il contributo portato da *D* a *G* è d'ordine secondario. Secondario tuttavia quanto si voglia, esso avrà pur sempre per effetto non lievi imbarazzi. E dalle *mescolanze fra le varie tradizioni* nasce una delle maggiori difficoltà, ed una causa di gravi incertezze, e però anche divergenze di opinioni, nella costituzione degli *alberi genealogici*.

Nei miei schemi hanno figurato, o avuto l'aria di figurare, solo dei *codici*. Le *antiche stampe* non richiederanno un lungo ragionamento. Se furono condotte su *manoscritti* che possediamo questi le priveranno di ogni valore diplomatico. Se le *fonti* son perdute, o rimangono nascoste, le *stampe* ne prenderanno il luogo, salvo nondimeno il dovere di usare maggiore cautela, per il motivo che gli *editori* sogliono essere più «personali» dei *trascrittori*.

La critica congetturale Mediante l'applicazione del *metodo* di cui ho cercato di dare un'idea, e che, foggiate soprattutto dai cultori delle *discipline classiche*, dalle loro officine è stato trasportato, e diventa di uso sempre più frequente, nelle altre, si produca di arrivare alla restituzione di un *capostipite*, da poter essere tanto l'*autografo*, quanto un suo *discendente*. Posto il secondo caso, che nel dominio letterario classico non patisce eccezioni, rimane poi ancora il lavoro più delicato. Alla *critica diplomatica* subentra la *critica congetturale*; fino a qui ci ha condotto Virgilio: ora è necessario che ci guidi Beatrice. Bisogna che noi ci studiamo di *risanare il testo* dalle *mende* che inevitabilmente lo viziavano di già nell'*esemplare* più antico a cui possiamo risalire. Ora s'apre alle menti sagaci un vasto campo, dove far prove segnalate. Peccato che, colla pretesa di gareggiare trionfalmente con loro, vi s'avventurino spesso anche cervelli indisCIPLINATI e bislacchi! Qualche *errore*, bisognoso d'esser *corretto congetturamente* potrà essersi *prodotto*, per inavvertenza, anche nell'*autografo*, non già da ricostruire, ma che stia anche proprio sotto gli occhi, esima l'*editore* da ogni pensiero.

Lavoro di adattamento Da ogni pensiero esso esime soltanto il fotografo e famiglia, e – non in modo assoluto tuttavia – l'autore di *riproduzioni «diplomatiche»*. Ché altrimenti rimane sempre da compiere un *lavoro di adattamento* a nuovi usi e bisogni, fecondo esso pu-

re di dubbi: s'ha da *trasformare e arricchire l'interpunzione*, s'ha da *acrescere di qualche lettera l'alfabeto*, è da *regolare diversamente l'uso delle maiuscole e minuscole*, sono da *sciogliere le abbreviazioni*. Né tutto ciò vorrà esser fatto con identici criteri in qualsivoglia caso. Sicché l'ufficio dell'editore non si riduce davvero ad una arte meccanica, neppure quando il compito si presenta nelle condizioni più semplici e più favorevoli. Di senno, di acume, di dottrina, c'è bisogno costante.

[da: PIO RAJNA, *Testi critici*, da G. MAZZONI, *Avviamento allo studio critico delle lettere italiana*, Firenze, Sansoni, 1966, 211-8.]

La contaminazione

Una metodologia delle contaminazioni Una *metodologia delle contaminazioni* potrà essere più agevolmente istituita studiando *tradizioni* nelle quali esistano pure *codici* non contaminati. È evidente che, conoscendo le posizioni di partenza degli *errori* e delle *lezioni caratteristiche* nei gruppi e sottogruppi originari, si possiede una base sicura per esaminarne la successiva confluenza, e si evita di cadere nella trappola di semplici *congetture*, *correzioni* e *ipercorrezioni*. Si avverta inoltre che *contaminazioni* tali da apportare a un *testo base* soltanto *lezioni corrette* o ritenute tali, sono rarissime nel **Medioevo**. Si potrà al massimo ritenere che, in alcuni casi, la *intensità di collazione* sia inversamente proporzionale all'*attendibilità* riconosciuta a un *testo*.

La contaminazione di esemplari La *contaminazione di esemplari* non può essere considerata alla pari delle altre, e non rientra dunque nel nostro discorso, quando un *copista*, o per *integrare* un *esemplare incompleto*, o perché imbattutosi in un *esemplare* più leggibile o autorevole, *trascrive alternativamente* da *due esemplari*, la sua *copia* appartiene, alternativamente, ad uno solo dei gruppi di provenienza dei due esemplari.

La contaminazione di lezione La *contaminazione di lezione* è conseguenza di una *collazione* eseguita sull'*ascendente* di un *codice*. Questa *contaminazione* può essere classificata, secondo le sue modalità, come **contaminazione semplice** (conseguenza di una sola *collazione* con un solo *esemplare*), **contaminazione frazionata** (conseguenza di successive *collazioni* con un solo *esemplare*), **contaminazione multipla** (conseguenza di *collazioni* con più di un *esemplare*), che può essere inoltre frazionata. Anche per l'*intensità di collazione* si potrebbero distinguere tre gradi: **contaminazione sporadica** (le *lezioni* tratte dal secondo *esemplare* sono saltuarie e isolate), **contaminazione fitta** (le-

zioni costituite non solo da *parole*, ma da *gruppi* o *proposizioni*, frequentemente introdotte nel primo *esemplare*), **contaminazione completa** (quando il collazionatore ha inteso di registrare tutte le differenze tra i suoi due *esemplari*). La *classificazione per intensità* è ovviamente meno categorica della prima; credo però che essa possa avere una certa utilità quando la si riferisca all'asse degli *errori* e delle *varianti caratteristiche*: che dalla *contaminazione sporadica* non soffre incrinature sensibili, mentre viene gravemente deviato o spezzato dalla *contaminazione fitta o completa*.

L'identificazione di un codice contaminato L'*identificazione di un codice contaminato* porta facilmente con sé l'*identificazione* di altri *codici contaminati*. Infatti, mentre la semplice *collazione* può anche essere opera di uno studioso o di un amatore, la *trascrizione* di un *codice collazionato* è quasi sempre (prima dell'Umanesimo, durante il quale i *filologi* stessi s'improvvisarono *copisti* o imprenditori di trascrizioni) indizio dell'opera di uno *scriptorium*: il *codice contaminato* ci porta dunque a un epicentro della *tradizione manoscritta*. Se lo *scriptorium* possedeva due o più esemplari di uno stesso *testo*, raramente se ne preparava una edizione *ne varietur*; frequente invece il caso di *contaminazioni multiple* o *frazionate*; frequente pure il caso che, in occasione di successive *trascrizioni*, quello che in un primo tempo era stato impiegato come *secondo esemplare* sia stato adottato come *esemplare base*, e viceversa (*contaminazione incrociata*). Una volta determinati dunque i *gruppi di appartenenza* degli *esemplari* posseduti da uno *scriptorium*, accade spesso di constatare che nei *codici* ivi prodotti gli *elementi caratteristici* di questi *gruppi* si presentino in proporzioni e con modalità differenti.

Modalità e proporzioni di contaminazione Le *contaminazioni* si infittiscono con la *diffusione di un'opera*. Ciò avviene perché: aumenta la possibilità che si vengano a riunire in uno stesso *scriptorium* più *esemplari* dell'*opera*; aumentano le probabilità che i *codici usati* per la *contaminazione* siano essi stessi già *contaminati*; chi sovrintende alla *collazione* nota necessariamente l'accentuarsi delle differenze tra gli esemplari.

Contaminazione e rimaneggiamento Esiste un legame tra *contaminazione* e *rimaneggiamento*: si può dire che, mentre la *contaminazione sporadica* corrisponde a un intento di fedeltà, la *contaminazione fitta* o *multipla* suggerisce un senso di relatività, invita a raggiungere, con mezzi autonomi, una almeno speciosa scorrevolezza: il *copista* si fa, di *cercatore*, *creatore* di *varianti*. Ne deriva che, qualora alla *contaminazione* abbiano contribuito *esemplari perduti* di alta antichità, la fiducia nei loro *rappresentanti contaminati* deve essere contrappesata da un severo giudizio su eventuali *congetture* e *rimaneggiamenti seri*ri.

Verifica dei rapporti di derivazione Via via che si discenda da *contaminazioni semplici* a *contaminazioni multiple*, da *contaminazioni sporadiche* a *contaminazioni complete*, diminuisce la possibilità di eseguire con una serie conclusa di rilevamenti puntuali la *verifica dei rapporti di derivazione*. Questo fatto può essere considerato in parte come conseguenza del punto 5 [si veda: *Modalità e proporzioni di contaminazione*], ma si può aggiungere più generalmente: date le caratteristiche del gruppo *a* di appartenenza dell'*esemplare base*, e date quelle del gruppo *b* (più, eventualmente, *c*, *d...*) del *secondo esemplare*, infittendosi o aggrovigliandosi la *contaminazione*, il sistema degli *elementi caratteristici* di *a* risulta sempre più offuscato, mentre gli *elementi* provenienti da *b* (più, eventualmente, *c*, *d ...*) non si articolano mai, per l'insito carattere di *libertà della collazione*, in *sistema*. Se ne deduce che gli *indizi validi* per l'*analisi delle contaminazioni semplici e sporadiche* (per esempio le *lacune*, le *lezioni additive* ecc.), sempre utili e suscettibili di ulteriori raffinamenti (per esempio: un *codice A contaminato* con un *codice B* presenterà facilmente, al posto di *lacune* del suo gruppo *a*, la *lezione* di *B*; un *codice A contaminato* con un *codice B* presenterà facilmente, al posto di *lacune* del suo gruppo *a*, le *lezioni* di *B* spostate rispetto alla loro posizione originaria; e così via), non risultano comunque sufficienti.

Per un'analisi statistica delle varianti Di qui la proposta di un'*analisi statistica delle varianti*. Analisi di estrema delicatezza: perché evidentemente essa deve prescindere dalla distinzione tra *errori* e *varianti equipollenti*; perché, di conseguenza, essa è soggetta al peri-

colo di prendere in considerazione accoppiamenti dovuti ad *affinità regionali e culturali*, e non a *rapporti diretti*. Si noti d'altra parte che, in seguito a quanto osservato al punto 6 [si veda: *Contaminazione e rimaneggiamento*], l'assenza di un *errore caratteristico* può assai spesso, data l'indole della *contaminazione*, essere il risultato, anche *poligenetico*, di *correzioni congetturali*. Per una prudente applicazione del *metodo statistico* si possono comunque segnalare talune avvertenze che rendono *notevolmente attendibili* i *risultati* di una **statistica delle varianti**: si tratta in sostanza di un'*integrazione* o dell'*analisi statistica* con le *analisi puntuali* già in uso, o di *analisi statistiche* diversamente impostate. Mentre il primo procedimento non richiede ulteriori illustrazioni, mi voglio soffermare un poco sul secondo.

Analisi statistiche diversamente impostate La *collazione* dalla quale deriva la *contaminazione* non è mai uniforme. Dividendo dunque il testo A in *settori convenzionali*, certamente i *settori* nei quali il sistema del *gruppo a* di origine è più *gravemente intaccato* saranno più fittamente cosparsi di *elementi* del *gruppo b* (più *c, d ...*) del *secondo esemplare*; i *settori* più frequentati da *elementi* del *gruppo b* saranno insieme i più ricchi di *elementi* del *secondo esemplare B*. Se il *secondo esemplare* era già *contaminato*, la scarsità in A di *elementi* del suo *gruppo a* e la *frequenza di lezioni* del *gruppo b* e del suo rappresentante B, coincideranno con la presenza di *lezioni* dei *gruppi c, d ...* parzialmente confluiti in B; se viceversa è A il *codice* che risulta già da una *contaminazione*, le tracce della *prima contaminazione* seguiranno un *diagramma speculare* a quello delle tracce della *contaminazione* con B. Nell'impiego di questi espedienti, e dei molti altri che, a seconda delle situazioni, si possono mettere a punto, dev'essere tenuto presente un altro fatto interessante: l'*inversione dei rapporti statistici* conseguenti alle *contaminazioni*. Essendo in genere gli *errori caratteristici* tanto più numerosi quanto più si discende nei *rami* della *tradizione manoscritta*, nel *manoscritto A contaminato* con B saranno presenti in maggior numero *errori e lezioni caratteristiche* di B che non del suo *ascendente b* (capovolgimento di legami). È un fatto che segnalo qui, e non nel primo comma di questo paragrafo, perché, s'intende, a supporre una *contaminazione* valgono più gli *errori* di un *gruppo* che quelli di un suo rappresentante. Lo studio dei *codici contaminati* non soltanto

soddisfa una legittima aspirazione alla completezza o un desiderio di storicizzazione totale della *tradizione manoscritta*, ma spesso permette di recuperare l'*attestazione* di *codici autorevoli perduti*, o persino di *archetipi* o *redazioni d'autore*. Se si pensa che i *codici* hanno in genere una *discendenza* tanto più esigua quanto più essi siano vicini all'*originale*; che la costituzione di una *vulgata* tende ad eliminare i *testimoni isolati*, i quali sono spesso i più puri; che infine la dignità esteriore di un *codice*, e perciò la sua idoneità alla diffusione, dipende spesso dalla *fortuna dell'opera* che vi è trascritta, e pertanto appartiene a un segmento cronologico relativamente lontano dal punto di origine, riuscirà abbastanza evidente la possibilità che qualche *contaminazione*, specialmente se appartenga ad epoca abbastanza alta, costituisca l'*ultima traccia* di rivioli della *tradizione testuale* subito disseccatisi: i *codici* «commerciali» *contaminati* avrebbero conservato le ultime parole di *esemplari* forniti di scarsa vitalità.

[da: C. SEGRE, *Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1961, 63-7].

L'emendatio

L'emendazione *L'emendatio*, specialmente quando è applicata a *testi antichi*, può avere due momenti, uno più semplice ed uno più complesso, uno più propriamente *paleografico*, ed uno più propriamente *congetturale*.

Il momento paleografico Nel primo momento l'*editore* avrà da correggere:

1. **sviste** dipendenti dal *tipo di scrittura* o di *abbreviazione dell'esemplare*, p. es., «parole prima» invece di «parole per rima» e «anzi certo che molta» invece di «anzi credo che molta» come si legge in una edizione cinquecentesca della *Vita Nuova* derivata da un *codice* laurenziano, dove, nel primo esempio, «il *p* è molto vicino a *r*ima, ed ha per l'abbreviatura un breve taglio obliquo lungo l'asta da poter anche parere una prosecuzione involontaria del corpo della lettera» e nel secondo esempio «il *credo* è scritto in modo da potersi facilmente leggere, sino all'asta del *d*, anche *cier*: onde si spiega il fraintendimento del suo trascrittore»;
2. **omissioni** di qualche lettera o di qualche parola o ancora di qualche rigo, specialmente dovute a casi di *omoteleutie*, cioè di somiglianza nelle *finali di parole vicine* o di *rigli vicini*, per cui un trascrittore salta le *parole* o i *rigli* compresi tra le *parole* o tra i *rigli* che terminano con quel gruppo uguale, o anche simile, di *parole*. Le *omissioni* sono abbastanza facilmente correggibili quando si tratti di poche *lettere* o anche di *parola* facilmente suggerita dal senso (p. es., «ne dieder» e non «ne diede»; «questo perdono» e non «questo dono»; «per opera di Crivello» e non «opera di Crivello» etc.); sono difficilissime a correggersi quando invece si tratti di *omoteleutie*, e sarà compito precipuo del *supplere*, cui accennerò più oltre;
3. **trasposizioni** di *lettere* o di *parole* (p. es., «che in tutti» invece che «in che tutti»);

4. **aplografie** (p. es., CIC., *Rep.*, I, 15, 23 «essemper», invece di «esse semper»; o «uletroferre» invece di «ultero offerre» vedi *Fragm. Vatic. Sallust. Hist.*, III 96 M, o «dime moria» invece di «me memoria» come si legge al v. 8, ott. V, della *Favola del Grasso Legnaiolo* del GIAMBULLARI, come si legge nel codice laur. ashb. 419) e **dittografie**, cioè il rovescio delle *aplografie* (p. es. CIC., *Rep.*, II, 7, 13 «matronisisipsis» invece di «matronis ipsis» e TAC., *Ann.*, I, 74, cod. med., «ininditam» invece di «inditam»);

5. **divisioni di parole**, giacché i nostri *antichi* non badavano a distinguere una *parola* dall'altra; ma, per comodo di scrittura, tendevano a raggruppare certe lettere di una parola con certe altre della parola accanto (p. es., il gruppo «fatteran pietra» o «fatteranpietra» dell'*originale*, risolto in «fatt'eran pietra» della tradizione comune, *Inferno*, XIV, 83, prima che il **Barbi** proponesse la sua luminosissima e brillantissima congettura «fatt'era 'n pietra»).

Emendatio per congettura o divinazione Assai più difficile è il *secondo momento*, quando tutta la esperienza e la *sapienza paleografica* non basta più e si ha da correggere un passo solo per **congettura**, direi per **divinazione**, con l'aiuto della scienza e con l'intuito dell'arte, abbinati insieme, sì che, conoscendo a perfezione la *lingua* il *pensiero* la *metrica* l'arte dell'autore studiato, si tenta ricreare ciò che egli dovette pensare e sentire (nella sua *lingua*, nella sua *metrica*, nel suo proprio modo di dire le cose) e che purtroppo è andato perduto. Qui entra in giuoco in modo particolare la conoscenza dell'*usus scribendi* dell'autore studiato e, di riflesso, dell'*usus* degli infedeli trasmettitori.

Lectio facilior o difficilior? Qui pure in modo particolare può essere applicato il criterio della *lectio difficilior* (formulato primamente dal **Bengel** nel *Pro dromus Novi Testamenti graeci recte cauteque adornandi*, 1725), perché in genere la *lectio difficilior* è da far risalire all'autore, mentre la *lectio facilior* può derivare da leggerezza, da sbadataggine, da faciloneria, per cui una parola un po' preziosa, e di suono simile ad una più comune, è, da questa, sostituita. Si veda p. es., «ad ire pareo mosso» in *Inferno*, XXIV, 69 *lectio difficilior* e da preferirsi alla *facilior*, «ad ira pareo mosso», secondo le giuste osservazioni del **Barbi**, a cui mi piace aggiungere questa finissima del **Momigliano**: «La lezione è

incerta e proprio in un tratto dove più la curiosità del lettore si appunta: *ad ira*, o *ad ire*? La lezione *ad ire* ci darebbe una delle acute notazioni sensibili di Dante: *dal suono della voce sembrava che chi parlava stesse camminando*». Ma anche questa della *lectio difficilior* è da intendersi con discrezione, perché, sempre nell'*Inferno* dantesco, al v. 31 del canto III, p. es., sono lecite tanto la *lectio difficilior*, data anche da codici «antichissimi e ottimi»: «E io chavea d'error la testa cinta» e difesa dal Vandelli («error: significa qui non 'ignoranza', bensì 'dubbio, incertezza'», e «le domande di D. mostrano... che egli dubita e che, per chiarirsi dei suoi dubbi, interroga il maestro») quanto la *lectio facilior* data da altri codici: «E io chavea d'orror la testa cinta» e che può giustificarsi non solo come lezione non in contrasto col senso di tutto quel passo, ma anche come reminiscenza particolare di Virgilio in un canto che è pieno di reminiscenze virgiliane. Se è vero che i *copisti* tirano al più semplice e al più sbadato, è vero anche che non è da ritenersi come dogma indiscutibile e inalterabile che gli *autori* stiano, per forza e sempre, sul difficile. In casi come questi sarà l'*autorità complessiva* da attribuirsi ad un *testo* piuttosto che ad un altro quello che farà decidere, più che la facilità o la difficoltà di una *lezione* in sé.

I cinque gradi della critica congetturale Insegnano ancora una volta i *filologi classici* che questa *critica congetturale* consta di cinque gradi:

1. **interpungere**, cioè *mettere le interpunzioni*, che nei *testi antichi* mancano e che pure nei *testi* anche di un secolo fa, o poco più, non erano quali ora desidereremmo; ma specialmente l'*editore* di *testi antichi* è messo a dura prova, perché si *interpunge* dopo aver capito, o si *interpunge* in un modo o in un altro a seconda che, in luoghi dubbi, si è capito in un modo o in altro. Ecco, ad esempio, un passo del *Treccenove* sacchettiano malamente interpunto nella edizione Gigli¹⁸:

¹⁸ Firenze, Le Monnier, 1860-61, vol. II, 22-23.

Disse l'amico: Chi ve ne consigliò non fu vostro amico; perocché essendo di tempo, come siete, non si fanno i poltracchi per voi. La cosa è pur qui, dice il maestro Gabbadeo, a' rimedi; il cappuccio rimase appiccato a una catena da fuoco tra' ferravecchi, io ti priego, guardi, s'ella si può riavere. E l'amico disse di farlo. E la mattina per tempo va fra' ferravecchi, e domanda: Dov'è il cappuccio che correndo quello cavallo era rimaso.

La *interpunzione* è proprio tale da far smarrire il senso e da infondere nel lettore impreparato la convinzione che in antico parlassero e scrivessero molto male. Ma la colpa, come già osservò il **Barbi**¹⁹ non è del **Sacchetti**, autore, ma del Gigli, editore, che avrebbe dovuto stampare così:

Disse l'amico:

- Chi ve ne consigliò non fu vostro amico, però che, essendo di tempo [*attempato*], come sete, non si fanno i poltracchi [*non si confanno i puledri*] per voi -

- La cosa è pur qui - dice il maestro Gabbadeo -; a' rimedii [*veniamo ai rimedii*]; il cappuccio rimase appiccato a una catena da fuoco tra' ferravecchi; io ti priego guardi s'ello si può riavere. E l'amico disse di farlo. E la mattina per tempo va fra' ferravecchi e domanda dov'è il cappuccio che, correndo quello cavallo, era rimaso.

2. mutare, cioè cambiare quelle date *lettere* che vanno, a sproposito, a formare *parole* che nel contesto non han senso, ed occorre cambiarle con altre lettere si da formare parole che rispondano al senso giusto. Come, per esempio, in questi luoghi del *Decameron*:

[...] Queste parole sommamente piacquero, e ad una voce lei *per reina* del primo giorno elessero [...] ma nodimeno ancora con l'*ardire* d'un giovane innamorato m'aggrada di dimostrarlo [...] Ora avvenne che, *uno venerdì*, quasi all'entrata di maggio, essendo un bellissimo tempo, [...] Si scontrarono in un gentile uomo, il cui nome era messer Torello *di Strà* di Pavia [...] assai n'avete questa notte passata fatto, e troppo più che noi non *vagliamo* [...]

¹⁹ *La nuova filologia...*, 108.

nei quali, rispettivamente, si leggeva «prima» e non «per reina», «col dire» e non «con l'ardire», «venendo» e non «uno venerdì», «d'Istria» e non «di Strà», «vogliamo» e non «vogliamo», prima che il **Barbi**, per questi come per altri luoghi, segnalasse l'errore e suggerisse la correzione²⁰;

3. transponere, cioè disporre le *parole del testo* in *altro ordine*, che paia più richiesto dal *senso* del passo o dallo *stile* dell'autore. Come in questo passo della *Vita Nuova*:

- Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui -; e nominandola, io intesi che dicea di colei *che mezzo era stata ne la linea retta* che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei.

in cui la lezione, «che mezzo era stata ne la linea retta» fermata dal **Barbi**, è in alcuni testi mutata in: «ch'era stata nel mezzo de la» [...] o «che in mezzo era stata nella». Ma il **Barbi** giustifica la sua *lezione* così: «poiché qui Dante non si esprime in un modo tanto semplice, ma immaginando e quasi tracciando una linea retta della quale determina i due estremi e il mezzo, a me, confesso, piace di più legger *che mezo* e intendere 'colei che era stata, si può dire, il punto di mezzo nella linea ecc.'», e la conforta con citazioni di altri passi danteschi o non danteschi²¹;

4. delere, cioè, *sopprimere* quelle *parole* o quelle *righe* che non dovettero essere dell'autore ma di qualche annotatore, e che i copisti successivi, o gli editori, credettero di dover introdurre nel testo. Questo è capitato, per esempio, al testo del *Decameron*, quasi esclusivamente ricavato fino alla edizione **Massèra** (Bari, Laterza, 1927), dal famoso *manoscritto decameroniano* di **Francesco D'Amaretto Mannelli** (il *Laur.* XL, 1), che fu, per così dire, l'ideale lettore del **Boccaccio**, perché, trascrivendo con tutto l'impegno di esser fedele al suo *esemplare* e di capirlo bene, non mancava di gustarlo e di annotare i bei modi di

²⁰ *La nuova filologia...*, 40-6.

²¹ Si veda la sua edizione della *Vita Nuova*, Firenze, Bemporad, 1932, 19 e 20.

dire o di commentare, in pieno spirito ‘boccacesco’, le vicende narrate del grande autore, e specialmente le più piccanti, e con note non meno piccanti. Così, la fine della *novella quarta* della *giornata ottava* (la novella del proposto di Fiesole, che crede di giacere con una vedova di cui si era innamorato e giace invece con la brutta fante, la Ciutazza, e vien colto sul fatto dal suo Vescovo) si leggeva nella edizione **Fanfani**, cioè nel testo più corrente, in questa forma:

E in così fatta guisa la valente donna si tolse da dosso la noia dello impronto Proposto, e la Ciutazza guadagnò la camiscia e la buona notte.

Ma «e la buona notte» è una nota che il **Mannelli** scrisse in margine con un richiamo, e fu erroneamente introdotta nel testo come se fosse una clausola del **Boccaccio**; e va perciò, senza alcun dubbio, cancellata;

5. supplere, cioè *completare* ciò che è ora *lacunoso*, ed è, questo, il grado più difficile, più rischioso e compromettente, sia per i *testi antichi* sia per i *testi moderni*. «Per esempio – dice il **Pasquali** alla voce *Edizione critica* dell’Enciclopedia Treccani – se in una colonna di giornale saranno cadute parecchie righe di seguito o anche a brevi intervalli, il contenuto di queste righe potrà tutt’al più essere ricostruito a un disprezzo, talvolta (per esempio, se queste righe contengono nomi propri) non potrà essere ricostruito in alcuna maniera». Il **Mannelli** m’offrirebbe di nuovo molti esempi, ma ne citerò uno solo, che è un caso tipico di *omoteleutia*, verso la fine della *novella ottava* della *giornata decima*. Le parole saltate dal **Mannelli** son quelle in corsivo:

Quale amore? qual ricchezza? qual parentado avrebbe il fervore, le lagrime e’ sospiri di Tito con tanta efficacia fatte a Gisippo nel cuor sentire, che egli per ciò la bella sposa gentile e amata da lui avesse fatta divenir di Tito, se non costei? *Quali leggi, quali minacce, qual paura le giovanili braccia di Gisippo ne’ luoghi solitari, ne’ luoghi oscuri, nel letto proprio avrebbe fatto astenere dagli abbracciamenti della bella giovane, forse talvolta invitatrice, se non costei?* Quali stati? qua’ meriti? quali avanzi etc.

È evidente la giustificazione del *salto*, data la ripetizione di parole uguali («se non costei? Quali [...]») e perfino di uguali *interpunzioni*

nello stesso *codice*. Ma sono salti che non fanno solo i *copisti*, ma anche gli stessi *autori*, come, per esempio, in questo passo della XLV *Sposizione* sacchettiana quale si legge nell'*autografo*:

o montoni stanno. *Ben si potrebbe dire chegli hanno gran vantaggio oggi da' Cristiani; però che' Cristiani guastano le loro terre, e elli non le possono guastare, che non l'hanno.* Fu crocifisso [...].

Le parole in corsivo sono state saltate dall'autore che ricopiava da un altro suo manoscritto; per fortuna, questa volta, l'autore se ne accorse e le aggiunse in margine.

[da: A. CHIARI, *L'edizione critica*, in *Tecnica e teoria letteraria*, a c. di M. Fubini – G. Getto – B. Migliorini - V. Pernicone – A. Chiari, Milano, Marzorati, 1951, 270-6].