

Paola Vecchi Galli

Raffaele Spongano. Il lavoro della parola

(doi: 10.7385/113186)

Ecdotica (ISSN 1825-5361)

Fascicolo 1, gennaio-dicembre 2023

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it/>

Testi

RAFFAELE SPONGANO.
IL «LAVORO» DELLA PAROLA*
A CURA DI PAOLA VECCHI GALLI

«Solo se non si *travagghia*, lo spirito giace in un'atmosfera accidiosa più grave della stessa morte» (Raffaele Spongano, *Agli amici*, Bologna, Tamari, 1980).

Poetica e critica dello stile

Non saprei cominciare meglio di così. Rosario Raffele Spongano (1904-2004), per tutti *Raffaele Spongano*, «ha formato intere generazioni di studenti e ha creato una scuola non confondibile con altre»:¹ questa è la sua più esatta epigrafe. Della sua lunga vita, modulata sui ritmi dell'insegnamento e degli studi, sono stati composti, fra i molti scritti in onore e in memoria,² due consuntivi, firmati nel 1980 e nel 2005 rispettivamente da

* La mia riconoscenza va al personale di Casa Carducci, con i dottori Matteo Rossini, responsabile della Casa-Museo, e Marco Petrolli, che mi hanno guidata fra le carte del Fondo *Raffaele Spongano* (d'ora in poi: *Fondo Spongano*), custodito presso quella istituzione (e descritto da Simona Dall'Ara, «Le carte di Raffaele Spongano», *Studi e problemi di critica testuale*, 100, 2020, pp. 15-27). Ringrazio la dottoressa Valentina Zimarino, che ha provveduto a tradurre in formato word, dalla pagina a stampa, saggi vecchi e vecchissimi di Spongano, alcuni di quasi cento anni, salvandoli dalla dispersione del tempo; e il dottor Marco Serra, del Dipartimento FICLIT dell'Università di Bologna, che ha generosamente collaborato all'impresa. E grazie agli Amici tutti di Ecdotica, che hanno voluto ricordare con me questo maestro.

¹ Così recita la «Presentazione», firmata da Emilio Pasquini e Vittorio Roda, al volume *Per i cento anni di un maestro. Scritti in onore di Raffaele Spongano*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna 2004, p. 5: all'insegnamento di Raffaele Spongano, dapprima (dal 1930-1931) nei Licei di Pisa, Galatina, Piacenza e Bologna, e poi (dal 1942) nelle Università di Firenze, di Padova, di New York e di Bologna (dove insegnò Letteratura Italiana dal 1953 al 1979), rinviano a più riprese questo volume e, in particolare, i contributi che cito alle note 2 e 3.

² Fra i quali si segnalano i collettanei *Per i cento anni di un maestro*, cit.; e *Ricordo di Raffaele Spongano*, premessa di P. Viti, Galatina, Congedo, 2011.

Fiorenzo Forti e da Emilio Pasquini,³ che rievocano l'educazione, l'opera, e infine l'impronta in senso lato pedagogica di questo maestro – l'allievo Emilio Pasquini l'ha definita una «funzione maieutica» –. Avrò modo di citarli spesso a supporto e integrazione del mio resoconto; come è il caso di segnalare subito la «Bibliografia degli scritti di Raffaele Spongano» (1927-1980) che apre la raccolta degli *Studi in onore* (Bologna, Boni, 1980, pp. xxxv-lxv) pubblicati per la sua giubilazione.⁴

Pochi anni dopo la conclusione degli studi all'Università di Pisa, animati dalla guida di Attilio Momigliano – che gli fu sempre cara e fu senz'altro la più consona alla sua formazione giovanile –, Spongano pubblica *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina, Principato, 1933 (infine, in III edizione riveduta, Bologna, Pàtron, 1964). Frutto della tesi di laurea scaturita da freschi lavori pariniani di Momigliano (1925), il libro si accorda al dibattito allora in corso sull'opera e la personalità dell'autore del *Giorno*. Ma è una novità importante la «precoce intuizione [...] dell'utilità critica di una dialettica fra poetica e poesia»;⁵ con la quale, usando lo strumento dello stile, Spongano appiana il contrasto fra le teorie sensistiche del tempo (come l'edonismo, il realismo e la filosofia del piacere) e le «grandi, energiche e tuttavia serene voci della coscienza morale» del poeta (p. 136):

[...] il Parini concordava e col classicismo e col sensismo nella pratica della sua attività artistica. La sua aggettivazione ha infatti la *perluciditas* [...] d'Orazio e il calcolo sensistico della parola che deve illuminare sempre un rapporto sensibile nell'attenzione del lettore: sempre attenta, precisa, restringe quel senso slargato e completamente abbandonato alla fantasia che certi aggiunti hanno, per raccogliere (magistralmente però) in confini precisi e sensibili i loro rapporti. Per

³ F. Forti, «Raffaele Spongano», in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, pp. xv-xxxI; E. Pasquini, «Necrologio di Raffaele Spongano», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXXXII (2005), pp. 475-480; e di Pasquini aggiungo: «Raffaele Spongano: "L'ombra sua torna, ch'era dipartita"», in *Ricordo di Raffaele Spongano*, pp. 31-47; Idem, «Ancora per il mio maestro», *Studi e problemi di critica testuale*, 100 (2020), pp. 9-11. A questi medaglioni accodo il mio «Voci del "Fondo"», *ivi*, pp. 49-65, che avrò modo di citare anche in seguito.

⁴ Alla «Bibliografia» (che si arresta al 1980) è necessario attingere anche per completare i dati bibliografici di alcune opere di Spongano, qui per forza di cose abbreviate. Della «Bibliografia» fui anch'io coautrice, con Bruno Bentivogli, Tommasa La Spada, Sandra Saccone. Oggi risulta però incompleta, perché Spongano continuò oltre quella data a scrivere articoli, recensioni, spogli, in particolare per la rivista *Studi e problemi di critica testuale*: il ricorso al catalogo OPAC SBN è perciò indispensabile a recuperare almeno le integrazioni principali.

⁵ Pasquini, «Necrologio», p. 475.

questo gli aggettivi del Parini sono di solito, com'è stato osservato, «più evidenti che densi» ([Momigliano], *La poetica del sensismo*, pp. 84-85).

Quell'indugio all'attenzione sopra un mondo reale, e reale secondo la sfera dei sensi, cioè osservabile, aveva anche un altro significato nella storia della nostra letteratura: era l'esigenza di affermare, contro il vuoto delle vecchie forme, la realtà di un contenuto nuovo (p. 102).

È appena il caso di ricordare – ed è stato già segnalato – che, per la densità teorica, *La poetica del sensismo* piacque a un critico-filosofo come Luciano Anceschi, che ne riconobbe l'anticipo sui tempi: in quanto la «teorizzazione implicita» a cui Spongano aveva sottoposto il proprio autore «portò di colpo la nozione di poetica al massimo grado di utilità critica». ⁶ Il libro su Parini vede insomma l'apparizione di una scrittura nuova, fondata sui concetti e sulla loro applicazione ai testi, aliena dal compiaciuto *piétiner sur place* e incline alla sintesi (il volume è di 146 pagine). Coglie nel segno il giudizio di Fiorenzo Forti:

L'amore del chiaro e del distinto, l'esigenza della prova precisa e concreta, la tendenza ad una critica motivata e dimostrativa sono già ferme esigenze, anche morali, del giovane studioso e non muteranno più: si proveranno e si matureranno, anzi, attraverso una serie di esperienze destinate a consolidarsi rapidamente in una sintesi armonica di critica e filologia, che è nello Spongano esigenza nativa fattasi dottrina. ⁷

Non deriva da queste pagine un'impressione di ermetismo o d'inaccessibilità: Spongano sapeva essere *chiaro*, dall'intitolazione dei suoi libri alle conclusioni esemplarmente riepilogate (a prevalere è, io credo, il suo innato "sguardo" didattico). Da qui certi passaggi riepilogativi, comuni a tutta la sua opera:

Chiudendo ora il presente studio, col quale ci premeva chiarire alcuni rapporti fra le dottrine del tempo e la poesia del Parini, sia nei limiti ristretti dell'uso e della teoria della parola, sia in quelli più larghi delle ideali esigenze dell'epoca e del loro accordo con la tradizione, pare utile riepilogare sotto forma di conclusioni tutto quello che abbiamo detto fin qui (*La poetica del sensismo*, p. 134).

⁶ Citato da Forti, «Raffaele Spongano», in *Studi in onore*, p. 20. Il volume del 1933 su Parini fu del resto ampiamente e positivamente recensito, come testimonia il *Fondo Spongano, Busta 75.5*, con ritagli di stampa da Luciano Anceschi, Lucio Felice, Giuseppe Flores D'Arcais, Giuseppe Petronio, Aldo Vallone ecc.).

⁷ Forti, «Raffaele Spongano», p. xvi.

A riportare l'attenzione su Parini e poi a chiudere il cerchio del giudizio su questo autore provvederanno l'edizione di *Giorno e odi scelte. Saggio introduttivo e commento* di R.S., Torino, S.E.I., 1936 (dove l'analisi della poetica pariniana trova concretezza nel confronto con le opere); e infine, più tardi, il volume *Il primo Parini*, Bologna, Pàtron, 1963.⁸ D'altronde *La poetica del sensismo* non è un *unicum*: molti dei primi studi di Spongano sono rivolti ai caratteri dell'espressione e dello stile che si rispecchiano nei temi: dunque una critica che naturalmente guarda ai testi. E che non esclude, anzi fa proprio il paradigma storico. Già nel 1931 Spongano aveva pubblicato (in *La Nuova Italia*, a. II, 20 febbraio 1931, pp. 47-58) pagine polemiche, quasi affilate, su «Alcune storie della letteratura italiana posteriori al De Sanctis», dove censurava – deplorando il «grave difetto in cui è caduto, dopo la riforma, l'insegnamento scolastico delle lettere» – il rifiuto della storiografia letteraria e del positivismo proprio del neoidealismo; e tentava di comporre il conflitto fra le due posizioni critiche – una dote, quella di conciliare gli opposti, che in lui ho sentito sempre viva –. La storia c'è, la vita dell'uomo (e dunque anche la letteratura) ne fa parte, anche se la letteratura non può risolversi in essa:

Il processo che ha colpito il positivismo in genere ha compreso anche nella condanna tutti questi scrupolosi testi di notiziario di storia letteraria. E tuttavia nessuno di questi testi ha tuttora perduto di utilità nelle mani degli studiosi; nessuno dei nuovi testi disimpegna da solo anche l'esigenza di quelli già vecchi. Essi sono rimasti un ottimo materiale di consultazione, ed è dubbio se i nuovi adempiano almeno il loro assunto di essere veramente formativi della mentalità dei lettori, e di lasciare in loro una chiara immagine dello svolgimento storico della letteratura nazionale (p. 48).

I metodi «formativi» e la «chiara immagine dello svolgimento storico della letteratura nazionale» (una formula che sembra mutuata da Carducci) sono quindi da sempre lineamenti del pensiero di Spongano. All'impegno storico (il *certo*, la *notizia*, lo *svolgimento della letteratura*), all'indagine positiva, non meno che al chiarimento teorico e alla critica dello stile fanno capo molti dei suoi scritti: come «Un capitolo di storia della nostra prosa d'arte. La prosa letteraria del Quattrocento»

⁸ Sempre nel 1963 Spongano pubblica «Una divagazione pariniana: amori, streghe e pastori», *Atti e Memorie della Accademia delle Scienze di Bologna*, Classe di scienze morali, s. V, vol. 11 (1963), pp. 84-95, che rientra nel genere delle «curiosità» molto apprezzato dallo studioso; e «Un esercizio pariniano», *Il Verri*, 7 (1963), pp. 3-6.

(1941), dove «metteva in luce la simbiosi fra latino e volgare nel loro compenetrarsi reciproco» (Pasquini); l'edizione del *Saggio sulla filosofia delle lingue* di Melchiorre Cesarotti (1943); i dialoghi *Della famiglia* dell'Alberti – un altro degli autori prediletti – con una nuova introduzione (1946); «Le prime interpretazioni dei Promessi Sposi» (1947 e 1964), con una storia della critica manzoniana che mira a «scandagliare i punti che le indagini, le discussioni, le meditazioni hanno stabilito e quelli che restano tuttora incerti»; *La prosa di Galileo e altri scritti* (1949: il saggio su Galileo fu letto a Padova come prolusione dei corsi universitari, e l'interesse per la sua prosa si confermerà negli anni successivi e più tardi); l'edizione degli *Aforismi politici* di Campanella (1950), accompagnata dalla scoperta di «Un codice sconosciuto degli *Aforismi politici* di Tommaso Campanella» (1950); «L'ultimo Alfieri» (1951); i *Due saggi sull'Umanesimo* (1964); i quali, tutti insieme, evidenziano le opere e i secoli più battuti. Quasi sempre lavori di misura contenuta, a volte pubblicati come elzeviri (su *Leonardo*, *Convivium* ecc.) o sulle maggiori riviste del settore (*Giornale storico della letteratura italiana*, *Studi di filologia italiana*, *La Rassegna della letteratura italiana*); altri nati come introduzioni, premesse, voci di enciclopedie, interventi a convegni o prolusioni (quella che il 16 aprile 1953 inaugura il suo insegnamento all'Università di Bologna si intitola «L'Umanesimo e le sue origini»): Spongano, come si è detto, non ha mai scialato con le parole, sempre «miranti al centro» dell'opera o dell'autore (così Croce aveva giudicato il suo primo lavoro, «Poesia di Sicilia», pubblicato sul *Baretti* del 1927). In quest'ottica sono apprezzabili anche i titoli delle sue pubblicazioni: spogli di enfasi e di facile *appeal*, e invece caratterizzati da un'immediata attenzione alle *cose* per farle risaltare sin dalle soglie del libro. È un aspetto del paratesto che si accorda all'essenzialità della Scuola storica – il primo bacino della formazione di Spongano, per il rilievo dato al documento e al fatto –, temperata dall'impressionismo estetico di Momigliano.

Con lo stesso «andare al sodo senza fronzoli» (Pasquini), Spongano fu anche dantista. Il 1941 vede, nella scia di Barbi, la pubblicazione di «Con Dante e coi suoi interpreti»,⁹ con l'auspicio di «un ampio commento critico» della *Commedia*. All'anno del centenario dantesco (1965-

⁹ Nato come recensione al volume dallo stesso titolo di Michele Barbi, «Con Dante e coi suoi interpreti» venne pubblicato su *La Nuova Italia*, 12 (dicembre 1941), pp. 327-331. Alcune immagini del saggio (a stampa e nei foglietti autografi della prima stesura manoscritta) sono disponibili in rete, nella mostra *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna*, organizzata dal Dipartimento FICLIT dell'Università di Bolo-

1966) risale invece «La gloria del primo Guido», pubblicato come saggio introduttivo del miscelaneo *Dante e Bologna nei tempi di Dante* (a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1967, pp. 3-12).¹⁰ Si precisa qui (decenni dopo gli studi storici e l'erudizione di un Giovanni Livi, ad esempio) l'apporto di Bologna al formarsi della coscienza poetica di Dante, «sia per l'affermazione e dignità del volgare illustre sia per l'inizio, qui, della poesia più alta» (p. 3): con uno sguardo precorritore dei nuovi studi su Dante e Bologna e Dante *in* Bologna.¹¹ Ne scaturiva la sintesi che Dante «non ebbe l'occhio che alla poesia, al culto più profondo e affetto più ardente dell'anima sua, l'affetto e il culto in cui si riflette ogni altro aspetto esperienza interesse sentimento attività e pensiero della sua esistenza» (p. 11). Senza cedere al biografismo, il giudizio di Spongano sposta l'attenzione del lettore dall'astratta formula critica alla *oggettivazione* e alla *concretezza del sentimento*, dunque, come sempre, al testo:

Il realismo non è [...] la presenza, quanto si voglia spiccata e cruda, del mondo oggettivo nell'arte, ma, com'è più vero e come Dante intende, è la *oggettivazione* perfetta del modo di sentire il mondo in tutti gli aspetti suoi, e cioè *l'aderenza della parola alla concretezza del sentimento*, la misura di questo in quella (p. 10, mio il corsivo).

Di una conferenza dantesca del 1954 («Un'inedita *lectura Dantis. Inferno*, c. III») trascrivo infine un paragrafo che, fra tanti, comunica la «vigorosa passione» dello studioso messo a confronto con uno dei canti più «popolari» della *Commedia*.¹² Mi ha colpito l'esattezza della definizione «Dante è uno dei poeti meno descrittivi che abbiamo e, in compenso, il più ricco di forza rappresentativa»: una formula che traspone il realismo dantesco dal mero descrittivismo all'oggettività della rappresentazione. Come si diceva, è una costante della procedura di Spongano

gna (Lemma «Spongano» a cura di Andrea Campana, immagini 6 e 7: <https://exhibits.ficlit.unibo.it/s/dante-univ-bologna/page/spongano>).

¹⁰ Il saggio è la prolusione pronunciata da Spongano, il 29 gennaio 1966, per l'inaugurazione dell'anno accademico dell'Università di Bologna e come introduzione al Convegno di studi danteschi nel settimo centenario della nascita di Dante.

¹¹ Il tema è molto presente nella critica dantesca contemporanea: ne ricordo, in segno d'omaggio alla scuola di Raffaele Spongano, un titolo postumo di E. Pasquini, *Dante, Bologna e lo "Studium"*, a cura di A. Antonelli, Ravenna, G. Pozzi Editore, 2021.

¹² Così Andrea Campana descrive la cifra della scrittura critica di Spongano: A. Campana, «Un'inedita *lectura Dantis* di Raffaele Spongano. *Inferno*, c. III», *Studi e problemi di critica testuale*, 103 (2021), pp. 105-120.

riassumere l'argomentazione in una formula critica che la fissa e la rende indimenticabile:

[Caronte] È la prima persona infernale che parli: ma siccome le sue parole sono minacce, anche questo contribuisce a dar rilievo alla sua vigoria. Abbiamo appena due tratti della persona fisica di Caronte in tutto l'episodio: la canizie e il bagliore degli occhi; ciò che segna tutte le altre linee della sua figura esce dal suo gesto, – non descritto, ma evocato – e dalle sue parole. Come poi farà sempre Dante, anche qui non indugia nella rappresentazione esteriore o descrizione. Dante è uno dei poeti meno descrittivi che abbiamo e, in compenso, il più ricco di forza rappresentativa. Paesaggi e figure se li descrive e compie nella sua mente il lettore irresistibilmente. Dante non glieli disegna, glieli evoca e rappresenta. Per questo le linee essenziali bastano, e tutto il resto sorge dall'azione; per questo, anche, non c'è figura che possa staccarsi dal proprio fondo (pp. 116-117).

Guicciardini, i Ricordi

Superati i *ciechi tempi* della Seconda guerra mondiale, prende corpo uno dei capolavori della filologia d'autore del Novecento, esito delle prime messe a punto di Michele Barbi:¹³ l'edizione dei *Ricordi* di Guicciardini (Francesco Guicciardini, *Ricordi*, edizione critica a cura di R.S., Firenze, Sansoni, 1951, nella serie degli "Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca": poi, con correzioni, 1969), con la quale gli studi di Spongano virano decisamente verso la critica del testo. L'attenzione per quest'opera accompagna lo studioso per diversi anni: aveva preso l'avvio dal *Corso di letteratura italiana: Guicciardini, i «Ricordi»* (Firenze, Sansoni, 1946), si era consolidata con il libretto *Per l'edizione critica dei Ricordi del Guicciardini* (Firenze, Sansoni, 1948) e, dopo l'edizione del 1951, proseguirà con alcuni interventi storico-letterari (e altre carte sono ancora inedite nel *Fondo Spongano*). A sua volta l'opera farà scuola per la sua inconfondibile miscela di filologia e di critica e per l'impeccabile percorso, *dal vero al certo*, dell'editore: su quel testo Emilio Pasquini scriverà il proprio commento ai *Ricordi* (Milano,

¹³ Mi riferisco a M. Barbi, «Per una compiuta edizione dei "Ricordi politici e civili" del Guicciardini», in Idem, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 125-160. Ho trattato diffusamente dell'edizione nel mio «I "Ricordi" di un maestro», per il manuale di B. Bentivogli, F. Florimbii, P. Vecchi Galli, *Filologia italiana*, Seconda edizione, Milano-Torino, Pearson, 2021, pp. 244-252 (di cui qui riprendo qualche stralcio).

Garzanti, 1975: più volte ristampato); mentre Giovanni Palumbo ne ha poi derivata l'*Edizione diplomatica e critica della redazione C* (Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2009), ovvero dell'ultima stesura dei *Ricordi*, latrice, nel processo variantistico, di una propria "autonomia" testuale.¹⁴

Di un tema meditato così a lungo conserva testimonianza il *Fondo Spongano* custodito a Bologna, che permette di seguire le fasi di sviluppo dell'edizione con il sostegno degli autografi (prime stesure, annotazioni bibliografiche, schede di manoscritti, trascrizioni di testi ecc.). Vi si trova ad esempio un «Abbozzo» dell'introduzione (*Fondo Spongano* 57, 1), che esamina la storia del testo e della sua tradizione anche tenendo conto del «colorito stesso della lingua guicciardiniana».¹⁵ In altre parole, l'esame dello stile è un elemento fondativo del processo ecdotico:

Quando nel 1576 apparvero per la prima volta a stampa i *Ricordi* del Guicciardini, col titolo che al Corbinelli piacque di dar loro, la tradizione manoscritta, iniziata forse non più di quindici anni avanti, ne aveva già talmente corrotto il testo, che, non solo, il senso di molte lezioni non era più quello originale ma il colorito stesso della lingua guicciardiniana si era del tutto spento. A questo risultato ci ha guidato non solo la collazione di tutte le copie manoscritte e a stampa che il tardo Cinquecento ci tramandò di quell'opera e che già il Barbi elencò in uno dei suoi studi che citeremo più avanti ma anche un fortunato ritrovamento che ci è accaduto di fare.

Così Spongano presenta invece, nell'edizione, la problematicità di questo "macrotesto", dovuta alla frammentarietà e variabilità degli enunciati di Guicciardini:

¹⁴ Dello stato dei *Ricordi* "prima, con e dopo Spongano" ha steso un preciso resoconto R. Castagnola, «La vicenda editoriale dei "Ricordi" di Francesco Guicciardini: osservazioni e prospettive di ricerca», in «*Pigliare la golpe e il liono*». *Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, a cura di A. Roncaccia, Roma, Salerno, 2008, pp. 53-64 (la cit. qui a testo da p. 54). Quanto all'assetto del macrotesto guicciardiniano e al suo sviluppo diacronico, Tiziano Zanato ha fornito indispensabili precisazioni e aggiornamenti, non che un complessivo giudizio critico («Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto», in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 2012, pp. 47-72: 50-53).

¹⁵ Segnalo che fra gli inediti del *Fondo Spongano* c'è anche un *Commento ai Ricordi* (questo il titolo autografo a matita del fascicolo), probabilmente redatto «per i corsi tenuti alla Columbia University di New York» nell'estate 1952 (segn. *Busta* 59, 4).

Guicciardini ha scritto complessivamente 606 formulazioni per 276 massime effettive, e ne ha scelte da ultimo non più di 221. È vero: ad accogliere solo queste, pare che vadano perdute le altre 55; ma è pure certo che a queste egli non diede un testo definitivo, né – crediamo – per inopinata interruzione della scelta, ma per deliberato abbandono. Le massime che egli trascurò da ultimo sono in gran parte o di stretto interesse municipale e cittadino, o di stretto interesse familiare, o di ispirazione del tutto privata e momentanea; sono contraddizioni e ripetizioni, riflessioni storico-politiche non più attuali nel 1530, pensieri nati fin da principio troppo vaghi e indeterminati, o ristretti e gretti [...] («Introduzione» a Guicciardini, *Ricordi*, p. XIII).

Di un'impresa che deve mettere ordine in una sequenza, apparentemente disorganica e mutevole, di brevi pensieri, aforismi e memorie – ancora non promossa a “opera” – la filologia degli anni Trenta del secolo scorso aveva formulato valutazioni contrastanti. Nel 1932 Michele Barbi aveva dato notizia di due quaderni antichi di *Ricordi*, gli autografi Q¹ e Q² (1512, rispettivamente con 13 e 29 formulazioni) sostenendo che, dopo questi, fossero state tre (A, B, C), e non solo due (cioè gli autografi B e C), le raccolte di pensieri volute dall'autore (e dunque le loro redazioni, databili agli anni 1523-1524, 1528 e 1530). Nel 1933 Roberto Palmarocchi aveva sostenuto invece che la raccolta A, non documentata da autografi, non fosse mai esistita, ma fosse stata “ricreata” illusoriamente da copie cinquecentesche in vario modo dipendenti da originali successivi.

Spongano abbraccia l'ipotesi di Barbi sostenendo l'esistenza di una prima (e perduta) redazione A (si tratterebbe appunto di uno o più quaderni autografi, successivi a Q¹ e Q²). È certo infatti che la tradizione presenta raccolte antiche di ricordi – manoscritti e stampe – che non coincidono né con B né con C: la questione è quindi se esse possano dipendere da una perduta prima redazione (appunto A, documentata solo da quelle copie e databile *ante* 1525) o se si tratti al contrario di una fase non originale dell'opera, prodotta da raffazzonamenti posteriori dell'autografo B. Lo studioso nota intanto come il confronto fra il supposto A e il sicuro B certifichi sempre un'evoluzione dall'*abbozzo* alla *forma piena*, in conformità a un disegno d'autore; sicché l'una redazione non può essere che anteriore all'altra, ma entrambe originali in quanto logicamente concatenate. Ritrova poi il bandolo di questa “concatenazione” in alcune zone del testo dove l'autonomia di A rispetto alle successive stesure è certa, comprovata da lezioni del cui variare solo l'autore può essere stato responsabile. Tramite l'esame dell'autografo B Spongano rintraccia infine sedici lezioni cancellate – cioè rifiutate

e modificate da Guicciardini –, che sono invece presenti nelle supposte copie cinquecentesche di A: e ciò a riprova di una stesura originale effettivamente esistita e antecedente al primo autografo conservato (appunto B). Individuate su queste basi 41 copie antiche dei ricordi che divergono da B e da C, Spongano le divide in due gruppi accertando la maggiore autorevolezza del primo, e promuovendo due manoscritti (Borg. lat. 305 e Vat. lat. 6159) a testimonianze privilegiate di A. In questo modo ricostruisce induttivamente ma oggettivamente quella “forma” A che dovette essere stata composta da Guicciardini fra il novembre 1523 e l’aprile 1524, e recare 161 pensieri: è il fondamento dell’intero processo ecdotico, che avvia, ricordo per ricordo e “forma” dopo “forma”, la *restitutio textus*.

Spongano era convinto che questi scritti apparentemente sparsi, nella loro lunga gestazione, fossero «lo specchio dell’approfondirsi e mutarsi dello spirito di Guicciardini» («Introduzione», p. XI); che avrà da ultimo, tramite un «perpetuo e lento svolgimento», un carattere non solo «privato, bensì intimo», un «accento nuovo e profondo». È un giudizio critico che avvalorava l’*unità frammentaria dell’opera* – oggi si direbbe il “macrotesto” –; e ciò, pur con gli inevitabili *distinguo*, sarà il nodo della critica guicciardiniana a venire: «La storia [dei *Ricordi*] è scritta nelle successive trasformazioni del testo, e queste bisogna disporre *in modo che il lettore ne abbia il più utile prospetto*» («Introduzione», p. XIII: mio il corsivo). Sono queste le basi dell’edizione “in sinossi” di ciascun ricordo (in tutto ne saranno pubblicati 221), che ne rende visivamente lo sviluppo dall’origine sino al testo definitivo (ed è integrata da «Tavole di raffronto tra le varie redazioni», pp. CXLIII-CLXVII); cioè dagli abbozzi del 1512 (Q¹ e Q²) alla prima redazione A (*ante* 1525), all’autografo B (1528) sino all’ultima redazione C (1530).¹⁶

Qui sotto si dà la riproduzione della pagina relativa al *Ricordo* 15 (a testo la stesura definitiva C; sotto, in apparato verticale e in visione d’insieme, da sinistra a destra, le redazioni più antiche A e B: *Ricordi*, p. 19):

¹⁶ L’«Introduzione» ai *Ricordi* è considerata ancora oggi un paradigma della filologia d’autore; tanto colpire, fra i contemporanei, un critico apparentemente lontano da questo genere di studi come Giuseppe De Robertis, che la definì «il frutto più maturo di questo studioso, nato da una somma di fatica, di quelle di tal specie che innalzano tanto sopra di sé uno che le abbia praticate a dovere» (la citazione si ricava da Forti, «Raffaele Spongano», p. xxvi).

FIGURA 1
Edizione critica del *Ricordo 15* di Guicciardini.

(A 34; B 59; C 15)

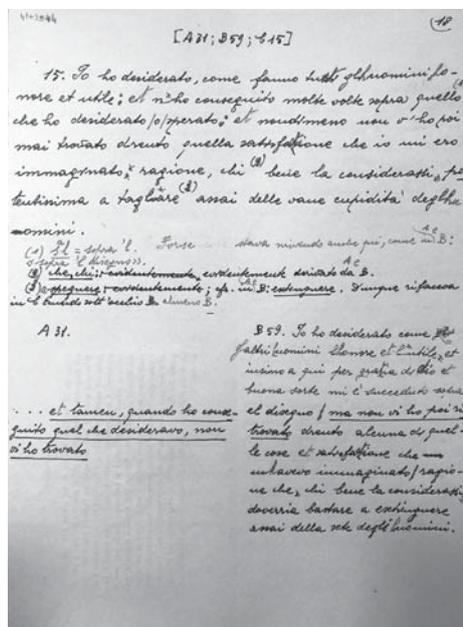
15. - Io ho desiderato, come fanno tutti gli uomini, onore e utile: e n'ho conseguito molte volte sopra quello¹ che ho desiderato o sperato; e nondimeno non v'ho poi mai trovato drento quella satisfazione che io mi ero immaginato; ragione, chi² bene la considerassi, potentissima a tagliare³ assai delle vane cupidità degli uomini.

¹ sopra l. Forse stava scrivendo anche qui, come in A e in B: « sopra l disegno ». ² che, chi: evidentemente derivato da B. ³ a spegnere; cfr. in A e in B: « estinguere ». Dunque rifaceva in C tenendo sott'occhio almeno B.

<p>A 34 -</p> <p>e tamen, quando ho conseguito quello che desideravo, non vi ho trovato</p>	<p>B 59. - Io ho desiderato, come gli altri uomini, l'onore e l'utile, e insino a qui per grazia di dio e buona sorte mi è succeduto sopra el disegno; ma non vi ho poi ritrovato drento alcuna di quelle cose e satisfazione che m'avevo immaginato: ragione che, chi bene la considerassi, doverria bastare a estinguere assai della sete degli uomini.</p>
---	---

Ecco invece la testimonianza manoscritta del medesimo *Ricordo*, dalle carte del *Fondo Spongano*:

FIGURA 2
"Come lavorava Spongano". Il *Ricordo 15* di Guicciardini nelle carte manoscritte (segn. *Busta 58, 1, p. 18*).



Non posso congedarmi dai *Ricordi* senza avere accennato a un problema ecdotico ancora oggi aperto, e cioè alla veste grafica da assegnare, in un'edizione moderna, ai testi antichi della letteratura italiana: questione annosa, su cui si confrontano posizioni diverse o apertamente in contrasto.¹⁷ Per Spongano la soluzione venne sempre dalla cosiddetta "linea Barbi-Parodi", che promuove l'adeguamento della grafia alla pronuncia rinunciando a cultismi e ad aspetti documentari a suo dire inutili: un metodo *tranchant*, non privo di rischi editoriali ma senz'altro propizio alla lettura dei fonemi complessi o non più in uso. Questa convinzione, corroborata dall'interesse per gli "strumenti", produsse intanto uno «Spoglio linguistico» di Guicciardini modello per le edizioni a venire; corredato da un «Glossario» che Spongano promosse a «interpretazione» dei *Ricordi* (pp. LXXV-CXLI; pp. 261-329):

Conduciamo questo spoglio sugli autografi (Q¹, Q², B e C), e lo riteniamo utile alla storia della lingua del Cinquecento nelle sue varie parti. Lo dividiamo per questo nelle seguenti quattro sezioni: *I Segni, I Suoni, Le Forme, I Costrutti*, a cui aggiungiamo infine una breve nota sul *Lessico*. [...] Il lettore avverta però di non prendere tutti per quesiti e segni di assoluta incertezza [...], di altro non si tratta che di usi vari e ugualmente ammessi, ai quali il Guicciardini rivolge la sua attenzione. *L'importante naturalmente sarà vedere come egli si regolò di fatto in quella varietà* [...]. Se ne trarrà così, insieme con la storia interna dei suoi usi linguistici, talvolta un segno importante [...] della posizione che egli tenne in mezzo ai contrasti che allora si svolgevano tra latino e volgare, tra usi dotti e usi popolari e tra forme fiorentine o toscane e forme delle altre parti d'Italia [...] («Spoglio linguistico», p. LXXV, mio il corsivo).

Spongano ebbe occasione di ritornare a più riprese sul processo grafico-interpretativo di un'opera antica, affrontandolo anche come presidente della Commissione per i testi di lingua: ad esempio con la «Nota al testo» della *Nicolosa bella* di Gianotto Calogrosso (1959),¹⁸ e con la compilazione di alcuni glossari. Giova perciò osservare "dal vivo" una sua pagina inedita, con una serie molto meditata di istruzioni per le grafie che intitolerei *Al servizio del lettore* (*Archivio della Commissione per i testi di lingua* 9. Segretariato Ezio Raimondi [...]. Commissione: Gestione Spongano, 10):

¹⁷ Si veda, a titolo esemplificativo, il dibattito sviluppato nel «Forum» su «Forme e sostanze: "Il Cortigiano" di Amedeo Quondam», con interventi di P. Trovato, A. Sorella, E. Pasquini, F. Rico, A. Stussi, A. Quondam, in questa *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 157-209.

¹⁸ G. Calogrosso, *Nicolosa bella. Prose e versi d'amore del sec. xv*, inediti a cura di F. Gaeta, R. Spongano, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1959, pp. XXVIII-XLI.

*Imprese di scienza e di scuola,
Studi e problemi di critica testuale, la Metrica*

Nel 1952 Spongano elabora un ambizioso progetto catalografico: la «Proposta di un Indice o repertorio generale delle nostre rime antiche».¹⁹ Lo scopo era di censire, in Italia e all'estero, i manoscritti dei secoli XIII-XV per ricavarne tutte le informazioni relative alle singole poesie (come «l'attribuzione, cioè il nome dell'autore, con i suoi estremi temporali e locali di nascita e di morte, quindi il genere e il metro lirico, gli estremi bibliografici» ecc.): e di pubblicarne poi un *Indice*. Spongano pensava insomma a un'opera «di ricognizione, di spoglio e di redazione» a tutto campo, ispirata sì alla Scuola storica, e specificamente alla sua anima bolognese (non a caso nella «Proposta» vengono citati i nomi degli antesignani Giulio Gnaccarini e Pietro Bilancioni, di Carlo e Lodovico Frati, e, dalla Commissione per i testi di lingua, di Francesco Zambrini e Salomone Morpurgo), ma soprattutto aperta agli studi del futuro.²⁰

Riferisco dalla «Proposta» qualche riga dove Spongano descrive l'*addestramento* alla critica dei più giovani: il filo conduttore dei suoi studi e del suo insegnamento. A suo parere gli «apprendisti» della letteratura non devono essere avviati a «lavori di analisi critica» superiori alle loro forze, ma introdotti al mestiere con «esercitazioni utili a carattere strettamente scientifico». È un'immagine della nostra ricerca molto più attuale di quanto non sembri; dove, assieme all'esortazione al *lavoro* (ovvero a «trasformare in *lavoro* scientificamente produttivo molta parte del *lavoro* svolto fin qui con carattere puramente accademico»), ritrovo un'altra parola usata da Spongano in ambito didattico, *esercitazione*:

[...] bisogna fare molto assegnamento sulla buona volontà, sulle abilità, sulla preparazione e sullo spirito di disciplina scientifica di elementi che, essendo giovani e appena alle prime armi, o quasi ancora del tutto inesperti dei mille problemi che una simile ricerca comporta, possono sembrare i meno adatti a compierla, perché i meno forniti appunto di quelle qualità. Ma, pure, *poiché sono proprio queste le*

¹⁹ Nel *Fondo Spongano* la *Busta 48* conserva alcune tappe redazionali della «Proposta», che venne poi resa pubblica nel 1953 (sul *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CXXX, 1953, pp. 397-406, da cui si cita). Ne ho parlato diffusamente in «Voci del "Fondo"», pp. 59-63.

²⁰ Al progetto di quell'*Indice* sono lieta di avere in parte dato seguito io stessa, pubblicando con Bruno Bentivogli l'*Incipitario unificato della poesia italiana*, III, *Edizioni di lirica antica*, all'interno del progetto *IUPI* promosso dall'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara (Modena, Panini, 1990).

virtù che un maestro deve suscitare ed educare in loro, io mi propongo di addestrarveli con ogni mio potere, e penso che il modo migliore per farlo rapidamente, sicuramente e proficuamente, sarà quello di trasformare in lavoro scientificamente produttivo molta parte del loro lavoro svolto fin qui con carattere puramente accademico. Per quel che mi riguarda, intendo trasformare le loro esercitazioni didattiche, consistenti per lo più in qualche lavoro di analisi critica su temi a volte abusati, che converrebbe, se mai, far loro affrontare non al principio della loro carriera universitaria ma solo quando l'università li avesse avvezzi al metodo della ricerca, in esercitazioni utili e a carattere strettamente scientifico, facendoli lavorare insieme con me e cercando di abituarli a lavorare come me (pp. 402-403, mio il corsivo).

L'apprendimento di un «metodo», che trasformi un'esercitazione accademica in «spirito di disciplina scientifica», era insomma il primo obiettivo della *Proposta*. Il lavoro catalografico aveva però anche una mira più alta: «In questo modo la bibliografia s'avvierà a essere non puramente materiale, ma anche critica»; diventerà cioè «fondamento al giudizio di valore» sull'opera, a conferma del nesso che, secondo Spongano, collega filologia e critica nella pratica del testo.

Il progetto dell'*Indice* segnava anche l'avvio dei lavori, per «frammenti» e documenti, della sezione sul Quattrocento volgare di cui Spongano, come maggiore esperto, era stato incaricato nei primi anni Cinquanta per la collana della *Letteratura italiana. Storia e testi* della Ricciardi. A lui, in particolare, avrebbero fatto capo il volume sulla *Poesia volgare del Quattrocento* e l'edizione del *Morgante* di Luigi Pulci. Del progetto è conservato nel *Fondo Spongano* il ricco e minuzioso iter preparatorio, con i documenti relativi all'incarico e soprattutto con elenchi e prime ricerche, del maestro e degli allievi, sui *Lirici volgari del Quattrocento* (Busta 48, 1-2-3).

Dispiace che entrambi i progetti siano fra le «incompiute» di Spongano: ciò che ne resta nelle sue carte inedite meriterebbe quindi un supplemento di indagine, non solo per analizzare l'archivio dello studioso ma per ricostruire un capitolo della storia e della critica letteraria nell'Italia del secondo dopoguerra (quello, per intenderci, che porta all'edizione in due volumi, nel 1960, dei *Poeti del Duecento* a cura di Gianfranco Contini e, nei decenni, alle altre pietre miliari della collana). Un cerchio che si è chiuso è invece il catalogo delle pubblicazioni della bolognese Commissione per i testi di lingua, di cui Spongano ha lasciato testimonianza manoscritta in decine di *Schede* descrittive (Raffaele Spongano, *Schede per un Catalogo*, 2011): ne ha curato l'edizione postuma, completandolo sino ai giorni nostri, Andrea Campana su impulso dell'allora Presidente della Commissione, Emilio Pasquini. Il quale ha riepilogato così gli antefatti e le prime fasi dell'impresa:

Di fatto, in quegli anni Cinquanta, lo Spongano, a margine di una serie di tesi filologiche per il recupero dei canzonieri del “secolo senza poesia”, avviava una ricognizione sistematica dello schedario della Biblioteca Universitaria Bolognese affidando ai singoli allievi un certo numero delle mitiche cassette lignee con schede manuali, in bella scrittura. [...] Quel che è certo è che negli anni successivi, abbandonata quell’impresa titanica, anche per il rarefarsi degli allievi disponibili per l’improbabile fatica, fu lo stesso Spongano ad avviare personalmente la compilazione delle schede che noi oggi finalmente pubblichiamo, in vista di un «Catalogo di tutte le opere della Commissione per i testi di lingua pubblicate nei suoi primi cento anni di vita (1861-1960)».²¹

Di questo lavoro catalografico segnalo, per tutte, la scheda di Spongano relativa all’edizione critica dell’*Orlando furioso secondo l’edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e di Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960: un modello di erudizione e di sintesi bibliografica esemplare, redatto «a parziale documentazione del frutto che tramandavano i cento anni» della Commissione.²²

E andò a buon fine anche il volume degli *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di Studi di filologia italiana promosso a Bologna nel 1960 per il centenario dalla Commissione per i testi di lingua (Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, fuori collana): un monumento della “nuova filologia”, che ha consegnato «lezioni di metodo» ed «esempi istruttivi» ai decenni a venire (non c’è manuale di filologia italiana che ancora oggi non lo citi per i singoli, vitalissimi interventi, di Franca Ageno e Cesare Segre, di Gianfranco Contini e Maria Corti, di Ezio Raimondi e Domenico De Robertis e di tanti altri ancora). Come Spongano ribadì, il volume rispecchia la sua idea della filologia, che di «giudizi e intuizioni e persino di sensibilità critica si avvale nel suo stesso farsi, e non ne può prescindere [...]: della filologia che non è ausilio ma procedimento storico, e, in ciò, scienza morale non scienza naturale» («Premessa», p. vii); un binomio che non è connubio ma «unità», già propria di studiosi «cui spettò il compito, svecchiando metodi e problemi, di instituirne dei nuovi e di preparare la strada ai Parodi e ai Barbi, maestri dei maestri di oggi» (Ivi, p. v).

Della sua gratitudine nei confronti dei colleghi che avevano collaborato all’impresa resta traccia nelle parole che chiudono l’inaugurazione del Convegno:

²¹ Così E. Pasquini, «Premessa» a R. Spongano, *Inediti o rari: schede per un Catalogo*, a cura di A. Campana, con il contributo di S. Sampaolesi, premessa di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 2011, pp. v-vi.

²² *Inediti o rari*, pp. 160-163 (pubblichiamo la scheda fra i «Testi»): la cit. da p. 163.

Ed ora desidero rivolgere un particolare, affettuoso ringraziamento a tutti questi Maestri: se qualche cosa che meriti plauso si è fatta nella Commissione, è opera del Loro consiglio, a me è spettato unicamente di eseguirla. L'ho eseguita secondo le mie povere forze, e chiedo perciò scusa a ciascuno di Loro se non sempre ho saputo fare quello che Essi desideravano. Sappiano che lo desideravo anch'io, per l'affetto che mi lega a tutti loro e per l'onore che mi fa la loro compagnia.²³

Le ho volute ricordare a riprova della schietta personalità dell'uomo, che non taceva i propri meriti ma non sentiva l'ombra di quelli degli altri.

Altra opera "di scuola" in anticipo sui tempi – e quindi destinata a durare – è il manuale di *Nozioni ed esempi di metrica italiana* (un titolo che come sempre va dritto al centro: Bologna, Pàtron, 1966, più volte ristampato), che si segnala per la concisa tassonomia e la ricchezza dei testi poetici. La parte normativa è infatti composta da brevi schede tecniche con descrizione del metro e delle forme, e occupa un numero contenuto di pagine (le *Nozioni*, pp. 11-69); a prevalere, anche didatticamente, è l'ampia antologia di opere antiche della letteratura italiana, dagli *Anonimi* dei primi secoli alle *Origini* e, via via, ai «Tentativi di versi classici» (gli *Esempi*, pp. 73-382). È un campionario di forme metriche canoniche o, all'opposto, inusuali (vi troviamo ad esempio il *serventesco ritornellato* di Gidino di Sommacampagna, o la *madrigalessa* del Lasca), che, mentre testimonia la dottrina dell'antologista, invoglia il lettore alla curiosità nella ricerca e all'esercizio della memoria e del commento. Spongano, da tenace "pedagogo", chiude la premessa al volume con queste parole:

La riflessione sul senso letterale dei testi non è forse mai troppa, e, per la destinazione che questo libro vuole avere, gioverà – crediamo – col suo esempio, alla ginnastica dell'attenzione nei giovani che lo useranno, ridestandoli dall'abitudine alla distrazione e all'approssimazione, a cui troppe altre cose oggi li invitano e fors'anche li costringono (p. 7).

L'autore aveva ragione affermando che *Nozioni ed esempi* non sono «un trattato di versificazione e metrica, ma una semplice guida a riconoscere versi e metri» (p. 16). Di nuovo un "eserciziaro", insomma, che mira a produrre i dati fondamentali per avviare a ricerche più specialistiche: ma occorre una conoscenza profonda delle forme per rendere possibile una sintesi come questa. Non a caso i due medaglioni dedicati

²³ Dalla conferenza inaugurale di Raffaele Spongano per «I cento anni della Commissione per i testi di lingua nel discorso del suo presidente», *Bologna. Rivista mensile del Comune*, 1 Aprile 1960, pp. 68-70: 70.

a *La metrica barbara* e alla *Ballata romantica* (pp. 65-70) sono, nella loro concisione, esemplari di una stilistica applicata, quasi con *nonchalance*, alla storia letteraria:

Carducci [...], pur conoscendo direttamente e profondamente le risorse e gli effetti dell'esperienza tedesca, batté invece, consapevole o meno, la via della più remota tradizione nostrana, quella che abbiám detto risalire alle origini stesse della versificazione volgare, e che già il Rinuccini e il Chiabrera nel secolo XVII, il Rolli, il Fantoni ed altri nel XVIII, sebbene con minore potenza d'ala, avevano ripetutamente tentato di percorrere prima di lui (p. 66).

Questo solo per rimanere nell'ambito dei volumi e dei progetti più noti: la concretezza tecnica di Spongano reclamava l'addestramento degli allievi tramite l'uso di strumenti formativi.²⁴ E tutto ciò era già ben chiaro nelle osservazioni giovanili su «Alcune storie letterarie» (1931), con il richiamo al *certo* contro i verbalismi vacui e dispersivi del presente.

Buonaccorso e dintorni. Prosa d'arte

Di competenza metricologica (e di critica dello stile) Spongano darà ancora prova. Gli anni Settanta segnano infatti il suo ritorno al prediletto Quattrocento volgare, con l'edizione delle *Rime* dei due Buonaccorso da Montemagno (Bologna, Pàtron, 1970) e con quella dei *Rispetti e strambotti del Quattrocento* (I "Rispetti di più persone" nel Ms. Can. it. 99 della Bodleian Library di Oxford, Bologna, Tamari, 1971). Dopo l'impresa del Guicciardini – ma in modi diversi – è l'appello a una filologia non convenzionale, con inchieste su attribuzioni dubbie guidate dallo strumento dello stile (una stilistica, s'intende, che non è giudizio di valore ma veicolo di riconoscimenti di autori e di forme): in entrambi i casi una revi-

²⁴ Ho parlato più volte della cura con cui Spongano professò l'insegnamento: e alcuni titoli della sua bibliografia lo confermano. Si va dalla *Guida allo spoglio di manoscritti e stampe per il repertorio generale delle nostre rime antiche* (Bologna, Azzoguidi, 1959) – in opuscolo non venale donato agli studenti dei suoi corsi ad anticipazione della *Metrica*, con la presentazione di una *Scheda modello* del *Repertorio*, p. 3 –, agli *Schemi di Storia della letteratura italiana*, composti a riepilogo dell'opera del maestro Attilio Momigliano, a «stimolo della riflessione non meno che della memoria» degli allievi (Bologna, Pàtron, 1963); alla *Antologia della letteratura italiana*, più volte ristampata dal 1940 (Milano-Messina, Principato), nella scia di quella di Attilio Momigliano (in tre volumi: da ultimo, Bologna, Pàtron, 1968 e ss.): con sobrio apparato di note e ricorso alla critica pregressa alla maniera di Carducci (fra i nomi più citati quelli di De Sanctis, Carducci, Croce, Sapegno).

sione del cosiddetto “secolo senza poesia”, ispirata alle ricerche storiche otto-novecentesche, e però sorretta da una nuova sensibilità testuale. Sono le sue ultime fatiche filologiche.

Pubblicati a puntate anche negli *Studi e problemi di critica testuale*,²⁵ i *Rispetti e strambotti del Quattrocento* portano alla luce una silloge medica di intonazione popolareggiante, di cui Spongano pubblica le 544 ottave corredandole di note filologiche ed esegetiche, e «componendo armonicamente il tutto in un discorso denso e non privo di estri, di tono [...] carducciano» (si parla ovviamente del Carducci dell'*Antica lirica italiana* e delle rime di Lorenzo de' Medici e del Poliziano).²⁶ Se l'intento era di tratteggiare un'immagine letteraria di quel repertorio («qualche aspetto di bellezza», dice Spongano), alla quale concorrono tanto gli strumenti del filologo quanto la sagacia del commentatore, lo scopo è riuscito: ma, col senno di poi, sono meno presenti quelle nozioni di “filologia materiale e del macrotesto” che oggi riterremmo indispensabili all'esame di un manoscritto come questo. Riporto invece alcune parole dell'«Introduzione», che illustrano certe movenze della «civiltà letteraria del Quattrocento» valutandone la «fusione dell'elemento popolare col dotto» (pp. 12-13):

La raccolta che pubblichiamo ha questo eminente pregio rispetto a tutte le altre simili di rispetti anonimi. Quelle non hanno fisionomia e accumulano intorno a qualche rara gemma molto tritume, questa è invece un'accurata scelta di tutto quel che al gusto del raccoglitore si presentava con qualche aspetto di bellezza e, ad ogni modo, come cosa d'arte; quelle sono pure, per lo più, anche linguisticamente, rozze e informi, e questa, pur nella varietà degli autori a cui i singoli componimenti possono appartenere, si presenta invece come una spiccatissima testimonianza di un larghissimo fenomeno di coinè letteraria, già tutta votata a un ideale di eleganza anche nel maneggiare un genere di origine e tradizione popolare: monumento e documento, finora mal considerato, d'un preminente aspetto della civiltà letteraria del Quattrocento, quale fu, pur nella convivenza di entrambi, la fusione dell'elemento popolare col dotto, ed anzi la assunzione dell'uno nell'altro.

Per venire infine alle *Rime dei due Buonaccorso da Montemagno* (Introduzione, testi e commento di Raffaele Spongano, Bologna, Pàtron,

²⁵ *Studi e problemi di critica testuale*, 1, 2, 3, 4, 5, 7 (dall'ottobre 1970 all'ottobre 1973). L'edizione in volume dei *Rispetti* fu poi corredata dalle «Correzioni, aggiunte e postille ai “Rispetti di più persone”», *Studi e problemi di critica testuale*, 19 (1979), pp. 17-23.

²⁶ Forti, «Raffaele Spongano», p. xxx.

1970), l'indagine, di durata assai lunga, aveva prodotto un primo risultato con il riconoscimento di «Sei sonetti di Buonaccorso da Montemagno da restituire a Gian Giorgio Trissino» (*La rassegna della letteratura italiana*, serie 7, a. 60, 1956, pp. 299-305); era proseguita con un saggio su «Stilistica e filologia nella discriminazione delle *Rime* dei due Buonaccorso da Montemagno» (*Ivi*, a. 61, 1957, pp. 1-11), e infine, dopo un quindicennio di ricerche, era approdata all'edizione critica. La procedura adottata da Spongano – che lui stesso definisce di «vaglio critico» (p. xcvi: la troviamo documentata *in progress* nel *Fondo Spongano, Busta 62*) – sta nell'esame integrale, sorretto dai *dati di fatto* e dagli *strumenti di espressione*, di un problema ritenuto insolubile dalla filologia di oltre due secoli:

Il vaglio critico non può essere che l'esame dei dati di fatto e degli strumenti di espressione.

In filologia noi siamo abituati ad affidarci più strenuamente ai primi che ai secondi, toccando i quali abbiamo timore di sconfinare dal nostro campo; e siamo abituati piuttosto a fermarci rassegnati che a proseguire tenaci, quando i primi vengano a mancare. Ed è stata forse proprio questa la ragione per cui una questione così intricata ma così interessante come la nostra, che incuriosisce e tenta da oramai più di due secoli, non è stata ancora avviata a soluzione. Eppure, quando mancano o quando si esauriscono i primi, è indispensabile rivolgersi ai secondi: indispensabile e – bisogna subito aggiungere, a giudicare almeno dal nostro caso – straordinariamente più fruttuoso di quel che si crederebbe («Introduzione», p. xcvi).

Sono una quarantina le rime che il censimento delle fonti, che conta 78 manoscritti, assegna indistintamente a uno stesso autore (appunto un Buonaccorso da Montemagno) ma che, per ragioni di contenuto, devono essere invece restituite singolarmente a due rimatori omonimi, nonno e nipote, vissuti e operanti fra Tre e Quattrocento. Secondo Spongano, il processo editoriale deve quindi chiamare in causa la canonica filologia di copia (con descrizione dei testimoni, tavole di errori e di concordanze, *emendatio*, elenchi di *Lezioni sicuramente buone contro tutte le altre sbagliate* ecc.) e l'esame stilistico dei testi, risolutivo: la cosiddetta “prova regina” che Contini applica al *Fiore*. Ecco come la descrive il filologo, parafrasando il linguaggio del critico d'arte:

Separare, scrostare, e, finalmente, distinguere per raffigurare. Sembrano tutte operazioni filologiche, qual più e quale meno con qualche presupposto o con qualche semplice corollario stilistico, da compiersi cioè con quel tanto di considerazione dell'*usus scribendi* che aiuta ogni attento filologo; ma l'ultima delle tre non è veramente tale. Almeno per lo stato particolare e singolare di questa

ricerca, che io non so in quanti altri casi si possa ripetere, [...] la terza operazione è prevalentemente stilistica ed è la sola, credo, che apra la via a quella filologica tanto che, laddove questa si presenta di per sé assolutamente insolubile, quella starei per dire che non solo la risolve e la certifica ma addirittura la mette in essere («Introduzione», p. xcvi, mio il corsivo).

Così Fiorenzo Forti ha riassunto infine l'impiego dei «caratteri stilistici» in questa singolare procedura ecdotica:

Individuato tra [i codici] un gruppo che raccoglie insieme, nel medesimo ordine, una serie di 27 sonetti e tre componimenti di altro metro, lo Spongano muove dall'esame del primo dei sonetti, nella lezione del codice 820 della Capitolare di Verona, il più antico testimone e il più fedele per colorito linguistico, ne fa emergere i caratteri stilistici e li confronta sistematicamente coi modi degli altri componimenti della serie, sottolineando gli stretti vincoli che stringono il primo sonetto ai seguenti; applica poi metodicamente il procedimento a tutti i componimenti della sequenza. Appare così, nitidissimo, un particolare reticolo espressivo che lega tra loro almeno diciotto di quei componimenti, mentre quattordici sono vincolati da altri legami e ancora altri nessi ne congiungono tra loro sette: tali particolari convergenze si fondono in una generale convenienza che rivela senza ombra di dubbio un unico autore.

Nel già confuso corpo di rime viene così a distinguersi un gruppo sicuramente appartenente a uno dei due rimatori, il quale non può essere che Buonaccorso il giovane. [...] Se poi si esamina sotto il profilo tematico il piccolo canzoniere ricostruito su questi fondamenti – 26 sonetti, un madrigale, una stanza di canzone – il circolo ricognitivo si chiude perfettamente.²⁷

Del Quattrocento Spongano aveva però dato anche altri saggi di lettura. Pubblicata nel 1959 presso la Commissione per i testi di lingua, la *Nicolosa bella*, prosimetro bolognese di un autore identificato come Gianotto Calogrosso da Salerno, era stata affidata alle cure di Franco Gaeta che ne aveva scoperto il testimone unico nel ms. di Parigi It.1036; ma Spongano aveva affiancato l'impresa dapprima fissandone le norme grafiche e linguistiche, e poi componendone una lettura di gusto quasi romanzesco («Un libro di prose e versi d'amore del Quattrocento bolognese», *Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Provincie di Romagna*, Nuova Serie, XI, 1959-1960, ma 1964, pp. 97-118). Composta probabilmente negli anni Cinquanta del Quattrocento, la *Nicolosa bella* presenta una particolare commistione di prose e versi: Spongano si dice certo che siano usciti tutti dalla stessa penna, e che componano un

²⁷ Così Forti, «Raffaele Spongano», pp. xxvii-xxviii.

libretto unitario dove, per la prima volta nella poesia italiana di matrice petrarchistica, la voce del nobile protagonista (Filoteo) si alterna a quello della sua corrispondente (madonna). È un'osservazione acuta, formalizzata in un'elegante "prosa d'arte" che, col passare degli anni, diventa la cifra espressiva del critico-filologo:

Oh, paziente, ed oh, fortunato Calogrosso! Chi sa come prolungasti tu la tua compiacenza, per trattenerti più a lungo in quella compagnia! Tu confidente, tu interprete, tu narratore e cantore di quelle grazie, dovevi pur vagheggiarle in qualche modo per fare tutto questo, come l'hai fatto: cioè con qualche convinzione («Un libro di prose e versi», p. 22).

La stessa scrittura «un po' anticata» (Pasquini) è in alcune pagine di Spongano su Carducci («Ethos ed epos dell'anima carducciana», 1957), da leggere come riprova di una critica impressionistica che è ormai quasi al tramonto, ma viene rivitalizzata dal richiamo alla storia e dall'empatia mimetica della prosa:

Si pensò che potesse riuscire utile il dibattere alcuni problemi che investono sì le linee di forza della personalità e della poesia di Carducci, ma più dal punto di vista della storia che da quello della biografia, per vedere di conoscere meglio, da storici non biografi, l'importanza di quell'uomo nella vita e nella storia d'Italia [...] (p. 417).

Su dal pianto del cuore viene tutta l'estasi della sera che scende fra i cipressi di *Davanti San Guido*, invitando alla pace e ai ricordi l'anima del poeta: che non era fatta per lottare, ma per sognare: almeno in quanto anima di poeta. Si è tanto insistito sopra un Carducci lottatore e sulla figura del leone maremmano, che, a mio modesto avviso, s'è finito per falsarne i tratti e, sempre secondo me, è tempo oramai di respingere questa figurazione stereotipa e troppo esteriore e cercare di delinearne un'altra più intima e vera, più mobile e inconsunta (p. 424).²⁸

Ultime esperienze di lavoro

Spongano solo raramente ha definito le proprie scritture «esercizi»: e in effetti esse furono piuttosto prove fatte e finite, «cose» da studiare, studiate e infine consegnate al lettore perché ne cogliesse il «frutto». Il suo fu un «lavoro», come scrisse nelle prime righe della sua prima pagina critica, quasi a esergo di tutto ciò che sarebbe venuto: «V'è un atto nella

²⁸ «Ethos ed epos» fu orazione inaugurale delle celebrazioni bolognesi del cinquantenario carducciano (1957), per poi confluire nel misc. *Carducci. Discorsi nel cinquantenario della morte* (1957), Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 417-430.

nostra vita pratica capace d'esser vissuto come un sentimento, il lavoro» («Poesia di Sicilia», p. 1). A questo mio resoconto manca quindi il congedo per chiudere l'esperienza fatta e non intenderla solo come esercizio: perché di una *elaborazione (ex-laborare)* effettivamente si tratti. Ho perciò voluto rileggere due dei suoi ultimi scritti, dedicato uno al *mio* Petrarca (1983), l'altro alla *sua* vocazione per la parola, di cui Spongano ha inteso dare testimonianza sino all'ultimo con le «Esperienze di lavoro di un lessicografo artigianale» (1986).

Il primo in ordine di tempo, «Francesco Petrarca tentato di morire» (*Studi e problemi di critica testuale*, 27, 1983, pp. 55-67), rompe il silenzio sul Canzoniere praticato da Spongano nel lungo arco della sua carriera scientifica: e lo fa con la lettura della canzone 29 (*Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*), sottoposta alla medesima decostruzione e ricostruzione stilistica dei saggi degli esordi. Si riconosce bene il metricologo, che fa scaturire dalla ricercatezza verbale e metrica del componimento l'unicità della sua *esperienza*:

Il canzoniere petrarchesco non descrive in nessun altro componimento una situazione del genere, e forse appunto per questo nessun altro componimento ne ripete o ritenta la struttura. Forse l'irripetibile della vita fu anche l'irripetibile dell'arte, perché non crediamo che un'esperienza spirituale come questa [...] potesse variarsi nei modi: fu esperienza certo sofferta, ma invariabile, culminante in modo intenso tanto che, quanto ad esser espressa, poteva venire espressa una volta sola per tutti e non più (p. 56).

La prosa d'arte si è affinata sino all'elzeviro, spogliandosi quasi del tutto delle note bibliografiche; e appunta l'attenzione alla psicologia del poeta che è anche quella di ogni uomo (non ha detto Borges che tutta la letteratura è, infine, autobiografica?). L'umanità ormai scoperta dello studioso va di pari passo con la fluente disamina dello stile:

L'elegantissimo artista ha detto dunque in una pur chiara e incisiva litote quello che altri avrebbe detto con una espressione senza rilievo: «È questo il mio affanno più grave!». Ma la chiarezza della incisiva litote non si coglie fuori dal contatto con l'intimo del testo, che non fu la lode di Laura, ma il dominante fantasma del suo fascino (p. 65).

Spongano professa invece un'estrema e ancora vivace lezione di linguistica nelle «Esperienze di un lessicografo artigianale» (1986).²⁹ La con-

²⁹ Anticipato in *Studi e problemi di critica testuale*, 31 (1985), pp. 51-61, poi pubblicato in *Lessicografia, filosofia e critica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi

sapevolezza della parola, dice il vecchio maestro ritornando alle convinzioni del passato, deve provenire al lessicografo artigianale – che è lui stesso – dal «centro generatore» del testo, dove sta la sua «giustificazione intrinseca». Nel ripercorrere – e nell'additare a modello – le esperienze di chi ha lavorato «prima di ingegno che di mano e prima di penetrazione che di trascrizione», sembra di risentire le lontane istruzioni per i compilatori dell'*Indice o repertorio generale delle nostre rime antiche* (1953):

La prima esperienza del lessicografo artigianale è che egli non dispone di un qualsiasi mezzo meccanico per ritagliarsi in pezzi il testo, isolandone, parola per parola e vocabolo per vocabolo, i contesti di ricorrenza: se lo facesse a mano, impiegherebbe un tempo interminabile e forse perderebbe via via il filo dell'opera, la consapevolezza di quel centro generatore dove sta la giustificazione intrinseca del vocabolo di sfumatura e di significato preciso [...].

Mancandogli dunque l'opportunità e vantaggio o presidio del mezzo meccanico, egli ne deve prescindere, contentandosi di isolare e schedare, nell'istante della lettura, la parola col suo significato, il vocabolo col suo senso immediato. E proprio qui, in questa quasi pericolosa scorciatoia dell'operazione altrimenti lunga e tediosa e forse alla fine fuorviante, si presenta per lui il bello e il vantaggio: la sua registrazione immediata avviene in piena luce mentale, nel vivo del filo dell'opera, nel mentre egli sta lavorando prima di ingegno che di mano e prima di penetrazione che di trascrizione, compiendo un'operazione di sintesi istantanea (p. 35).

All'inizio di questo percorso avevo parlato della *parola*; e ora la ritrovo qui, nel cuore di una sintesi che riassume il metodo dell'insegnante e dello studioso: e un po' commuove quel richiamo alla *piena luce mentale* e al *vivo filo dell'opera* alla quale Spongano ci ha sempre sollecitati; e all'esperienza di *ingegno* e di *penetrazione* che produce *il bello e il vantaggio* del nostro lavoro.³⁰

(Catania-Siracusa, 26-28 aprile 1985), a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1986, pp. 35-44. Il titolo del saggio sembra riecheggiare quello dell'intervento di Gianfranco Contini («Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano») per il volume degli *Studi e problemi di critica testuale* pubblicato dalla Commissione per i Testi di lingua nel 1961 (pp. 241-272).

³⁰ I titoli in realtà non si arrestano qui, perché Spongano torna ancora, da ultimo, su Dante e Galileo: «Per "Vita Nuova" XII, 7», *Studi e problemi di critica testuale*, 34 (aprile 1987), pp. 5-8; «Due studi di prosa. 1. La prosa di Galileo. 2. Galileo scrittore», *ivi*, 42 (1991), pp. 93-121.

Impegno civile e culturale

Un settore circoscritto ma non marginale dell'opera di Spongano (al quale dedico solo poche ma doverose battute, in chiusura) è riservato alla partecipazione alla vita del Paese: con articoli brevi, spesso polemici, affidati ora alla bolognese *Voce liberale* (1945), ora al *Resto del Carlino*, alla *Stampa* e al *Mondo* (1956, 1961-1962). È un florilegio di riflessioni sulla «*Tragedia economica dei dipendenti statali e degli operai*» (VI, 10 agosto 1945), oppure sulla «*Crisi della scuola*» (RC, 6 febbraio 1956): due temi in sintonia con la sua concretezza nella ricerca di soluzioni dignitose per la società e la cultura.

Chi ha conosciuto Spongano ricorda bene la sua solida esperienza del mondo: da *buon massai*o, come dicevano senza ironia quelli che gli volevano bene (e che con ciò richiamavano anche la lettura albertiana del maestro); con l'operosità che l'aveva indotto a progettare fra i primi la fondazione dell'Università di Lecce e a partecipare ai lavori del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Nel 1953, assunta dopo Carlo Calcaterra la presidenza della Commissione per i testi di lingua di Bologna (che lasciò nel 1986), Spongano "rifondò" l'istituzione tessendo con vera perizia una rete di collaboratori e di progetti editoriali:³¹ ne sono scaturiti volumi di sobrio rigore filologico e talvolta capolavori, che comprendevano descrizioni di testimoni, note al testo e note grafico-linguistiche, glossari, indici ecc. (la sua filologia, come la sua critica, rinviava naturalmente agli strumenti del "mestiere"). Alla canonica filologia di copia si affiancavano la filologia d'autore, la filologia delle strutture e la filologia delle attribuzioni e delle forme, con la sanzione dei metodi della "nuova filologia" applicati in particolare alla poesia: si va dalle *Rime e lettere* di Pietro Jacopo de Jennaro a cura di Maria Corti (1956) all'*Orlando Furioso* di Santorre Debenedetti e Cesare Segre (1960), dalle *Rime* di Chiaro Davanzati a cura di Aldo Menichetti a quelle del Saviozzo a cura di Emilio Pasquini (1965), dalle *Poesie musicali del Trecento* a cura di Giuseppe Corsi (1970) a quelle di Niccolò Tinucci a cura di Clemente Mazzotta (1974) e a molto altro ancora.³²

³¹ Spongano ne ha tracciato la storia in *I cento anni della Commissione per i testi di lingua*, cit.; mentre il resoconto più aggiornato delle pubblicazioni della Commissione durante la sua presidenza spetta, dopo Pasquini, a B. Bentivogli, «Francesco Zambrini e Raffaele Spongano: fondazione e rifondazione della Commissione per i testi di lingua», in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua*, Atti del Convegno di Studi (Bologna, 4-5 novembre 2021), a cura del Consiglio della Commissione, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 119-128.

³² Sempre sotto la guida di Spongano la Commissione per i Testi di lingua, ampliando il proprio raggio d'azione alla critica letteraria, pubblicò anche importanti Atti di con-

Da uno spirito di consapevole e fiduciosa intrapresa nasce nell'ottobre 1970 anche la rivista semestrale fondata e diretta da Spongano sino al n. 50 dell'aprile 1995, gli *Studi e problemi di critica testuale*: quasi come emanazione del Convegno bolognese del 1960 di cui reca il titolo, e, «pur senza una dichiarata affiliazione» (Bentivogli), in simbiosi con l'operato della Commissione. Inutile soffermarsi sul suo impegno di lettura, correzione, scrittura (con articoli, recensioni, «ragionati» e innumerevoli spogli del «Giornale storico della letteratura italiana», il faceto «Fuorisacco per favola»; e poi, a partire dal 1978-79, con la serie delle «Curiosità»):³³ Pasquini l'ha definito – dando voce a tutti noi che assistevamo alla nascita di ogni numero, e ciascuno per la parte assegnata vi collaborava – un «pacato eroismo quotidiano». Questa l'uscita di scena con il «Congedo» (1995), dove Spongano parla di sé con il consueto senso di responsabilità:

Fondai questa rivista nel 1970, ponendola sotto gli auspici della benemerita Cassa di Risparmio di Bologna, e le diedi a simbolo significativo il telaio artigianale con la figura delle tessitrici all'opera. Le assegnai per titolo quello sotto il quale dieci anni innanzi avevo adunato il convegno per il centenario della bolognese Commissione per i testi di lingua. [...] Era mio intendimento agire in una scuola di libera promozione, fra Colleghi di studio sparsi in tutto il mondo e giovani d'ogni parte, desiderosi a loro volta di conoscere e praticarne la lezione.

Conosciamo in tanti quella rivista, e ne abbiamo respirato sotto la guida di Spongano una certa «aria di famiglia» (così Forti, «Raffaele Spongano», p. xxxi) – fatta di incoraggiamento, di addestramento e di strenua vigilanza sui risultati –, che ha avviato al lavoro molti di noi. Era appunto la sua lezione, della quale le pagine che seguono intendono dare una testimonianza.

vegna, come gli *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1962, 3 volumi, e, nel 1967, il misc. *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, cit. Da non dimenticare, infine, nel 1987, il *Convegno di studi in onore di Francesco Zambrini nel centenario della morte*, Atti del Convegno (Faenza, 10-11 ottobre 1987), Faenza, Società Torricelliana di Scienze e Lettere, 1989: con il quale Spongano volle «onorare» il fondatore della Commissione evitando di sottoscrivere in prima persona l'iniziativa, ma essendone di fatto l'ideatore e l'organizzatore: ricostruisce esemplarmente il «caso» Bentivogli, «Zambrini e Spongano», pp. 122-123.

³³ Di nuovo la parola va a Bentivogli, «Zambrini e Spongano», pp. 121-122, per ripercorrere nei particolari e nel giudizio complessivo la nascita della rivista e l'impegno ivi profuso dal fondatore.

1.

Parini: insufficienza fantastica e arte della caricatura¹

Il Parini, per quanto possa sembrar facile affermare che era un po' fuori dalle correnti filosofiche, ne era invece informato almeno come ogni persona colta del tempo, e non soltanto informato per notizia e conoscenza di singoli libri e singoli scrittori di dottrine sensistiche, ma formato anche talmente da dividerne atteggiamenti, pensieri, credenze, in virtù di quell'effetto che conseguono sempre le dottrine più volgarmente diffuse, quand'esse non siano, come quelle sensistiche non erano, atteggiamenti di curiosità non pure scientifica, ma corrispondano e rappresentino tutta la formazione spirituale della società in mezzo a cui sorgono. Tali dottrine allora diventano il credo non d'un uomo, ma di genti e generazioni diverse, finché queste appagano in esse le esigenze di quella che gli antichi dicevano *forma mentis*, e noi, con vocabolo che non sempre si presta ad adeguata significazione, chiamiamo *cultura*.

[...] Non credo che si dia lettore di buon gusto, che, per quanto appassionato, possa tirare innanzi o avvertire una sola potente aggettivazione poetica nel *Giorno* prima di essere costretto dal procedimento stesso a osservare che la propria fantasia stenta a trovare un punto d'appoggio, che ci vuole pazienza a seguire il poeta laddove vuol condurci. E questo difetto generale di procedimento, minutamente notato dal Momigliano nel suo commento al *Giorno*, nacque, a mio parere, non meno da convincimenti dottrinari e simpatia artistiche coerenti con l'analitica del poeta, che da nativa insufficienza fantastica.

Voglio dire che il Parini si trascinò nelle parti stanche dell'opera sua non perché avesse bisogno di riempirle pur che fosse, ma perché s'illuse che l'attenzione sensibile tenesse il luogo della poesia. E tutto lo studio amoroso di eleganza gli dette questa illusione: che il *nitore* equivalesse l'*espressione* «degli oggetti dell'arte», com'egli li chiamava.

Per questo molte descrizioni del Parini, e specialmente quelle degli oggetti, molte eleganti perifrasi che accompagnano la rappresentazione di questi oggetti sono così evidenti al lettore, eppure non esercitano suggestione poetica. Essi sono, si può dire, visti e osservati chiaramente, e perciò fissati, ma non risplendono di quella indefinita atmosfera in

¹ R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Parte II, Terza edizione riveduta, Bologna, Pàtron, 1964, pp. 81-106 (cap. II, «Dai convincimenti dottrinari all'arte»), con tagli.

cui pare che le cose vivano per la fantasia e per essa vibrino una luce perpetua.

[...] Tuttavia un'aggettivazione che colpisse per la immagine sensibile giovava al Parini tutte le volte che la sua arte s'aggirava nei limiti della caricatura, che, in lui, preferisce il disegno al sentimento delle cose; e noi abbiamo già notato ad altro proposito quel «fluido» del principio della dedica alla Moda. Non diverso effetto, cioè d'una figura disegnata, offre il maestro di ballo quando «qual testudo»² contrae alquanto il suo collo; e simile, per quanto più mosso, è l'effetto di quel «convulso»³ detto del piede del giovin Signore che sta per infuriare contro il parrucchiere. Così pure in quell'«impaziente»,⁴ detto di lui nell'atto che «affretta e sprona» il miniatore a mostrargli il medaglione, c'è la impazienza tutta esteriore e mimica (come dice appunto l'«affretta e sprona») che rivela la smorfia di questo fantoccio poco prima adiratosi col parrucchiere, poi servitosi dal merciaiuolo, ora incontenente dinanzi al piacere di mirare il ritratto o suo o della dama. Egli si mostrerà «vie più rigido assai»,⁵ ove si tratti di mirare l'immagine propria: e voi vedete la sua figura irrigidirsi in un cipiglio ch'è una smorfia. Quivi stesso tutto termina con una capricciosa, agile improvvisazione caricaturale, dove l'evidenza è appunto tutta nel disegno, poiché «troppo brune» le guance, «mal frenata» la bocca, «camuso» il naso potrà vedersi il giovin Signore in quell'immagine!⁶

Le pose del giovin Signore offrono spesso materia a quest'arte caricaturale che si diverte a disegnare il momento comico in cui la figura s'irrigidisce. Così è quando egli loda o riprende il miniatore «non men fermo d'allor che a scranna siede Rafael giudicando»,⁷ e «grave»⁸ comparte i nomi dei più illustri pittori alle «tavole ignote»: dove il ridicolo è gettato sul presuntuoso ignorante dal disegno stesso della sua figura ottenuto con quei due aggettivi, «non men fermo» e «grave». Così, fuggevolmente colta, ma non meno evidente è la caricatura della sua posa in quell'altro «grave» che lo dipinge seduto alla consulta degli specchi.⁹ Altra caricatura di una posa è nell'«economa»¹⁰ lente, che «presiede»

² *Mattino*, v. 174.

³ *Mattino*, v. 520.

⁴ *Mattino*, v. 673.

⁵ *Mattino*, v. 690.

⁶ *Mattino*, vv. 693-696.

⁷ *Mattino*, v. 717.

⁸ *Mattino*, v. 721.

⁹ *Mattino*, nel rifacimento dei vv. 796-828.

¹⁰ *Mattino*, v. 885.

agli sguardi del giovin Signore, con tutti gli effetti che ne derivano sul suo volto.¹¹ Caricatura della figura è anche, ma ben sottolineata da un tono canzonatorio, il suo mirarsi nudo nel bagno: «è ver che allora D'esser mortal ti sembrerà»:¹² l'umile funzione mette schifo di sé al giovin Signore e gli dà l'impaccio del pesce fuor d'acqua, dell'uomo che, abituato a vedersi e sentirsi nell'aristocratico abbigliamento, si guarda con sciocca vergogna nella nudità che lo fa uguale agli altri mortali.

Ma anche il fantoccio vestito, sebbene così sicuro di sé nell'illusione d'essere uomo e non fantoccio, è invece rigido e ridicolo, e non solo nelle pose (una di queste, delle più argute, è il giovin Signore incappellato «di ampio cappello» che «il disco agguagli Del gran lume febeo»),¹³ ma anche nelle sue mosse gravi: come quando per uscir «pedestre» al mattino, appoggia ad «alta canna»¹⁴ la man, o come quando alla fine del *Mattino*, salito sul cocchio, compone finalmente la sua caricatura in un tedio malinconico, sdraiandosi «tacito e severo Sur un canto».¹⁵

Sempre, quando il giovin Signore si muove, è presa di mira la caricatura del suo gesto. Quest'essere che non ha una psicologia, o l'ha così superficiale che il lettore cerca invano d'indovinare i moti del suo animo, quest'essere che si muove sempre come una marionetta e mostra la smorfia che, molto spesso, il lettore deve tradurre da sé nel sentimento, è nella fantasia del poeta una continua caricatura; epperò ogni volta che appare o si muove o si posa, sempre si comporta come un fantoccio che studia la smorfia, che esagera il gesto: e la fantasia del poeta gli fa l'istantanea.

«*Baldanzoso* innoltra Ne le stanze più interne»:¹⁶ eccolo riapparire nel *Mezzogiorno*. Ciò ch'egli pensi o non pensi, voglia o non voglia, non esercita tanto interesse sul lettore, quanto invece lo incuriosisce quello che egli fa e la maniera come lo fa, e lo diletta anche e, più che mai, quando l'istantanee si fanno seguito. Così accade nella caricatura dell'inchino ch'egli fa alla giovane Dama: la sinistra celata sotto il breve giubbon, nascosta sotto il finissimo lino, vicino al cor, la destra, «sublime» il petto, «duttile» il collo che piega, «acute» ver lo mezzo le labbra, e dalla bocca in guisa tal «compendiata» il non inteso mormorio che ne esce. Che studio di mosse negli aggettivi!

¹¹ *Mattino*, vv. 885-895.

¹² *Mattino*, vv. 966-967.

¹³ *Mattino*, vv. aggiunti al v. 1015.

¹⁴ *Mattino*, v. 1020.

¹⁵ *Mattino*, v. 1073.

¹⁶ *Mezzogiorno*, v. 66.

Il *Mattino* contiene in maggior numero le caricature delle pose del giovin Signore, il *Mezzogiorno* quelle delle sue mosse. Egli «in pie' d'un salto» s'alza,¹⁷ un «picciol salto spicca»,¹⁸ «veloce» snuda e stringe «fra due dita» la punta del coltello che «chino» presenta alla sua dama.¹⁹

Il suo sguardo inquietamente «sfugge» dagli occhi, «fulmina ed arde» i vanni audaci di quei baci che s'arrischiano alle grazie della mano della giovane Dama quando taglia le vivande.²⁰ E persino le mosse della sua mente si traducono in immagini sensibili di movimento a fine canzonatorio, come quand'egli, che vuol far sentire in mezzo ai vanitosi discorsi dei convitati una nuova frase di fresco imparata (la «nova gemma»), appena colto il momento, «ratto la scopre e sfolgorando abbaglia».²¹

Quella marionetta che si muoveva con gravità nel *Mattino* è più mobile qui, nel *Mezzogiorno*: i suoi fili li muove più agilmente il poeta che la governa, e l'illusione d'uno spirito nel meccanismo è meno incerta: il gesto, e la potenza del gesto, s'ingrandisce anche, ma per intenzione del poeta; dentro quel gesto il lettore sa che vive il meschino che s'illude di farla da eroe: voglio dire che il poeta con l'epica frase copre e disvela al tempo stesso l'animula ridicola: la parola grandeggia e la fatuità n'è irrisa: la figura non mantiene più la compostezza caricata dell'imbecille; manifesta le dissonanze del presuntuoso che amplifica col gesto ciò che mal sa e meno sente; e appunto col gesto, meglio ancora che col senso stesso delle sue sciocchezze, tradisce la presunzione: «alto ripeti»²² (gli consiglia il precettore) il linguaggio appreso da un astronomo o da un ingegnere; e quell'«alto» spande sonora l'inane tronfiezza.

Pure, sono queste quasi le ultime caricature degli atteggiamenti esterni del giovin Signore. Nel *Vespro* e nella *Notte* la sua figura è meno rigida e meno vacua; l'elegante, l'agile bellimbusto prende il posto del fantoccio, come nei vv. 65-73 del *Vespro*. La caricatura si risolve in canzonatura, cioè diviene intima: si passa dalla figura disegnata alla risibilità del sentimento futile, dalle mosse rigide, misurate a tempo, alle agilità sfumate del superficialissimo spirito. Il Parini non gli compone e fissa la smorfia, come prima, ma nell'atto stesso che la rappresenta, gliela spiana e trasforma in un'altra, sì che i gesti non si succedono più a battute, ma pare che acquistino naturalezza.

¹⁷ *Mezzogiorno*, v. 231.

¹⁸ *Mezzogiorno*, v. 344.

¹⁹ *Mezzogiorno*, vv. 389-394.

²⁰ *Mezzogiorno*, vv. 405-407.

²¹ *Mezzogiorno*, vv. 861-867.

²² *Mezzogiorno*, v. 880.

Gli è che anche lo spirito del giovin Signore, come tutta la rappresentazione del mondo signorile, è, come motivo descrittivo, alquanto approfondito nel passaggio dalle prime alle ultime parti del *Giorno*, e nella *Notte* ancora meglio: è più mossa la psicologia, e l'attenzione del poeta mira un poco più all'interno. Quindi lo studio meticoloso della parola è anche meno visibile. Questa infatti non interessa più come segno preciso dell'immagine: l'immagine sorge spontaneamente unita al sentimento delle cose, e mentre la poesia si fa più intima, involge anche gli atteggiamenti esterni delle cose: il senso di queste è ormai più di dominio della fantasia che dell'attenzione. Così è quando il giovin Signore

fra l'amico tacer del vuoto corso
lieto si sta la fresca ora godendo
che dal monte lontan spira e consola.²³

E se, a quando a quando, il meccanismo da marionetta riappare anche qui, il lettore sente che il motivo, logoro ormai, si ripete, e che non si concilia più il rigido e il meccanico con l'agile, ariosa, labile figurazione che offre lo spettacolo del corso nel *Vespro*, e con la movimentata, per quanto annoiata, vita della *Notte*.

Qui del resto, dove l'arte del Parini diveniva più penetrante nel rappresentare la vita dei nobili, era meno possibile la caricatura della linea e della mossa: e perciò l'osservazione mira a dare la psicologia e non più soltanto gli oggetti e gli atteggiamenti esteriori di quella società. S'intende però che l'osservazione anche qui vuol mantenere il suo carattere di precisione, e quella esperienza acquistata esercitandosi sul mondo sensibile il poeta la trasferisce al mondo intimo: l'aggettivazione che, perché intenta all'osservazione sensibile delle cose, abbiamo vista così adatta a cogliere e segnare il loro punto caricaturale, l'effetto dell'immagine prolungata fino alla smorfia della caricatura, offre al Parini non minori vantaggi quando, come qui, egli mira al senso intimo; come nelle macchiette, che sono, psicologicamente, più profonde e più complesse della semplice caricatura.

Una delle macchiette più continuate, che sta a fronte della più continuata caricatura del *Giorno*, è la figura del Precettore: del quale sempre interessano più gli atteggiamenti intimi che la figura esterna; le mosse, le carezze, gli inchini, gli ossequi suoi sono motivi, la cui caricatura dichiara le intenzioni più che dipingere i gesti del precettore; il quale, da canzona-

²³ *Notte*, vv. 124-126.

tore aristocratico, con l'aggettivo, con l'allusione, con l'aggiunta arguta suggerisce quello che col gesto dissimula. È il punto psicologicamente più delicato dell'arte ironica del Parini, e più atto a segnare il limite di trapasso ad altri atteggiamenti che la sua figura assume, quando, a volta a volta, egli cessa di esser macchietta per farsi persona, e il suo ossequio non fa più ridere ma scava lo sdegno, e l'ira non vuole più la maschera.

È uno dei procedimenti alquanto consueti del *Giorno* il trapasso dalla caricatura all'ironia, dalla canzonatura alla fustigazione; ma, per l'arte della parola, non deve poco all'esperienza già acquistata dal Parini nella rappresentazione del mondo sensibile.

L'attenzione viva e acuta al mondo non solo sensibile, ma anche psicologico della nostra esperienza, era infatti la parte più seria e più feconda della dottrina sensistica, quella parte che il Beccaria non seppe quasi penetrare, e che il Parini, sebbene non la approfondisse nei suoi *Principii* (per quanto spesso egli insistesse sui riferimenti dell'arte ai moti dell'animo),²⁴ tuttavia ebbe a sperimentare non inconsapevolmente nella pratica dell'arte, per esigenza del suo stesso argomento. Voglio dire che di quella dottrina anche il Parini nei suoi *Principii* dichiarò meglio il lato riguardante la sfera sensibile dell'esperienza che quello riguardante la sfera psicologica, ma che a questa, in arte, non poteva non condurlo il suo argomento, e che, una volta condottovelo, non gli potevano venir meno, anzi non potevano non giovargli, e con sua consapevolezza, quelle stesse qualità d'attento osservatore del mondo esterno, che così meticolosamente lo spingevano a indugiare nella scelta della parola.

Veramente, quell'indugio dell'attenzione sopra un mondo reale, e reale secondo la sfera dei sensi, cioè osservabile, aveva anche un altro significato nella storia della nostra letteratura: era l'esigenza di affermare, contro il vuoto delle vecchie forme, la realtà di un contenuto nuovo, e l'osservazione fu più volte ripetuta dal De Sanctis.²⁵ Ma il nuovo contenuto veramente artistico ebbe a lottare, non meno che contro quelle vecchie forme, anche contro le dottrine nuove, le quali, mentre condannavano ciò che era divenuto fisso e astratto in quelle forme (erano le forme del classicismo decaduto del '600 e del '700), non rinunziavano ai metodi che vi avevano condotto e che erano stati i metodi della poetica classicistica: questi anzi, come nei precedenti capitoli ci è sembrato di poter affermare, si avvaloravano ora di conferme e dimostrazioni dottrinarie secondo i principi della nuova filosofia.

²⁴ Cfr. *De' principii fondamentali ecc.*, specialmente nei cc. IV e VI, *passim*.

²⁵ Cfr. F. De Sanctis, *Manzoni: studi e lezioni*, Bari, Laterza, 1922, p. 40.

Questa richiamava al reale sensibile tutta l'esperienza spirituale, e non ne escludeva quella dell'arte; l'immaginazione così tornava ad essere vincolata alle cose. Ma queste cose non erano ancora il vero mondo dell'arte: erano la realtà storica e naturale, di cui l'artista non poteva fare altro che questo: o, ubbidendo ai dettami della dottrina, ritrarne gli aspetti con fedeltà di parola e d'immagine e illudersi così d'aver fatto opera d'arte; o, superando quei dettami, pur senza staccarsi da quella realtà storica e naturale, trasvalutarla fantasticamente.

E s'intende che ciò doveva riuscire difficile quando il contenuto era il mondo esterno, quello degli oggetti naturali, perché la *cosa* è anche *pondus materiei* a chi vuole prima di tutto osservarla; ma non ugualmente difficile doveva essere quando il contenuto era il mondo psicologico, giacché questo assai più vive richiede le facoltà intuitive dello spirito, e, mentre è vero che può anch'esso, al pari del mondo delle cose, rimanere oggetto di pura osservazione, diventare cioè storia naturale anch'esso, è non meno vero che nelle mani d'un artista perde facilissimamente i suoi contorni pesanti, il suo aspetto di cosa, i caratteri materiali secondo cui l'osservatore può analizzarlo, sicché più facilmente entra nel dominio della fantasia; e allora si rompono i vincoli che a questa avea posti un convincimento dottrinario, e il miracolo dell'arte si compie.

Per questa maggiore facilità di trapasso che il mondo psicologico, come materia d'arte, offre dalla sfera sensibile a quella fantastica dell'artista, il Parini ha più lieve tocco nel rappresentare la macchietta che nel rappresentare la caricatura, più facilmente nasconde lo studio della parola nel ritrarre il mondo psicologico che nel ritrarre quello sensibile, con maggiore varietà ha rappresentato la figura del Precettore che quella del giovin Signore, con più fine penetrazione sorprende e contempla l'ebetudine umiliata del marito della giovane Dama che le mosse vuote del giovin Signore o le mosse a battute misurate di altre figure del *Giorno*. C'è insomma un argomento che si presta di più all'osservazione fantastica, ma il Parini non dimentica nemmeno qui l'esperienza della precisione acquistata nell'osservazione del mondo sensibile, e se ne avvantaggia non poco per la eguaglianza stilistica di tutta l'opera.²⁶

Il poemetto però conteneva un altro aspetto atto a stimolare e l'attitudine e il proposito del Parini di precisare sensibilmente: il mondo della eleganza. La precisione ivi sta di casa, perché è proprio dell'eleganza il

²⁶ È chiaro a tutti come, accanto al valore artistico ed educativo, questa eguaglianza stilistica sia certamente un'altra delle ragioni per cui il Parini è sempre uno degli autori più studiati nelle scuole, e per cui la sua esperienza è ritenuta educativa per gli altri.

nitore, e questo è insieme come la mossa e la luce degli oggetti di quel mondo, e può accompagnarsi tanto al compiacimento che al sorriso pieno di intenzione: aiuta a simpatizzare con la bellezza degli oggetti come a far rilevare meglio il raggio d'arguta luminosità che l'accompagna. Si confronti per questo la consulta degli specchi.²⁷

In quell'ambiente il ninnolo, il monile attraggono le simpatie, ma si prestano anche alle mosse della caricatura; il gingillo, l'idolo dell'eleganza, può correre la gamma sfumata che va dalla caricatura alla carezza, può entrare in tutti i giuochi dell'immaginazione: dal limpido, fluido idoleggiamento allo scherzo lieve e canzonatorio, e dalla malinconia al dispetto del capriccio: esso fa labili e futili i sentimenti senza oppressione di noia.

Quel mondo elegante era l'ultima, superstite, tenuissima serietà di quei signori.

Ed è anche per questo, oltre che per la sua nativa simpatia verso le cose belle, che il poeta indulge nel rappresentare le eleganze dei nobili. Le pagine del *Giorno* che riguardano l'eleganza sono tra le più artisticamente lavorate, immediatamente dopo quelle, più famose, che ritraggono la sanità e lo sdegno morale del poeta. Questa simpatia derivava non solo, come è stato osservato, dall'abituale tenuità arcadica, ma dallo stesso temperamento del poeta: uomo di sana morale, ma, pur senza peccato e senza svenevolezze, facile agli erramenti d'una altrettanto sana immaginazione. Ma qui, la simpatia, che avea ragioni di cultura e di temperamento, trovò anche valido aiuto e armonico consenso in una delle più spiccate qualità artistiche del Parini: la sua attenta, signorile, impeccabile osservazione delle cose.

Così, spesso, prezioso effetto di questa attenzione sensibile è il rendere vivamente immaginabili gli aspetti mobili o capricciosi o leggeri delle cose, come si ottiene con quel «volubile»,²⁸ detto dell'«architetto di bel crin»; come, più vivamente ancora, a proposito di quell'«auretta dolce» che ama rapire gli odori a le manteche, e che è resa così vagamente sensibile con l'immagine delle «leggerissim'ale di farfalla».²⁹

²⁷ *Mattino*, rifacimento dei vv. 797 ss.

²⁸ *Mattino*, v. 490.

²⁹ *Mattino*, vv. 493-494.

2.

*La storia della letteratura e il crocianesimo.**Elogio di De Sanctis e del positivismo³⁰*

Quasi tutte le storie della letteratura italiana posteriori a quella del De Sanctis hanno avuto o lo scopo di servire alle scuole o quello di divulgarne le notizie al pubblico meno noto. Tutte infatti recano una immagine della letteratura nostra in una narrazione, dove si cerca con ogni sforzo di evitare qualsiasi soluzione di continuità, mentre è *verbum* dettato dalla teorica del Croce la inammissibilità di tal metodo e la convinzione che solo monograficamente sia possibile occuparsi della storiografia letteraria, e, più propriamente, della storiografia poetica. A noi qui basta osservare, considerando la quistione dal solo punto di vista teorico, che, se tale convinzione sembra concorde all'altra della liricità pura in arte, non è altrettanto concorde con la teoria generale dello stesso Croce intorno al nesso dei distinti nello svolgimento delle forme spirituali.

È incontrovertibile infatti, affermato il nesso dei distinti e ammesso che uno di essi distinti è il momento fantastico, che anche questo si debba trovare in tutti i rapporti possibili di interferenza con gli altri, cioè con le altre forme dello spirito, e che perciò, ammesso che della attuazione storica di queste altre forme è possibile la narrazione senza soluzione di continuità, cioè, come immagine e spiegazione del loro complesso svolgersi nella storia umana, debba essere possibile un'uguale maniera di narrazione della attuazione storica del momento fantastico. Non basta la liricità pura dell'arte per esimere la storia di questa dalla considerazione dei nessi, innumerevoli e innegabili nessi, con la storia degli altri atti e fatti dello spirito, non basterebbe nemmeno s'essa fosse un dettato degli dèi o s'essa fosse un canto celeste [...]: ché anche allora basterebbe la nostra ascoltazione a renderlo umano, a comprenderlo nelle vicende umane, e a non esimerlo quindi dall'esigenza dell'*hic et nunc* di ogni ripensamento storico.

Ma, a parte la considerazione teorica intorno al metodo con cui quelle storie furono concepite [...] e con cui fu scritta quella del De Sanctis, la differenza più notevole fra questa e quelle è nella elaborazione e pensiero del loro contenuto, rimasto grezzo, povero di nessi, giustapposto in esse, e meravigliosamente adagiato in un complesso spiegamento

³⁰ R. Spongano, «Alcune storie della letteratura italiana posteriori al De Sanctis», *La nuova Italia*, a. II (20 febbraio 1931), pp. 47-58: 47-49, con tagli.

storico in quella del De Sanctis. Tanto che non si può non osservare facilmente come il difetto di queste storie non è già l'aver tentato di evitare ogni soluzione di continuità, ma non essere riuscito ad effettuare realmente il tentativo, per la facile illusione che bastasse non trascurare i particolari, anche minuti, per stabilire quella continuità. [...].

Nessuna pertanto di queste storie letterarie adempie con soddisfazione quel compito che la storia della letteratura italiana del De Sanctis ha così meravigliosamente attuato lasciandoci la immagine più fedele e grandiosa, e finora, per quanto in molti punti corretta, non interamente superata dello svolgimento del pensiero della nazione. E per tal difetto di idee sintetiche tutte queste storie sono state giudicate anche come destituite di ogni capacità formativa.

Il processo che ha colpito il positivismo in genere ha compreso anche nella condanna [i vecchi] testi di notiziario di storia letteraria. E tuttavia nessuno di quei testi ha tuttora perduto di utilità nelle mani degli studiosi; nessuno dei nuovi testi disimpegna da solo anche l'esigenza di quelli già vecchi. Essi sono rimasti un ottimo materiale di consultazione, ed è dubbio se i nuovi adempiano almeno il proprio assunto di essere veramente formativi della mentalità dei lettori, e di lasciare in loro una chiara immagine dello svolgimento storico della letteratura nazionale.

Ma v'è anche questa verità, forse non osservata: che quei vecchi testi non assolsero solo un compito d'inventario, né nacquerò soltanto da empirica esigenza degli studiosi di disporre comodamente il materiale storico conosciuto. S'è negli ultimi tempi trascurata del tutto una loro capacità formativa di natura diversa da quella che oggi si desidera, ma, non per questo, non ammirevole e non desiderabile: *la coscienza della veridicità*, e intendo non solo della veridicità circa la notizia dei fatti (che, anche per sé presa, non è dote disprezzabile), ma anche di quella intorno alla valutazione (qualunque e comunque sia) dei fatti stessi. E veramente, poi che questi libri sono in massima parte destinati alle scuole, si deve notare che non si è sufficientemente calcolato e non ancora si osserva abbastanza, questo grave difetto in cui è caduto, dopo la riforma, l'insegnamento scolastico delle lettere: la trascuranza della convinzione e della coscienziosa certezza di quello che si deve dire e si deve sapere, la inosservanza cioè della veridicità del sapere stesso: né dovrebbe essere passata sotto silenzio la riprovevole inclinazione dei giovani a supplire l'esigenza e la fiducia nella solida dottrina, che è meditato pensiero circa il valore di ogni notizia appresa, con l'indifferenza per la materia stessa dello studio e la fiducia nella brillante apparenza delle qualità di parola del proprio ingegno. Vi sono oggi nelle

nostre scuole un gran numero di giovani modesti, che rimangono sgo-
menti dinanzi alla richiesta di ingegnose improvvisazioni nel dovere
render conto di quello che fanno, e un gran numero di giovani, mal
frenati e mal guidati, i quali sono abilissimi nell'improvvisare e incapa-
cissimi di accertare il proprio sapere e darvi consapevolezza.

L'attuale Riforma scolastica, per quanto deprecasse questo vaneggiare
nello studio delle discipline scolastiche, non è riuscita ad impedirlo; ed
io mi limito a constatare che esso è incoraggiato dai nuovi testi e, non
meno degli altri, da alcuni di storia letteraria, per certi loro caratteri di
superficialità non inosservabili.

Quei vecchi testi, dunque, con tutti i loro difetti di qualità sintetiche,
assolvevano e inculcavano questa esigenza nei giovani: la certezza delle
opinioni, il rispetto della veridicità, l'esame sereno e non la valutazione
improvvisata dei fatti che costituivano materia di conoscenza. E per
questo essi ebbero anche una funzione educativa, che non è da giudi-
care di scarso valore e non è da trascurare nemmeno oggi, in tutte le
forme di insegnamento scolastico. Né tale questione delle oneste qualità
moralì che si educavano in quel vecchio indirizzo, di non alterare cioè
i fatti e di controllare le proprie opinioni, ebbe la sua efficacia soltanto
sui giovani delle scuole. Non si dimentichi che il positivismo fu uno sba-
glio metodico nella considerazione della realtà storica e della maniera di
ricostruirla, fu cioè un errore filosofico, ma non ebbe influenza negativa
sul costume degli uomini che vi appartennero. Andrebbe anzi rimessa
in vigore la celebrazione della rigida coscienza morale di molti di essi, e
si dovrebbe osservare che non è priva di valore e non lascia non riflettere
questa osservazione: la correttezza del costume fu così diffusa ai tempi
di quell'errore filosofico, ed oggi, laddove c'è, s'accompagna troppo
spesso con l'isolamento e con le titubanze.

3.

*Guinizelli, Dante e Bologna: una lettura precorritrice*³¹

Bologna e questo Studio ebbero qualche titolo di privilegio nella mente
di Dante, sia per l'affermazione e dignità del volgare illustre sia per l'i-
nizio, qui, della poesia più alta. E se dello Studio egli non fece menzione

³¹ R. Spongano, «La gloria del primo Guido», in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*,
a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna, Commissione per i Testi di lingua,
1967, pp. 3-12, con tagli.

particolare, non fu forse per altro se non perché Studio e città in quei tempi e in questa sede s'identificarono certo come non mai nella fama comune e nel giudizio corrente.³² Qui si insegnava l'arte del dire, qui la nuova lingua era, a giudizio di lui, per tutti i suoi caratteri, la più nativamente adatta a una nobile espressione ed armoniosa,³³ e qui, di fatto, agli occhi suoi, era sorta la forma poetica più affettuosa e dolce, quella che, se nelle rime di un Onesto degli Onesti, d'un Fabruzzo di Tommasino dei Lambertazzi e d'un Guido dei Ghisilieri aveva dato forse non più che qualche cenno delle proprie virtù, aveva invece toccato certamente il vertice della bellezza allora possibile in quelle del «massimo» Guido Guinizzelli.³⁴

Il vertice della bellezza poetica era il vertice della gloria, e fu appunto questa la gloria del primo Guido. Dante dice la «gloria della lingua»,³⁵ ma noi non cadremo per nulla in errore intendendo la gloria della poesia.

Orbene, di quella gloria a noi non restano che pochi documenti: tre sole poesie tra venti in tutto che il tempo ci ha risparmiato,³⁶ *Al cor gentil ripara sempre Amore; Vedut'ho la lucente stella diana; e Vogl'io del ver la mia donna laudare*; e non sappiamo, non possiamo stabilire, non possiamo nemmeno lontanamente supporre o immaginare se Dante ne conoscesse di più ed altre che non siano giunte a noi. Cosicché è motivo per noi di grande meraviglia che un poeta di così pochi versi (a contarli tutti, superano di poco i quattrocento, e non giungono nemmeno a cento quelli delle tre poesie più belle), è motivo di grande meraviglia, dicevo, che un poeta di così pochi versi abbia ricevuto l'esaltazione che tutti conoscono da parte del massimo dei poeti nostri d'allora e forse massimo di tutti i tempi.

[...] Eppure, l'esaltazione di quel poeta dai pochi versi fu [da Dante] più volte ripetuta, ogni volta rinnovata, di volta in volta approfondita e vie sempre meglio sincerata: dalla *Vita Nuova* al *Convivio*, da questo al *De Vulgari Eloquentia*, dal *De Vulgari Eloquentia* all'XI e al XXVI del *Purgatorio*: per un giro di almeno trent'anni, che furono tutti i più intensi della sua vita, Dante si tenne nel cuore, senza mai ombra di

³² E vedine un indizio nella battuta ultima di Catalano dei Catalani a Virgilio, giù in malebolge, al XXIII dell'*Inferno* (142-144): «Io udi' già dire a Bologna / del diavol vizi assai, tra' quali udi' / ch'elli è bugiardo e padre di menzogna».

³³ *De Vulg. Eloq.*, I, xv, 5-6.

³⁴ Ivi, 6.

³⁵ *Purg.* XI, 98.

³⁶ Vedine l'edizione di G. Contini, la più recente e, finora, la meglio assicurata, in *Poeti del Duecento*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 447-485.

attenuazione, mutamento o dubbio, ed anzi con ammirazione sempre più crescente, la reverenza per il poeta di quei pochissimi versi, per Guido Guinizzelli. E se nella *Vita Nuova*,³⁷ dovendo a propria volta sentenziare sulla natura d'amore, lo chiamò «il saggio» e, pari pari, ne adottò la sentenza come la sola vera, la sola felice, la sola bella fra l'altre che da due secoli la lirica europea ne aveva date e continuava a darne, dicendo:

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone;

se nel *Convivio*, ad accennare l'illustrazione di un proprio pensiero sul modo come opera nell'anima umana, nell'infondervisi, la virtù celeste, aveva richiamato di lui il bel paragone della margarita in cui virtù di perfezione operativa non discende e non entra se non quando il sole l'abbia con la sua forza interamente purificata, e l'aveva per questo suo pensiero e per questa sua immagine chiamato il «nobile» Guido («quel nobile Guido Guinizzelli», IV, xx, 7); ecco chiamarlo e additarlo «*maximus*» fra i *doctores illustres* in lingua di sì nel *De Vulgari Eloquentia* (I, xv, 6): lui sopra tutti degno d'esser citato come rappresentante della lingua poetica italiana per il vocabolo «amor» da lui usato nel terzo e quarto verso della canzone *Al cor gentil ripara sempre Amore*:

(né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura);

lui a petto degli altri *doctores eloquentes* che nella lingua d'oc e nella lingua d'oïl (*De Vulg. El.*, I, ix, 3) avevano adoperato lo stesso vocabolo; lui degno, con solo pochi altri (Guido delle Colonne e Guido Cavalcanti, Cino e lo stesso Dante), d'esser citato come autore di costruito eccellentissimo in una sua canzone (II, vi, 6: *Tegno de folle 'mpresa*); lui ancora addotto ad esempio ed autorità, di nuovo insieme con solo pochi altri (Guido delle Colonne, Cino e Dante), sul modo di cominciare le canzoni di «stile tragico», ossia elevato, col verso più solenne, cioè con l'endecasillabo, che è «*celeberrimum* (o *superbissimum*) *carmen*» (II, v, 4-5); e lui infine segnalato come esempio d'averne cominciata una col settenario, in quanto «adombrata» forse, egli dice, di «stile elegiaco» (II, xii, 6), così come fecero altri due bolognesi, i già nominati Guido dei Ghisilieri e Fabruzzo di Tommasino dei Lambertazzi.

³⁷ xx, 3.

[...] Ma per molto e di più che egli avesse potuto dire in gloria dell'artista, e certo anche del poeta, non avrebbe toccato né più alto né più profondo di quello che tocca là, nella *Commedia*, dove in tre *nodì*, ossia punti principali, non della sola gloria di Guido Guinizzelli si tratta più, ma del modo come a quella gloria affettuosamente s'intreccia quella di Dante e questa par debitrice di quella, filiale, rispettosa, inverata di venerazione per quella.

Tre *nodì*: perché non si possono leggere il passo famoso dell'XI canto del *Purgatorio* (97-99)

Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido,

né l'episodio intero, bellissimo, del XXVI, dove Dante, a sentirselo nominare davanti (vv. 97-99)

il padre
suo e de li altri *suoi* miglior che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre,

non si trattiene se non per riverenza dall'abbracciarlo in mezzo alle fiamme con quello slancio con cui altri corse ad abbracciare e salvare dalle fiamme del rogo la propria madre, e, rapito e pensoso, senza udire, senza parlare, gli cammina a fianco «lunga fiata rimirando lui», felice di rimirarlo: non si possono leggere i due luoghi predetti dell'XI e del XXVI, senza passare per il nodo del XXIV (49-63), che li stringe ad una e, insieme raccordandoli, li lega e suggella, e spiega il perché dell'ammirazione di Dante per Guido Guinizzelli, or ora propostasi a noi come una meraviglia. Lì, ancora meglio che nel XXVI, è la spiegazione.

Perché Dante chiamò Guido Guinizzelli «padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre»? Il Guinizzelli aveva a sua volta chiamato padre («O caro padre meo») Guittone d'Arezzo,³⁸ il poeta che poi Dante, proprio per bocca di Guido Guinizzelli, mostrerà di disprezzare, e «Figlio mio diletto» aveva risposto Guittone a Guido.³⁹ Sicilianeggiante e guittoniano il Guinizzelli appare oggi

³⁸ P. 484 dell'ed. cit.

³⁹ Ivi, p. 485.

a noi nei suoi componimenti superstiti, a non escluderne che soli due o tre, la canzone e l'uno o i due sonetti già citati [*Al cor gentil ripara sempre Amore; Vedut'ho la lucente stella diana; Vogl'io del ver la mia donna laudare*], i quali però nella mente dei posteri han finito per oscurare interamente ed anzi lasciar approfondire nell'oblio il profilo di lui tanto guittoniano che sicilianeggiante.

Ricordare *Al cor gentil ripara sempre Amore* e *Vogl'io del ver la mia donna laudare* è come ricordare le sole note belle e gentili della poesia di Guido e togliere il sospetto, nascondere il pensiero, cancellare il ricordo che egli abbia mai scritto nulla di diverso; e questo che facciamo noi oggi spontaneamente, se non forse anche irresistibilmente, dietro il filo della tradizione, dovette certo fare per suo solo discernimento Dante, che in quei due o tre modelli riconosceva (e forse meglio ancora che non in quelli del secondo Guido) la spinta affettuosa alla sua poesia della loda e della esaltazione della donna amata e, diciamo meglio, della sublimazione della medesima, ossia del «trasferimento» di essa «sul piano del trascendente»: la cosa che non operò, ed alla quale anzi si mostrò forse personalmente avverso il secondo Guido.

Si suole osservare che il tema dell'«immagine della donna simile ad angelo ha precedenti nello stesso Guittone e in Inghilfredi, oltre che nella poesia provenzale».⁴⁰ Ed è vero, ma è altrettanto vero che questo tema non tirò a sé e non affascinò gli animi, battendo ali nel cielo della fantasia, se non con la parola di Guido, né Dante, innamorandosene, mostrò mai di riprenderne le mosse piuttosto da altri che da lui, perché in lui, e in lui soltanto, egli avvertiva di quel paragone non la ricercatezza (e nient'altro che ricercatezza era stato sempre in altri), ma la sostanza religiosa, la evoluzione spirituale, le suggestioni ineffabili, l'accenno d'un motivo dalla forza dominante sull'anima, e insomma tutta la ricchezza e la storia ideale di cui era capace, la ricchezza e la storia che poi egli stesso sviluppò.

D'altra parte, non pare che Dante imitasse nulla di specifico della tecnica espressiva di Guido Guinizzelli: non moduli, non forme, non lingua, che, se pure citati a modello di eleganza aliena d'ogni sentore di municipalità nel *De Vulgari Eloquentia* (I, ix, 3), tutti largamente risentono (e ciò non poteva sfuggire a lui così pronto intenditore) di quella tradizione siculo-toscana destinata piuttosto al dispregio e alla disistima che all'ammirazione di Dante. Dante portò invece a perfezione massima ed asso-

⁴⁰ A. Rossi, cit. da G. Contini a commento del v. 58 di *Al cor gentil ripara sempre amore* nell'ed. cit.

luta, esaltandone la potenza, ciascuno dei cinque motivi d'ispirazione più sentita e più nuova affacciatisi in sia pure pochissimi (non più di due o tre, come abbiamo detto) dei componimenti del bolognese: l'immagine spirituale e spiritualizzata dell'amata; il tema conseguente dei benèfici e miracolosi influssi delle sue virtù morali; l'unità e medesimezza d'«amore e cor gentile», che è tema corrispettivo e quasi insito nei primi due; indi l'altro, che quasi spontaneamente ne promana, della «loda» di colei che è fonte, persona, simbolo e rivelazione di tanta gentilezza e grazia, tanto che l'anima dell'amante può entrarne in colloquio con Dio; e infine, virile in mezzo a tanta grazia, la nobiltà di cuore, ben differente dalla nobiltà di sangue e, dunque, il tema della virtù, ossia il tema della forza morale, fondamento all'altro grande tema dantesco, della poesia della magnanimità e della rettitudine. Erano temi nuovi nell'accento se non nel contenuto, e, sia che fossero adombrati soltanto oppure già chiaramente espressi in parole certamente nuove e aliene da tutte le oscurità e ambagi che avevano costituito il vanto, oltre che il campo di esercizio, della poesia precedente, schiudevano alla fantasia ideali nuovi e un cielo nuovo. Sbocciavano da un cuore che non ripeteva più parole di maniera secondo la lunga e divenuta ormai vieta tradizione del linguaggio cortese, e si presentavano in piena armonia fra loro, costituendo un mondo spirituale coerente, dove ogni sentimento rimanda all'altro per affinità e come per elezione e integrazione: un mondo, e una visione del mondo, che innalza agli occhi del lettore innanzi tutto la figura del poeta: ché, se l'amata è un angelo e il poeta non mira che a rendersi degno di adorarla, qui, nel cuore di lui, risiede il proprio dell'adorazione e il proprio della virtù, il proprio della nobiltà e il proprio della spiritualità: risiede lo stato poetico, la possibilità e la realtà della poesia.

Ma Guido Guinizzelli nel XXVI del *Purgatorio* (115-126) è presentato anche come giudice di poesia e intenditore particolare di quella trobadorica, se a lui Dante lascia pronunciare il giudizio che Arnaldo Daniello fu miglior poeta di quant'altri mai scrissero «versi d'amore e prose di romanzi», e da lui lascia chiamare «stolti» quanti credono che il primato spetti invece a Girardo di Bornelh, un poeta più volte citato proprio da Dante come esemplare ed esaltato da lui come eccellentissimo nel *De Vulgari Eloquentia* (I, ix, 3; II, v, 4; e II, vi, 6), dove né un simile paragone viene istituito né una simile sentenza affacciata. Finzione o storia? Guido Guinizzelli prestanome di Dante o giudice in proprio per una ragione profonda, intuita o nota a Dante? La ragione profonda, intuita da Dante, è che egli scorge nella più alta poesia di Guido riprofondate le radici della più alta poesia trobadorica, la migliore ripresa, in Italia, della più

bella poesia di Provenza; e se accanto al Guinizzelli egli pone e associa proprio Arnaldo Daniello nell'episodio del *Purgatorio*, non è certo per altra ragione se non per questa: che tiene l'uno ben degno della compagnia, stima ed ammirazione dell'altro, e cioè che egli, in forma poetica, sta riscrivendo, con prospettiva storica approfondita, il più importante capitolo del *De Vulgari Eloquentia*, ricollegando il Guinizzelli, «padre suo e de li altri suoi miglior che mai, Rime d'amore usar dolci e leggiadre», non alla tradizione italiana (e cioè siculo-toscana), ma a quella provenzale, sia o non sia quella che comunemente dicesi dell'ultimo periodo, e particolarmente quella dove già i temi della poesia cortese accennavano a convertirsi in temi di poesia amorosa spirituale, iniziandosi così quella «mistica dell'amore» come «forza elevatrice dell'anima e dei costumi, che», a dire d'un critico recente,⁴¹ «i trovatori s'erano passati di mano in mano, sublimandone la componente sensuale fino ad abolirla del tutto con la maniera che poi fece capo a Sordello, a Montanhagol e a Lanfranco Cigala».

«Padre suo» ecc. voleva dunque dire padre della lirica italiana che, in quanto veramente poesia e non mero esercizio d'arte, per Dante, non comincia alla corte di Federico II tra i Siciliani né sotto la guida o alla scuola di Guittone, ma con Guido Guinizzelli. E la «gloria della lingua», se gloria ne è, non, per sé, la sceltatezza del lessico, come qualcuno ha pure puntualmente pensato di poter dimostrare,⁴² ma, appunto, solo e soprattutto, la significazione poetica, non s'apre, a suo giudizio, a Palermo né nella Toscana di Guittone, ma in Bologna e di qui prende suo corso. La «gloria della lingua», che vuol dire, come abbiamo già chiarito, la gloria della poesia, non ha cioè precedenti degni di nota innanzi al Guinizzelli e non ha preso se non da lui le mosse, che altri continuerà ed altri ancora supererà, ma che egli primo avviò. La gloria della lingua, insomma, non è l'uso, bensì la poesia del volgare illustre. Altri l'avevano già adoperato ed altri in varie parti d'Italia si erano sforzati di adoperarlo, ma quello che essi avevano adoperato, se era la lingua, non era ancora la *gloria* della lingua, non era la poesia. Artefici e non poeti, nessuno di essi aveva ancora trovato la via del cuore, la via della espressione fedele, la via del sentire, nel dire, e del dire come si sente, del dire, e cioè andar significando, «a quel modo ch'e' ditta dentro» (*Purg.*, XXIV, 54).

⁴¹ S. Pellegrini, «Dante e la tradizione poetica volgare dai provenzali ai guittoniani», *Cultura e Scuola*, 13-14 (1965), pp. 27-35: 33.

⁴² U. Bosco, «Il nuovo stile della poesia dugentesca secondo Dante», in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, I, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 79-101.

Ora questo è un punto importante nella storia della poesia dantesca, che non investe più, come già nel *De Vulgari Eloquentia*, una questione di sceltatezza o rozzezza di linguaggio né la questione più o meno astratta del volgare illustre e il miraggio d'una distinzione categoriale degli stili, dettati o imposti dal carattere elevato o meno degli argomenti, ma volta interamente pagina e trova, e meglio direi riconosce, la via della verità: la parola specchio sincero d'un sincero sentire, l'avvio, anzi l'impostazione, del cosiddetto realismo dantesco, se realismo non è, come comunemente, e anzi troppo volgarmente, s'è finito per credere, la presenza, quanto si voglia spiccata e cruda, del mondo oggettivo nell'arte, ma, com'è più vero e come Dante intende, è la oggettivazione perfetta del modo di sentire il mondo in tutti gli aspetti suoi, e cioè l'aderenza della parola alla concretezza del sentimento, la misura di questo in quella: nel qual senso, realismo non è solo quello della poesia di malebolge in Dante, ma anche quello della sua poesia dell'ineffabile su per i gradi del Paradiso, così come non è solo realismo quello imbecerito della sua tenzone con Forese, ma anche quello così chiaro, vitale, appropriato, che sfuma con precisione impareggiabile l'affettuoso sentimento mistico della *Vita Nuova*.

Che cos'è il realismo in arte? Non il compiacimento, ma la misura della descrizione e rappresentazione del reale. E se reale è tutto il mondo, non solo quello delle cose, ma anche quello dell'anima, e non solo la crudezza ma anche la più indicibile gentilezza che, sopra di quella crudezza, riempie di fascino il nostro spirito, l'importante sarà in arte la figurazione sempre veritiera di quel mondo. Ora, aver ritrovato e praticare questo principio, dopo tanta retorica dell'esercizio astratto della parola nel medioevo, era come aver ritrovato la forza e la fonte dell'ispirazione e avere finalmente recuperato il dono del *verbo*, che è, ad una, rivelazione e aspetto di bellezza, poesia finalmente e non artificio. Questo parve a Dante che Guido gli avesse insegnato. E se questa fu la lezione di Guido, essa fu la più grande e bella lezione con cui potesse incominciare, e cominciava di fatto, una letteratura novella, ed è stupendo che l'ascoltasse con sì compunta reverenza, quale appare nell'incontro narratici nel XXVI del *Purgatorio*, chi era e sentivasi destinato a lasciarvi un'impronta sovrana, anzi a glorificarla di quella gloria per cui noi oggi siamo riuniti qui a ricordare il settecentesimo anno della sua nascita, scorgendo, in particolare, fra l'altro, come in lui s'inverasse, continuasse e crescesse la gloria di un altro, la gloria del primo Guido.

Se una conclusione ora si può trarre da questo nostro discorso, essa è dunque, con tutta probabilità, che il mondo della vera poesia non fu rivelato se non dal primo Guido a Dante giovanissimo, ed egli ne serbò

memoria e gratitudine imperitura, ne fece stima rispondente al vero, volle tramandarne ai posteri giudizio motivato. Ma quel che più importa a noi riflettere nella conclusione è che Dante in quella memoria e riconoscenza, stima e giudizio, non ebbe l'occhio che alla poesia, al culto più profondo e affetto più ardente dell'anima sua, l'affetto e il culto in cui si rifletté ogni altro aspetto esperienza interesse sentimento attività e pensiero della sua esistenza. Per grazia di Dio, se di tante altre cose egli ebbe curiosità, dottrina e conoscenza in tutta la sua, ripeto, non lunga vita, tutte e consapevolmente egli non mirò a sublimare in altro che in poesia. E poeta fu: non teologo, non filosofo, non riformatore, non profeta e nemmeno uomo di scienza, tanto meno un ideologo, meno che mai un visionario, e anche, meno che meno, un indettato di Dio. Egli ebbe uno straordinario fervore spirituale, una capacità di comprensione umana sterminata, pur nell'austerità rigorosa della sua coscienza, ed ebbe un'intelligenza creativa sovrana: virtù per le quali, ad alimento della sua poesia, egli non trascurò nulla del sapere e nulla dell'esperienza, ma in modo tale che, se tutto egli mutò in visione, questa fu visione e creazione poetica; ricchezza spirituale, capacità di comprensione umana, coscienza austera e intelligenza creativa, in cui unicamente risiede il vero e preciso fondamento dell'«alta» sua «fantasia»; e non è se non prova di selvatici ingegni la ricorrente riduzione, a cui purtroppo anche oggi noi assistiamo, del poeta al teologo, al filosofo, al profeta e riformatore, all'ideologo, al visionario e, persino, allo scrivano, sebbene di Dio.

4.

*Le "confessioni" di un filologo, fra storia,
(auto)critica e spogli linguistici⁴³*

a. Necessità del testo critico dei *Ricordi*

Dal 1857 i *Ricordi* del Guicciardini si pubblicano riproducendo, più o meno fedelmente e più o meno integralmente, gli autografi conservati nell'archivio di famiglia.⁴⁴ Ma non sempre la pura e semplice riproduzione

⁴³ F. Guicciardini, *Ricordi*, edizione critica a cura di R. Spongano, Firenze, Sansoni, 1951 (Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca), poi, con correzioni, 1969: dall'*Introduzione*, pp. IX-XIV; pp. XXXII-XXXIV; dallo *Spoglio linguistico*, p. LXXV; pp. CXXXIX-CXLI.

⁴⁴ *Opere inedite di Francesco Guicciardini*, I, illustrate da G. Canestrini e pubblicate per cura dei conti P. e L. Guicciardini, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1857, pp. xxvii-xxx, 80 ss.

degli autografi è la migliore edizione di un testo. Quando poi, come nel caso nostro, il testo ha subito notevoli rifacimenti, meno che mai ci si può accontentare di allinearne le trasformazioni successive senza giudicare del loro perché e senza cogliere il disegno a cui certamente l'autore mirava.

Si è fino ad oggi creduto che il Guicciardini scrivesse le sue massime sparsamente e che in determinati momenti di ozio le raggruppasse senz'altra cura che di metterle insieme. Un esame diretto, non solo delle varie stesure di esse, ma degli autografi stessi in cui le riuni, mostra invece che egli perseguì, di raccolta in raccolta, un disegno dell'opera intera via via più severo e una formulazione dei singoli ricordi via via più densa di pensiero e più elevata di tono.

L'opera nacque nel 1512 con un carattere del tutto privato, ma questo non si può dire che fosse più tale nel 1530, quando non poche delle massime erano scritte o rifatte dall'autore con la mente rivolta, di là dai limiti ristretti della propria persona e della propria famiglia, al significato ideale di esse. Non si fissano e si approfondiscono concetti di carattere vasto e solenne, pensieri e riflessioni intorno alla vita e alla morte, alla religione e alla storia, ai generali affanni e al destino dell'uomo e a questa fatale «machina mundana», al volgere dei costumi, al lento declinare o salire delle «cose pubbliche e universali», per i soli propri figli e discendenti e per la pratica domestica.

Del resto, anche i ricordi di pura pratica del mondo non sono più gli stessi nella lezione del '12 e in quella del '30, perché anche lì chi sa leggere sente, dentro all'accresciuta esperienza, palpitarne una meno arida e più intima vita morale: non l'avvedutezza e sagacia operanti a tutto pro tuo, ma l'avvertimento e il riconoscimento, spesso anche non privo di tristezza, di quello che «le cose pesano» e di quello che gli uomini sono.

Anche i pensieri intorno alla ferrea politica mutano dal '12 al '30, e non è senza significato che una delle massime di sangue (Q² 23), presente ancora nella raccolta del '28 (B 20), cadde da quella del '30, e ne cadde un'altra (A 126-B 150) pure dello stesso tenore; e un'altra ancora (A 125-B 149).

Di altre otto formule,⁴⁵ stese via via intorno al duro dilemma della severità o della mitezza nell'arte del governo, l'autore fece uguale getto; e,

⁴⁵ Q² 15, B 12; A 60, B 85; A 97, B 119; A 98, B 120. Adottiamo le sigle già note: Q¹ e Q² indicano i due quaderni autografi del 1512; A la redazione non autografa anteriore al 1525, la cui numerazione fu stabilita dal Barbi e verrà modificata di poco nella nostra edizione (cfr. p. xxv, n. 1); B l'autografo del 1528, la cui numerazione, pure autografa, riprodusse fedelmente solo il Palmarocchi; C l'autografo del 1530. Descriviamo tutti gli autografi a p. xvi, n. 1. Per gli eventuali riscontri fra una redazione e l'altra si seguano le tavole da noi compilate e poste in fine di questa introduzione: pp. CXLIII-CLXIX.

perché tutte erano ispirate o a calcolo o a troppo arido riconoscimento della trista necessità, le sostituì con una (C 41) che da ultimo, finalmente, esprimeva con completezza, e con intera partecipazione dell'animo, il suo ideale, ed evitava le parole di ferro, le immagini crudeli, i motti potenti ma terribili, i consigli sinistri sebbene necessari del Machiavelli. Il Guicciardini era in fondo, a differenza del Machiavelli, un temperato e non un estremista, un amante dei governi miti⁴⁶ e non un giustificatore – sia pure a fini ideali o di necessità – dei governi sanguinari.

E in definitiva si può dire che, se egli arriva ad ammettere per quel fine la severità, non giunge, come il Machiavelli, ad ammettere la crudeltà, cioè «la calcina del sangue». O diremo meglio, che egli se ne ritrasse quando, di là dalla comune lezione della esperienza, aveva incominciato ad apprendere oramai dalla vita una ben più profonda lezione di saggezza, di moderazione e di equilibrio, che diede una compostezza nuova al suo spirito e v'infuse un senso serio di malinconia, quale si avverte alla fine di quella stessa massima⁴⁷ e scorre perpetuo, per quanto virilmente dominato, in tutti i libri sulla infelice storia d'Italia.

I *Ricordi* sono lo specchio di questo approfondirsi e mutare dello spirito del Guicciardini. Essi erano da ultimo un'opera non più di carattere privato, bensì intimo, e, in questo senso, segnano un'altra profonda differenza dell'animo del loro autore da quello del suo grande contemporaneo. Machiavelli è sempre uguale a se stesso, una mente che non inclina a raccoglimenti e a malinconie né dubita mai di alcuna delle verità drammatiche presenti al suo spirito. Per questo, potrà scrivere uno o più ritratti di sé, ma non un'opera a carattere intimo: in un diario di esperienza, una storia e confessione del proprio «io».

Il Guicciardini è invece in perpetuo e lento svolgimento e si confessa senza volerlo.

Machiavelli, che ha disseminato nelle sue opere tante massime da potersene raccogliere – e la cosa fu ripetutamente fatta in quello stesso secolo – un libro dieci volte più vasto dei *Ricordi*, non ne avrebbe scritta una serie come questa, dove all'avvertimento si mescola tanto spesso la riflessione e dove non poche delle massime nate prima come avvertimenti si trasformarono in riflessioni; perché non in sé egli era nato a leggere, ma in fondo alle virtù e ai vizi degli uomini, alle leggi ferree del loro vivere in civile società, e nel mistero di qualche profonda leg-

⁴⁶ Cfr. A 15, B 38, e 46.

⁴⁷ «Confesso bene che chi potessi mescolare e condire l'una con l'altra (*la dolcezza con la severità*), farebbe quello ammirabile concerto e quella armonia della quale nessuna è più suave; *ma sono grazie che a pochi el cielo largo destina e forse a nessuno*».

ge della storia; laddove il Guicciardini, che tanto più di lui sembra rivolto a osservare soltanto gli affari e le faccende del mondo, si ritraeva pure non poche volte in se stesso a leggere e a riflettere, nel chiuso della «sinderesi e coscienza», sui moti dell'animo proprio, sulle manifestazioni e natura della nostra vita morale: perché e come, per esempio, inclinati naturalmente al bene, cediamo al male;⁴⁸ perché e come, desiderosi di onori e di utile, non vi troviamo pace per quanti se ne conseguano;⁴⁹ e perché e come, nonostante questo senso di insoddisfazione e di vanità, ne smaniamo tuttavia attraverso molestie, fatiche, fastidi e pericoli, con insopprimibile desiderio del meglio, con ineliminabile desiderio di assoluto;⁵⁰ sicché pare che solo questo desiderio, sotto colore e nome di ambizione, ci spinga «a cose grande e eccelse»⁵¹ e «sono morte e vane le azione degli uomini che non hanno questo stimulo ardente»;⁵² e perché e come, quanto meno la vita ci serve, tanto più ci attacchiamo ad essa;⁵³ come e perché, per quanto l'ingratitude umana scuota la nostra naturale inclinazione al bene, è tuttavia «cosa generosa e quasi divina» il beneficiare per se medesimo, «senza altro obietto»;⁵⁴ massime tutte e sentimenti che si trovano fin nella prima raccolta, ma ché solo nell'ultima acquistano un accento nuovo e profondo, e lì sono coronate da altre più pensose o più profonde ancora.⁵⁵

Un'edizione critica dei *Ricordi* non può dunque trascurare questo fatto: deve anzi illuminarlo e lasciarne vedere la storia.

La storia è scritta nelle successive trasformazioni del testo, e queste bisogna disporre in modo che il lettore ne abbia il più utile prospetto. Si vedrà allora che l'autore ha deliberatamente abbandonato molte cose a cui prima teneva, molte ne ha modificate non a caso ma per meditato consiglio. Egli ha scritto complessivamente 606 formulazioni per 276 massime effettive, e ne ha scelte da ultimo non più di 221. È vero: ad accogliere solo queste, pare che vadano perdute le altre 55; ma è pure certo che a queste egli non diede un testo definitivo, né – crediamo – per inopinata interruzione della scelta, ma per deliberato abbandono. Le massime che egli trascurò da ultimo sono in gran parte o di stretto interesse munici-

⁴⁸ Q¹⁻² 4, A 14, B 3, C134.

⁴⁹ A 34, B 59, C15.

⁵⁰ A 35, B 60, C 16.

⁵¹ Q¹⁻² 2, A 78, B 1, C 32.

⁵² A 81, B 105, C 118.

⁵³ A 38 e 39, B 63 e 64, C 63.

⁵⁴ A 20, B 43, C 11.

⁵⁵ C 146, 160, 189. Ma quest'ultima richiama, anche, la lontana A 156.

pale e cittadino,⁵⁶ o di stretto interesse familiare,⁵⁷ o di ispirazione del tutto privata e momentanea;⁵⁸ sono contraddizioni e ripetizioni,⁵⁹ riflessioni storico-politiche non più attuali nel 1530,⁶⁰ pensieri nati fin dal principio troppo vaghi e indeterminati,⁶¹ o ristretti e gretti, come la giustificazione dell'appetito delle ricchezze,⁶² o malamente recisi e spicci,⁶³ pedanterie, insistenze soverchie,⁶⁴ qualche idea ritenuta da ultimo forse più di pratica spirituale che di pratica morale,⁶⁵ e motti che si risolvevano in acutezze,⁶⁶ e consigli, infine, di prudenza assai spicciola,⁶⁷ e ricordi⁶⁸ irriverenti per la religione, ben sostituiti da ultimo con l'unico⁶⁹ di critica non religiosa ma della vita e della politica dei religiosi. L'abbandono di alcune massime, come di A 135-B 159, è testimoniato dalle cancellature dell'ultima raccolta.

Le trasformazioni testuali non si svolsero dunque a caso: l'autore mirava a un disegno. Noi fino ad oggi, invece di osservare quel disegno nella sua limpidezza, vi abbiamo messo accanto, o, con consiglio ancora più improvvido, sovrapposto – e senza distinguerli – gli abbozzi [...].

L'edizione critica, la quale metta a raffronto e a piedi dell'ultima tutte le singole stesure di una medesima idea; e in appendice quelle che l'autore da ultimo abbandonò, farà vedere questo errore e persuaderà del

⁵⁶ Q² 22, B 19; A 76, B 101; A 112, B 136; A 131, B 155; A 133, B 157; A 137, B 161; B 179 e 181.

⁵⁷ A 88, B 111.

⁵⁸ A 6, B 29.

⁵⁹ Q¹⁻² 5, B 5 e A 109, B 132, le cui incertezze si annullano in C 212; Q¹ 13, Q² 14, B 11, che, almeno in certo modo, si contraddicono con A 137, B 161; Q² 23, B 20, che male si accordano con A 126, B 150 rifatte e assorbite, con altre dieci formule, in C 41; Q² 25, B 21, che sarebbero state una ripetizione di più rispetto ad A 29, B 54 rifatte in C 50; rispetto ad A 28, B 53 rifatte in C 51; e rispetto a C 169; A 39, B 64, che non hanno più ragion d'essere dinanzi a C 160; A 102, B 125, superflue, chi guardi Q¹⁻² 9 e 10, A 64 e 65, B 89 e 90 rifatte in C 95 e 96; A 129, B 153, lente e fiacche di fronte ad un pensiero così rapido e sicuro come è quello di A 10, B 34 rifatto in C 72; A 143, B 167, peggio che fiacche di fronte ad A 20, B 43 ancora più nobilmente rifatte in C 11; A 146, B 170, ripetizione di A 71, B 96 rifatte in C 23, e ripetizione anche rispetto a C 58, 81, 207.

⁶⁰ Q¹⁻² 11, B 9; A 86, B 109; A 87, B 110; A 89, B 112; A 135, B 159.

⁶¹ Q¹⁻² 7, B 7; Q¹⁻² 8, B 8; A 123, B 147; o nati come semplici osservazioni: A 152 e 157.

⁶² Q² 21, B 18; A 117, B 141.

⁶³ Q² 29, B 23; A 115, B 139; B 178.

⁶⁴ Q² 24, B 70; A 136, B 160; A 158.

⁶⁵ Q² 20, B 17.

⁶⁶ Q¹⁻² 1, B (motto iniziale); Q¹⁻² 6, B 6; Q¹ 12, Q² 13, B 10.

⁶⁷ A 3, B 26; A 4, B 27; A 33, B 58; A 124, B 148; A 139, B 163; A 148, 151 e 154.

⁶⁸ A 8, B 31; B 32, 124 e 135.

⁶⁹ C 28.

vantaggio e della necessità di rimediarsi. Ma un'edizione così fatta dei *Ricordi* presuppone che sia prima stabilito il testo di quella loro più antica raccolta che non ci è giunta autografa, e prima di tutto – giacché se ne è dubitato – che venga *positivamente* accertato se essa veramente esistette e di quali fonti ci si debba servire per ricostruirla.

b. Dal vero al certo

[...] le ricerche filologiche non danno pace, finché non sono del tutto chiare, e non ti sei, a volte, cavata la spina di una incertezza, che ancora te ne resta, e ne avverti, la puntura. Così, *inquietum erat cor meum!* E mi sapeva male di veder crollare tutta la forza della mia convinzione quasi solo per un incidente. Quello non era, dopotutto, che un caso o un esempio solo di una possibile serie di casi simili: ma può, mi domandavo, un esempio solo bastare a dissolvere o – peggio – a rovesciare una tesi? Qui debbo dire che mi si rizzavano i capelli in testa al pensiero – non volendo restarmene nella condizione del puro scettico – di dovere rintracciare tutte le prove della apocrifia di quella benedetta redazione [A]: poiché o essa è vera o essa è falsa; per cosa indifferente non la si può prendere!

[...] Ma la storia e la filologia non sono tribunali di litigi e non distinguono il «proponente» dal «convenuto»: scienze della verità e della certezza, vogliono che la prova spetti a tutti quelli che la coltivano.

La vigna qui è una, gli operai sono tanti, e guai a quelli che non si mettono a estirpare la gramigna dal lato che se la trovano: perché per colpa loro la vigna può intristire.

Così, o quella redazione dunque è vera, e bisogna ricondurla alla sua forma autentica, o è falsa e bisogna allora dimostrare – dimostrare non supporre – che è falsa. Con un esempio solo non si dimostra molto: con uno poi, contraddetto da mille!... Poiché staremmo per dire che sono quasi mille i casi in cui l'accordo dei codici nel differire univocamente da B è costante, e le varianti, quindi, non possono non acquistare credito.

Mi sono volto dunque a strapparmi le altre spine, cioè cavarmi le altre curiosità.

Lo dirò brevemente: mi pare un fatto di valore positivo che tutti i ricordi che si ritrovano in più in A e non si riscontrano in B, sono da riconoscersi del Guicciardini per l'attestato di paternità che ne offrono le altre carte sue: la terza raccolta dei *Ricordi* o la *Storia d'Italia* o il *Dialogo sul reggimento di Firenze* o altro. Questo vuol dire che si potrà tutt'al più discutere della formulazione, non dell'attribuzione dell'idea. «Ma, cam-

biare le parole, e cambierà anche l'idea» ci dirà un critico rigoroso: «attribuirete al Guicciardini un'idea che, se pure è sua, non è più in parole sue».

«E che altro vi diciamo noi», aggiungerà «quando parliamo di raffazzonatori o di manipolatori, se non che si tratta di idee chi sa come attinte alla redazione del 1528 o a qualsiasi altro testo di quell'autore, e rimaneggiate e sfigurate, guastate, ripassate per la mente d'altri?».

Spina dunque anche questa, e come pungente!

Tuttavia, questo almeno il nostro critico rigoroso dovrà concedere: che se manipolazione ci fu, egli non sa più dirci se venne operata unicamente su B. Deve anzi ammettere che sicuramente *no*, poiché il manipolatore ci ha dato anche ricordi che in B non furono mai. Si deve allora cominciare a supporre che questo personaggio responsabile di tanti danni, si prese da una parte la redazione B e cominciò a raffazzonare soltanto, dio sa perché, dal numero 24 in poi, trascurando i primi 23 ricordi; mise, forse ogni tanto, l'occhio in C e, dio sa perché, non lo mise sempre, tutto di séguito con tanta bella mèsse che aveva davanti – 221 massime! –; e, dio sa perché, volle fare un'altra fatica ancora: scegliere, da opere sterminate e varie, come la *Storia d'Italia* ecc., altri sei ricordi soli, quanti sono in tutto quelli che non hanno riscontro né in B né in C. Si aggiunga che, quando il Guicciardini introdusse qualche ricordo in luoghi determinati di altre opere sue, non ve lo riportò mai di peso da un testo già scritto, ma ve lo adattò a mente, nato ad una col contesto nuovo, sicché è distinguibilissimo lo stile di una massima dettata a sé da quello della medesima rifiuta in una pagina di narrazione o – che è il caso più frequente – di oratoria innestata nella narrazione. Ora, i ricordi in questione hanno appunto questo carattere, di pensieri lavorati per sé, non di passi staccati da un altro contesto: e a simulare la cosa il raffazzonatore avrebbe dovuto durare fatica. E trovatelo voi un raffazzonatore che duri fatica! Più presto egli vi domanda di essere impiccato: né le magagne sue, statene pur certi, possono restare per sempre celate.

Si scoprono persino quando siano state informate a un'*ars*.

c. Lo Spoglio linguistico. Dal particolare al generale

Conduciamo questo spoglio sugli autografi *Q*¹, *Q*², *B* e *C*, e lo riteniamo utile alla storia della lingua del Cinquecento nelle sue varie parti. Lo dividiamo per questo nelle seguenti quattro sezioni: *I Segni*, *I Suoni*, *Le Forme*, *I Costrutti*, – a cui aggiungiamo infine una breve nota sul *Lessico*. Poiché ci capiterà via via di riferirci anche ad alcuni *Appunti linguistici*

di pugno del Guicciardini, che si conservano nell'Archivio di famiglia, ma che sono già noti per le stampe, sebbene non siano stati ancora presi in tutta la considerazione che meritano, indichiamo qui subito dove il lettore può leggerli nel loro insieme: essi furono pubblicati per la prima volta da Alessandro Gherardi nella sua prefazione alla *Storia d'Italia* del Guicciardini stesso (Firenze, Sansoni, 1919, vol. I, pp. xxxv-xxxvii); e tali e quali li riprodusse più tardi anche Costantino Panigada nella sua nota editoriale della medesima opera da lui ripubblicata presso il Laterza di Bari nel 1929 (vol. V, pp. 335-337). Il lettore avverta però di non prendere tutti per quesiti e segni di assoluta incertezza quei singoli appunti, come forse intesero quegli editori, perché i dubbi in essi contenuti sono alcuni soltanto e vengono sempre chiaramente introdotti col *se* che introduce appunto le espressioni dubitative: e nel resto, che è la maggior parte, di altro non si tratta che di usi vari e ugualmente ammessi, ai quali il Guicciardini rivolge la sua attenzione. L'importante naturalmente sarà vedere come egli si regolò di fatto in quella varietà: ed è la cosa che di volta in volta non mancheremo di fare. Se ne trarrà così, insieme con la storia interna dei suoi usi linguistici, talvolta un segno importante non solo della posizione che egli tenne in mezzo ai contrasti che allora si svolsero tra latino e volgare, tra usi dotti e usi popolari e tra forme fiorentine o toscane e forme delle altre parti d'Italia, ma anche una notizia dello stato stesso di quei contrasti in generale.

d. Note sul lessico di Guicciardini: uno scrutinio attento

Idiotismi e latinismi. - Gli uni e gli altri spiccano nel lessico del Guicciardini, senza tuttavia determinare né l'impasto né i contrasti che si ritrovano nella prosa del Machiavelli. I primi però sono di gran lunga meno numerosi e si può dire che non costituiscano una vera e propria vena in mezzo alla copia del suo linguaggio letterario: *drento*, *drieto*, *dua*, *dunche*, *messe* (= *mise*), *piggio*, *propio* (per *proprio*), *rispiarmare*, *sanza*, *sendo* (due volte sole), *squictini*, *sua* (= *suoi*, una volta sola), *uedde* (= *vide*). I secondi invece non solo sono molto più frequenti, ma rappresentano un aspetto imponente di quel linguaggio. Ne segnalammo già parecchi nel corso del nostro spoglio sotto i numeri 8, 10, 11, 16, 23, 24, 48, 49, 50, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64. Ne aggiungiamo qui altri un po' più crudi: *augmentare* (B 32, 63, 113, 142; C 1), *augumento* (C 142), *interrito* (B 61, ma nel corrispondente C 70 dirà: *imperterrito*), *facillime* (B 117; C 180), *difficillimo*, *-e* (B 117; C 29, 31), *interuenire* nel senso di *accadere* (B 87,

120, 126; C 39, 71, 133, 152, 170, ma nell'ultima redazione si afferma anche largamente *accadere*: C 2, 133, 156, 182, 189, 197), *propinquo* (B 96, 134; C 23, 160), *potissimo* (B 169), *pretermesso*, -e (B 173; C 143), *indocte* = insegnate, impartite (C 28), *displacentia* (C 38, ma non manca *dispiacere*), *suspitione* (C 52, ma non manca *sospecto*), *Magistrati* = magistrature (C 143), *inculpabilissimo* (C 176), *digeste* (C 210). Di tendenza latineggiante sono anche alcuni prefissi: *eradicarlo* (C 21), *excusare* ed *expedire* nelle loro varie voci, *extraordinario* (C 139, 166, 206), *extrauagante* (B 144), *infortunato* (B 138; C 85), *inconueniente* (C 179), *inconsiderato* (C 149). Come si vede, nega piuttosto per *in* alla latina che per *s* alla volgare. Quest'ultimo prefisso anzi, in forza negativa, si ritrova di rado: *sgruppano* (C 194) e *sfiduciato* (C 157, 201); ed è preferito invece quando ha valore intensivo: *scancelli* (C 53), *sturbate* (C 169), *sforzare* (B 159), *sforzato* (B 124; C 98). Vi sono infine veri e propri prestiti latini. Sono in tutto i seguenti: *cum sit* (B 120), *e conuerso* (Q¹⁻² 12, tradotto «pel contrario» nel rifacimento B 10; B 37, 159), *etiam* (B 25, 132, 146, 161, 169; C 7, 36, 85, 88, 179, 185, 187), *ex consequenti* (B 63, tradotto «però» nel rifacimento C 63), *Expertus loquor* (B 105), *in scriptis* (C 114), *omnibus computatis* (B 159), *solum* (B 94), *tamen* (B 130, 135; C 74), *uerbigratia* (B 54, 87, 180; C 8, 50, 143, 166, 188). Prestiti possono considerarsi, sebbene siano volgarizzate, le espressioni: *cose nuoue* (B 22, 84) nel senso di *rivoluzione*; *uendicarsi nome* (C 157, 201) per *acquistarsi il nome*, *farsi la fama*. E si noti infine il costrutto «mi ricordo... essere» (C 105).

Forme dotte e forme popolari. - Il Guicciardini ebbe consapevolezza di questa differenza, e lo dimostrano i seguenti suoi appunti: 1) «Somigliante, Somiglianza o Simile o Similitudine»; 2) «Oscuro vel Obscuro vel Scuro»; 3) «Ammirabile, Ammirazione, o Maraviglioso, Maraviglia o Mirabile»; 4) «Durabile o Durevole e così in tutte le voci simili». Ma di fatto preferì i nomi e gli aggettivi di esito più letterario, e tra questi i più classici: *cupidita* (C 15, 43, 105) e mai *cupidigia*; *scarsita* (C 5) e non *scarsezza*; *uicinita* (B 131) e non *vicinanza*; *defensione* (B 143, ma in C 142 e 166: *difesa*); sempre *sicurta* e mai *sicurezza*; *equalita* (Q¹ 13; Q² 14; B 11, 161; C 21) e non *eguaglianza*; *stultitia* (C 49) e non *stoltezza*; *inimico* (sempre) e non *nemico*; *euangelio* (C 1) e non *vangelo*; *tardita* (C 191); *admirabili* (C 73), *considerabili* (C 82), *dannabile* (C 32), *durabile* (Q² 20; B 17), *inculpabilissimo* (C 176), *laudabile* (B 7, 168; e qui stesso anche l'avverbio *laudabilmente*), *notabile* (B 167). Ma sempre *honoreuole*, -i (B 87, 89, 90, 164; C 217). E in C 129 va segnalato un *biasimeuole* accanto a *laudabile*.

5.

*Un progetto esemplare: aspetti di una scuola*a. Un repertorio e la sua catalogazione⁷⁰

A differenza di altre letterature,⁷¹ l'italiana non possiede ancora un indice di tutte le sue rime antiche; e i disegni che ne furono concepiti nella seconda metà del secolo scorso [XIX secolo], appena dopo l'unificazione politica del paese, non ebbero che un'attuazione parziale.

[...] Siamo dunque al punto che tutti questi strumenti, per quanto integrati tra loro, non bastano, perché erano già, ciascuno per sé, incompiuti al loro tempo, e perché tutti insieme sono oramai arretrati di tanti decenni.

Occorre riaprire la ricerca, occorre approfondirla, e occorre non solo compierla per il passato, ma aggiornarla fino al presente. Quaranta, cinquanta o sessant'anni non passano invano per le indagini filologiche nemmeno di tipo bibliografico. C'è inoltre da percorrere e registrare la materia di tutto un secolo, che i precedenti ricercatori hanno escluso dai propri lavori.⁷² Abbiamo a nostra disposizione migliori, più rapidi e più economici mezzi di ricerca. Vi è tutta una larghissima serie di cataloghi a stampa delle varie biblioteche del mondo, utilissimi a guidare i nostri passi e a farcene risparmiare certamente moltissimi di perduti. Le agevolazioni e la facilità delle riproduzioni meccaniche possono metterci in condizione di risolvere mille dubbi col constatare *de visu* l'oggetto della nostra ricerca. Io penso che siamo nelle condizioni reali più favorevoli per mettere in movimento questa macchina. Se la volontà e il coraggio di governarla non mancheranno; se al mio proposito non mancheranno il consiglio e la collaborazione di quanti vorranno e potranno darmeli,

⁷⁰ R. Spongano, «Proposta di un indice o repertorio generale delle nostre rime antiche», *Giornale storico della letteratura italiana*, a. LXX (1953), pp. 397-406, con tagli. Comunicazione letta al Congresso di Studi italiani di Cambridge del 1953.

⁷¹ La Francia, per esempio, ha già, e da tempo, la sua *Bibliographie des Chansonniers Français* del Raynaud; e preziosa riesce per la lirica trobadorica la *Bibliographie der Troubadours* di Pillet e Carstens, 1933 (in sostituzione di quella più antica di Bartsch).

⁷² Unico ausilio per quel secolo è il vol. di F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, XIV, Pisa, Nistri, 1891. Ma esso, come dice il titolo, si limita a solo una parte del secolo e a una sola regione d'Italia. Complemento, assai limitato, è la «Tavola dei principi di canzoni del secolo XV e XVI citati nelle raccolte di Lodi spirituali», compilata da A. D'Ancona, a pp. 475 ss. dell'opera sua, *La poesia popolare italiana*, seconda ediz., Livorno, Vigo, 1906.

io penso che nel giro di pochi anni, cinque o poco più, la ricerca sarà compiuta e il suo frutto si potrà mettere a stampa.

Io penso di condurla con la collaborazione dei miei scolari bolognesi, addestrandoli a leve in questo lavoro. Bologna, dove hanno visto la luce i tre più importanti fra gli indici che abbiamo nominati avanti, Frati, Morpurgo e Gnaccarini, dove si trovano le carte Bilancioni, che per la raccolta degli anonimi sappiamo ancora inesplorate e inadoperate, e si conserva sempre intatta la raccolta carducciana di rime a stampa, che sappiamo spogliata solo in parte, e dove, come per tradizione, dallo Zambrini al Carducci ed oltre, la nostra letteratura antica in genere e la nostra poesia dei primi secoli in ispecie hanno avuto così benemeriti cultori, è forse una sede storicamente adatta al compimento di questo disegno, anche se certamente essa non è la più fornita di codici e di materiale antico. La tradizione, del resto, di questi lavori qualcosa vi ha pur depositato, cosicché mi pare impresa tutt'altro che disperata da intraprendere in quella sede. Io mi propongo di intraprenderla in quella scuola.

Certo bisogna fare molto assegnamento sulla buona volontà, sull'abilità, sulla preparazione e sullo spirito di disciplina scientifica di elementi che, essendo giovani e appena alle prime armi, o quasi ancora del tutto inesperti dei mille problemi che una simile ricerca comporta, possono sembrare i meno adatti a compierla, perché i meno forniti appunto di quelle qualità. Ma, pure, poiché sono proprio queste le virtù che un maestro deve suscitare ed educare in loro, io mi propongo di addestrarveli con ogni mio potere, e penso che il modo migliore per farlo rapidamente, sicuramente e proficuamente, sarà quello di trasformare in lavoro scientificamente produttivo molta parte del loro lavoro svolto fin qui con carattere puramente accademico. Per quel che mi riguarda, intendo trasformare le loro esercitazioni didattiche, consistenti per lo più in qualche lavoro di analisi critica su temi a volte abusati, che converrebbe, se mai, far loro affrontare non al principio della loro carriera universitaria ma solo quando l'università li avesse avvezzi al metodo della ricerca, in esercitazioni utili e a carattere strettamente scientifico, facendoli lavorare insieme con me e cercando di abituarli a lavorare come me.

In questo modo, gli operai che attenderanno all'opera, di cui ora qui io presento il disegno, non saranno degli inesperti abbandonati a sé stessi, ma dei miei collaboratori, che svolgeranno il loro lavoro sotto il mio diretto controllo, e tra i quali, spero, presto si formeranno quelli che, divenuti più provetti degli altri, saranno capaci di guidare e controllare a loro volta il lavoro degli altri con sufficiente affidamento per il risultato generale.

Per questo, e per le naturali esigenze della ricerca, il lavoro si compirà in tre gradi: di ricognizione, di spoglio e di redazione.

Il primo grado, che è quello di ricognizione, consisterà nell'appurare minuziosamente e per intero che cosa posseggono in materia di rime antiche, ed esattamente dei secoli XIII-XV, le quattro biblioteche di Bologna: l'Archiginnasio, l'Universitaria, la Carducciana e la biblioteca della Facoltà di Lettere. Occorrerà per questo procedere ad un estratto sistematico e puntuale dei loro cataloghi, redigendo tante schede quanti sono i testi manoscritti o a stampa che esse ci offrono, in qualunque maniera ce li offrano – intendo dire, in capi singoli, in raccolte, o dispersi in pubblicazioni periodiche; messi in luce in tempi lontani o recenti; in copia o in edizione d'affidamento o meno –, e curando unicamente di evitare i doppioni. Il risultato di questa ricognizione sarà la bibliografia di ciò che si trova a Bologna intorno al nostro argomento: una prima base di lavoro. Naturalmente, insieme col materiale del nostro argomento, estrarremo da quei cataloghi anche le schede di tutto ciò che criticamente lo concerne. In questo modo la bibliografia s'avvierà ad essere non puramente materiale, ma anche critica. Sebbene lo scopo principale, a cui intendo mirare, sia una specie di inventario delle nostre rime antiche, che consenta la possibilità di stabilire in modo certo il patrimonio poetico dei singoli autori, e favorisca, offrendone i vari elementi a disposizione, lo studio e l'edizione critica dei singoli testi, è chiaro che per questo stesso scopo all'inventario del materiale si accompagnerà la notizia della bibliografia che lo riguarda, almeno nei suoi problemi testuali.

Quando questa prima fase sarà compiuta, poiché, come è ovvio, Bologna non possiede certamente tutto – anzi, per il materiale manoscritto, sappiamo che possiede relativamente poco – intendo passare alla seconda fase della ricognizione, che sarà quella di colmare le lacune bolognesi con l'ispezione, diciamo così, a distanza di tutte le altre biblioteche nostrane e forestiere, mercé la consultazione dei loro cataloghi a stampa, quando esse li hanno, e con i mezzi che di volta in volta si potranno impiegare, quando questi cataloghi mancano. Anche in questa seconda fase si redigeranno tante schede quante saranno le indicazioni utili che si troveranno, badando, naturalmente, anche questa volta, ad evitare i doppioni. In questo modo si avrà, credo, una compiuta bibliografia generale di quel che andiamo cercando.

Io ho studiato un tipo di scheda per questo primo grado della ricerca. La scheda conterrà queste indicazioni: biblioteca, segnatura, autore con gli estremi locali e temporali di nascita e di morte, titolo o soggetto, numero dei volumi, collezione o rivista, luogo, editore, anno, numero di pagine, firma dello studente, suo numero di matricola, eventuali osservazioni.

Poiché le fasi di questo primo grado, che abbiamo detto di ricognizione, sono due, io penso di adoperare schede di due diversi colori: uno per tutto quel che si trova a Bologna, l'altro per le biblioteche di fuori. Dovendole tenere, come a me pare sommamente utile, disposte in ordine alfabetico interno sotto l'ordine alfabetico degli autori, sarà più rapido distinguere, quando si passerà al secondo grado del lavoro, ciò che si ha a portata di mano da ciò che si trova lontano.

Ma non si passerà al secondo, se prima non si sarà stabilita una tavola di abbreviature di tutto il materiale raccolto nel primo e non si saranno numerate progressivamente le schede di ciascun autore. Ciò consentirà di sveltire le operazioni successive e di abbreviare il tempo che vorranno le numerose indicazioni del secondo e quelle certamente più complesse del terzo grado.

Il secondo, che è quello che abbiamo chiamato di spoglio, consiste nel prendere capo per capo in esame il materiale indicato dalle schede accumulate nel primo, e fare lo spoglio sistematico delle poesie in esso contenute, redigendo tante schede quanti sono i capoversi delle singole poesie, e indicando nella scheda, oltre a ciò, innanzi tutto, l'attribuzione, cioè il nome dell'autore, se c'è, con i suoi estremi temporali e locali di nascita e di morte, quindi il genere e il metro lirico, gli estremi bibliografici del luogo dove si trova, con l'indicazione, questa volta, anche della carta o della pagina, e infine il rinvio alla scheda dalla quale si è partiti, la quale, come abbiamo detto, avrà un suo numero d'ordine. Anche le schede di questo secondo grado recheranno la firma di chi le compila e il suo numero di matricola.

Nella trascrizione da manoscritti o da stampe antiche, il capoverso sarà registrato sempre nella sua forma originaria sotto a quella ammmodernata, che servirà per la sua collocazione alfabetica. E questo si osserverà anche nel terzo grado, ossia nella redazione ultima.

Non ho ancora eseguito il modello di scheda che servirà per il secondo grado, ma esso è facile da immaginare, una volta dette le indicazioni che deve contenere.

Resta solo da aggiungere che, accanto alle schede indicanti i testi di una poesia, ci saranno anche quelle indicanti gli studi intorno ad essa e la qualità delle sue eventuali edizioni, se critiche cioè o meno. Le indicazioni degli studi saranno date, quando ciò sia agevole, col più breve cenno possibile del loro assunto o contenuto.

Sempre in questo secondo grado, mentre sarà molto facile lavorare sul materiale che si conserva a Bologna, non mi nascondo a quali e quante difficoltà si andrà incontro, quando si tratterà di lavorare sul materiale che si

conserva nelle altre biblioteche, specialmente se queste si trovano all'estero. Ma pure è proprio qui che mi occorre non solo il concorso degli uomini di buona volontà, ma – e io lo chiedo con ferma speranza che non mi sarà negato – quello degli enti e degli organismi a ciò più adatti: il Ministero della Pubblica Istruzione, l'Università della quale faccio parte, le biblioteche alle quali mi rivolgerò, le istituzioni e associazioni che hanno premure per queste cose. Chiedo a tutti di favorirmi, quando mi rivolgerò a loro per essere agevolato o sorretto in questa impresa. I modi in cui potranno farlo saranno molti e di volta in volta essi potranno scegliere i più opportuni.

Certo, quando il lavoro sia giunto al termine del secondo grado, esso si potrà dire pressoché compiuto e certamente assicurato nella sua importanza.

Il lavoro del terzo grado infatti, per quanto possa apparire il più complesso, è tuttavia il più tranquillo, come quello che poggia sul sicuro fondamento dei due gradi precedenti e per il quale si hanno oramai in pugno tutti gli elementi che si possono desiderare.

Esso consiste nel raccogliere per ogni capoverso le singole schede che lo registrano e redigere intorno a questo la scheda unica e definitiva, che raccoglie tutti i dati realmente utili e importanti: cioè, l'attribuzione innanzi tutto, il genere, il metro e il numero dei versi, i manoscritti e le stampe che ci hanno conservato la poesia, con le eventuali differenti loro attribuzioni, l'edizione o le edizioni critiche, e gli studi testuali su di essa. L'insieme di queste schede definitive costituisce già l'opera, che non sarà se non da mettere a stampa con i suoi indici di riscontro.

b. Lo spirito di un maestro:

«rendere esercitato l'occhio e pronta la riflessione»⁷³

Queste nozioni si estendono solo fino al Cinquecento, senza accennare alle novità e agli sviluppi successivi della metrica italiana; e ciononostante, confidiamo che esse contengano già l'indispensabile – se non forse qualcosa di più – a rendere esercitato l'occhio e pronta la riflessione nel cogliere le differenze, quando e dove queste si presentino, anche nella metrica moderna. Di due fra le più importanti novità però, la metrica barbara e la ballata romantica, non abbiamo potuto fare a meno di esporre in appendice i caratteri fondamentali.

⁷³ R. Spongano, premessa a *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Patron, 1966, p. 7.

Abbiamo corredato di esempi le nozioni, collocandoli a parte e producendoli quasi sempre per esteso, convinti che questo sia il modo meno astratto e forse anche più piacevole di proporli e di farli studiare. E a renderne più agevole la lettura, li abbiamo dichiarati parola per parola. La spiegazione a verbo che ne diamo, per lo più senz'altro commento – se non solo metrico, dove occorra – mira ad essere appropriata, possibilmente calzante, e libera e liberatrice da equivoci. La riflessione sul senso letterale dei testi non è forse mai troppa, e, per la destinazione che questo libro vuole avere, gioverà – crediamo – col suo esempio, alla ginnastica dell'attenzione nei giovani che lo useranno, ridestandoli dall'abitudine alla distrazione e all'approssimazione, a cui troppe altre cose oggi li invitano e fors'anche li costringono.

c. Sapienza bibliologica e critica

122. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso* secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521 a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre. Bologna, Commissione per i Testi di lingua (Cooperativa Tipografica Azzoguidi), 1960, in-8, pp. 8 n. n. + 1704.⁷⁴

È l'edizione promossa per celebrare il primo Centenario della Commissione (16 Marzo 1860-16 Marzo 1960). Ne furono tirati 1.006 esemplari tutti in carta India, duecento dei quali, di cui soli 190 venali, furono rilegati in tutta pelle marocchina con taglio superiore e caratteri al tassello di pelle turchina in oro fino, e i rimanenti, di cui soli 710 venali e sei destinati alla Procura di Stato per i diritti di stampa, furono rilegati in tutta tela con caratteri al tassello di pelle turchina in similoro.

Fu approntata da Cesare Segre, dopo che egli ebbe ricostruito e in parte rettificato i criteri coi quali veniva preparandola Santorre Debenedetti prima del suo testo laterziano (Bari 1928), da lui alla fine offerto senza apparato per disposizione dell'editore. Sono indicate con A, B, C le tre successive edizioni originali (Ferrara, per maestro Giovanni Mazocco dal Bondeno adì XXII Aprile MDXVI; Ferrara, per Giovanni Battista da la Pigna Milanese, a dì XIII de Febraro MDXXI; e Ferrara, per maestro Francesco Rosso da Valenza, a dì primo d'Ottobre MDXXXII), con C* gli

⁷⁴ R. Spongano, *Inediti o rari: schede per un Catalogo*, a cura di A. Campana, con il contributo di S. Sampaolesi, premessa di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 2011, pp. 160-163, n. 122.

esemplari di C che nel foglio di stampa corrispondente a I, 18-II, 14 contengono «refusi o lezioni comunque respinti dall'Ariosto», e con C** le varianti saltuarie tra i vari esemplari di C, dovute alle diverse correzioni dell'Ariosto apportate nel corso stesso della stampa.

Di A e B è impiegata la ristampa diplomatica di F. Ermini (Roma, Società Filologica Romana, voll. 2, 1909-1911), liberata però dei suoi numerosi errori con riscontri diretti degli originali, ricontrollati poi da ultimo ad opera di Luciano Capra, per A, nell'esemplare della Bibl. Com. Ariosteia di Ferrara, e ad opera di Mario Marti, per B, nell'esemplare della Bibl. Angelica di Roma. Per la collazione di C, che sta a fondamento dell'edizione, venne usato l'esemplare, già melziano, in possesso di Segre.

Ciò è precisato nei due primi paragrafi (pp. 1649-1650) della *Nota al testo*, che nei sette susseguenti (pp. 1650-1697), dopo avere riassunti nel terzo i criteri d'ammodernamento interpuntivo, accentuativo e grafico adottati dal Debenedetti nel suo testo laterziano (p. 1651), e dopo aver dichiarato i mutamenti apportativi in alcuni luoghi sul fondamento di una ricontrollata applicazione di quei criteri, specialmente in merito agli scempiamenti e raddoppiamenti consonantici iper corretti alla maniera settentrionale, da rettificare ora sulla spia delle rime, ora col confronto dei *Frammenti autografi* (a cura di S. Debenedetti, Torino, Chiantore 1937) e ora con quello dell'*usus* affermatosi in C (pp. 1651-1655), elenca nel quarto, passando dalla grafia e dalla fonetica in generale alle singole lezioni, confortate a volte da appunti dello stesso Debenedetti in un esemplare dell'edizione laterziana interfogliato in vista di una sua revisione (Deb. 2), quattro restauri in C di luoghi che il Debenedetti aveva corretto per una presunta ma non reale necessità (pp. 1655-1656) e quindici nuove correzioni che invece s'impongono per buone ragioni (pp. 1656-1659).

Fin qui gli interventi nel testo. Ora l'analisi, esposta in tavole, degli errori propri a ciascuna delle tre stampe originali, o manifesti per sé o rivelati da rime, ipometrie e ipermetrie; e prima, nel paragrafo quinto, sotto la Tav. I (pp. 1659-1668), «si tratti di refusi o di lezioni non ariostesche o di distrazioni dell'autore», tutti quelli di C, che sono 256, trentacinque dei quali provennero in C da B, 18 violerebbero la rima e 10 la misura del verso rendendolo ipermetro, 77 furono già corretti dal Debenedetti con avvertimento e 129 senza, e 50 vengono corretti qui per la prima volta e costituiscono innovazioni rispetto al suo testo; poi, nel paragrafo sesto, sotto la Tav. II (pp. 1668-1673), sebbene tuttavia non interessano l'apparato, ma interessano «la compiutezza della documentazione» (p. 1668), i refusi e gli errori di A, che sono 161, ventiquattro

dei quali violerebbero la rima, uno renderebbe ipometro e trentadue ipermetro il verso; e sotto la Tav. III (pp. 1674-1680) quelli di B, che sono 261, quarantanove dei quali provenienti da A, 42 violerebbero la rima, 11 il verso rendendolo ipometro e 24 rendendolo ipermetro.

Ma di spiccato interesse ai fini dell'apparato è l'analisi degli scempiamenti e raddoppiamenti consonantici ipercorretti in B, dove, tanto più numerosi che in A e in C, sono, registrati nel paragrafo settimo, sotto la Tav. IV (pp. 1681-1687), in numero di 207 i primi e 14 i secondi, rappresentando, ma solo apparentemente, una involuzione temporanea dell'ortografia ariostesca, cui tutto invece contraddice: sia all'interno stesso di B, come gli scempiamenti erronei in rima, sia nel confronto con l'esterno, come la presenza qui e l'assenza altrove di forme verbali «assolutamente sconosciute» all'Ariosto, o come il fatto che, contro le abitudini sue più salde, gli scempiamenti in B sono prevalentemente di tipo dentale e nasale, scempiamenti «tanto estranei all'uso ariostesco, quanto scopertamente legati all'uso di B» (p. 1688), o come ancora, e tornando all'interno, alcune ipercorrezioni assolutamente mostruose (pp. 1687-1688). La constatazione guida a correggere una serie (Tav. V, pp. 1689-1690) di scempiamenti di B, rimasti in C perché non tutti raggiunti dall'attenzione dell'Ariosto nel preparare C sopra un esemplare da lui corretto di B: e ne sono tratte le dovute conseguenze, caso per caso, a pp. 1690-1691, dove, in fine, vengono individuate e denunziate altre «malefatte» dello stampatore di B.

Il paragrafo ottavo (pp. 1692-1693) spiega l'uso fatto nell'apparato degli *Errata-corrige* di A e B, e il nono (pp. 1693-1694) le ragioni che consigliano di omettere le varianti offerte dai *Frammenti autografi*, nonché quelle che il Pigna dichiara (*I Romanzi ecc.*, Venezia, Bottega d'Erasmus, appr. Vincenzo Valgrisi 1554) di avere trascritto da un esemplare di B appartenuto all'Ariosto, e quelle, autentiche o meno, trasmesse dal Ruscelli (*Mutazioni e miglioramenti ecc.*, ivi 1556), e di tener conto, invece, di quelle di C*, che sono sette, registrate nella Tav. VI, e di C**.

Il decimo ed ultimo paragrafo aggiunge ai chiarimenti sulla costituzione dell'apparato (pp. 1694-1695) quelli relativi ai criteri grafici generali e particolari in esso adottati (pp. 1695-1697).

In tal modo questa risulta essere l'edizione meglio giustificata che finora si abbia dell'*Orlando Furioso* e la sola fornita di apparato critico: ragioni che, unite all'importanza dei fatti linguistici e letterari, nonché pure strettamente filologici, in essa testimoniati, e unite all'universale affetto per la poesia di un simile capolavoro, nato in terra emiliana nel più rigoglioso splendore della civiltà italiana, assicuraron bastevol-

mente la Commissione dell'opportunità di promuoverne la pubblicazione e di presceglierla a ricordo dei suoi primi cento anni di vita (*Premessa* a p. 7 n. n.). La tavola fuori testo, collocata in apertura, riproduce il ritratto dell'Ariosto che orna l'edizione del 1532. Antiporta bianca all'inizio, occhietti innanzi ad ogni parte del volume, indice a pp. 1700-1702.

6.

*Filologia ed esame dello stile. Il commento a Buonaccorso*⁷⁵

Esaurita senza risultato di sorta la via della filologia documentaria, [...] se per documento s'intende la carta scritta e la cosa testimoniata, restano ancora due altre vie: l'esame del contenuto e l'esame dello stile, filologia anche questa, ma interpretativa e storica e tuttavia non meno documentaria, cioè non meno accertante, dell'altra, perché sono altrettanto evidenti le ragioni alle quali essa si appella, l'intrinseco di ciò che si dice e i suoi caratteri, la materia che ad uno è propria e l'impronta di cui egli la segna: due cose però che non si stabiliscono senza delimitazioni dovute alla forza di penetrazione critica e alla misura del senso storico, ma due cose – bisogna aggiungere – che non sono così separate come si potrebbe credere, perché, in verità, non si riesce a capire che cosa uno dica se non si intende anche, e in atto sintetico, come lo dice. E qui la filologia rivendica il suo diritto di essere considerata anche essa come una scienza storica e non come una pura tecnica o una specie di scienza naturale, perché pronta a passare dalle sue operazioni fondate sul principio di causa a quelle consistenti in giudizi di valore. I fatti di cui essa si occupa in questi casi non cessano di essere considerati piuttosto come fatti che come atti, ma le operazioni in cui essa ne discute non si compiono senza un continuo riferimento alla delimitazione e alla sostanza spirituale di quei fatti.

Ma, a parte ciò, quel che poco fa volevo dire è che l'esame del contenuto, in casi come il nostro, dove la materia, per la natura della lirica, si distilla tutta o quasi al lambicco della metafora, si risolve nell'inseguimento di una vera e propria chimera se non si sa, e molto provatamente, chi ne sia l'autore, se non si conosce e vede cioè, nitida al massimo, la impronta di chi l'ha segnato. E in verità nella nostra raccolta ci sono

⁷⁵ R. Spongano, *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*. Introduzione, testi e commento di R. Spongano, Bologna, Pàtron, 1970: *Introduzione*, pp. CVI-CVII; *Rime*, son. 12 di Buonaccorso il giovane, pp. 29-32, [l'abbreviazione *gr.* indica i *gruppi*, o *raggruppamenti*, in cui è classificata la tradizione, in forza degli errori dei testimoni: pp. xxxvii ss.].

sonetti rimasti da cima a fondo indecifrabili senza quella conoscenza, e che splendono invece limpidi come puri raggi di sole dopo di essa; ve ne sono altri che, pur genericamente afferrabili nel loro senso, si direbbero tuttavia piuttosto comuni e indifferenti quanto a segno personale prima di scorderlo, e che, dopo scorto quel segno, si rivelano invece personalissimi e propri. Gli uni e gli altri cioè non manifestano se non alla luce di quell'analisi il loro vero contenuto. In altri termini, l'indagine stilistica, almeno nel caso nostro, è stata la chiave anche dell'interpretazione letterale: cosa naturalmente indispensabile all'intelligenza e quindi all'esame del contenuto.

Son. 12

Freschi fior dolci e violette, dove spirano euri d'amor, zeffiri lieti; verdi, alti, vaghi e genti laureti, dove un bel nembo rugiadoso piove;	4
cara leggiadra selva, onde Amor muove mio cor negli alti sua pensier segreti, rivi erranti, puliti, ombrosi e cheti, possenti a far di sete accender Giove;	8
quanto mirabilmente il viver mio trasformato s'è in voi in nuova sorte, data dal dì delle mie prime fasce!	11
Qui vivo all'ombra onde fuggir m'è morte, qui dolce aura d'amor, quant'io disio, sol mi nutrica, m'alimenta e pasce.	14

12. SONETTO. È felice nei luoghi del suo amore. Se il precedente era un sonetto di lontananza, questo pare un sonetto di ritorno e sta forse non senza ragione dietro a quello, così come il 6 dietro al 5. Per il Casotti, che ha ereditato dalle stampe un ordine mutato, sarebbe invece un sonetto «fatto in tempo di villeggiatura». Il medesimo Casotti lo dice attribuito al Tinucci in alcuni mss.; ma, al solito, non si tratta che di FN¹⁶; degli altri ventitre mss. che l'accolgono, uno solo (FN¹⁸) lo reca adespoto, e gli altri tutti lo intestano debitamente al Montemagno. Forse per la sua petrarchesca eleganza fu uno dei più trascritti e perciò dei più rilavorati dai trascrittori, come appare dalle sue numerose varianti facilmente eliminabili se ci si attiene, come noi facciamo, a uno dei mss. più antichi (FR⁵).

1 Varianti: a) *Freschi fior, dolci violette* (FR⁴, RVb¹); b) *Freschi fior, rose e violette* (2° gr.); e l'una e l'altra, per aggiustare il corso logico del discorso, rompono l'unità ritmica del verso, inficiandone il primo emistichio. 2 *huri d'amor, zeffiri lieti*: passione e ristoro, perché Euro spira caldo dal sud e Zeffiro fresco da ponente: con una vaga allusione metaforica sotto il senso letterale. Una variante di *huri, aure*: certamente per eliminare da questo quadro di delizie ogni ombra di tempesta. 3 *genti*: gentili. Uno dei versi più mutati, prima per disattenzione o ignoranza, ma poi per intenzione: a) *Verdi, alti, vaghi e gentil läureti* (1° 3° e 4° gr., FL, MiA), quando o ad opera di chi s'era già perso il senso del valore di *genti* per "gentili"; b) *Vaghi, alti, belli e genti läureti* (2° gr.), quando *genti* si poté essere conservato meccanicamente o fu scientemente restituito per evitare l'incontro delle due *l* (*gentil läureti*); c) *Verdi, vaghi, gentili, alti läureti* (Pilli), con inversioni indirizzate al medesimo scopo e a quello della variazione o modulazione vocalica, nonché per evitare l'accento di settima della variante *a*; d) *Belli, alti, vaghi e gentil laureti* (Casotti), senza riscontro nei mss. E non occorre illustrare i guasti di ciascuno degli interventi o nel ritmo o nella locuzione del bel verso. *läureti*, come più sotto *aura*, e una simile terminologia sparsa altrove, hanno fatto pensare che la donna di questo poeta si chiamasse Laura: forse è vero, ma solo in senso petrarchescamente antonomastico più che proprio, perché, dopo quella del Petrarca, molte altre donne furono esaltate dai loro poeti con quel nome anche per i facili abusati giuochi verbali a cui esso si prestava. 4 *nembo rugiadoso*: cfr. 1, n. 10. Il 2° gruppo, di tradizione più tarda, ha creduto erroneo *nembo* (= "nimbo" prima della dissimilazione semantica, e l'ha modificato in *nimbo*). *piove*: cfr. 17, 1 e 21, 1, e osserva che tutte e tre le volte si trova in fin di verso, cioè in sede di rima, come spesso nel Petrarca. 5 *Cara*: cfr. 3, n. 1. Una variante conservata in almeno quattro codici: *Chiara*; trascrizione erronea, ma forse non del tutto involontaria, di *Chara*. 5-6 *onde...segreti*: donde Amore, nell'intimo dei suoi imperscrutabili pensieri, vuole che a me venga l'ispirazione; nella quale Amore m'ispira. Chi non capì che il senso era questo, mutò tutto il v. 6 così: *i miei pensier negli alti suoi segreti*, appianando e demolendo. 7 *erranti*: cfr. 1, n. 3. Una variante, nata forse da guasto ortografico e diffusa in più codici: *ratti*, che guasta tutto. *ombrosi*: cfr. 1, n. 3. *cheti*: FR⁷, a cui naturalmente non parve che i rivi potessero essere insieme *ratti* e *cheti*, corresse: *lieti*; e dissipò ombra e frescura di questo verso. 8 *di sete accender Giove*: «benché sia sua bevanda il nettare» (Casotti, p. 259). 9 *mirabilmente*. In più di un ms. (cfr. il prospetto delle tradizioni nell'*Intr.*): *incredibilmente*; ma forse è glossa sottratta al testo. Per il primo avverbio, cfr. l'uso degli aggettivi corrispondenti in 6, 13 e 17, 12; per il secondo cfr. 27, 5; e stimerai anche dalla loro diversa proprietà in quei luoghi che qui la lezione più giusta è la prima. 10 *trasformato s'è in voi*: intendi non da ora, ma da quando egli si innamorò. I mss. del 2° gruppo: *Sia trasformato*, non improbabilmente da un *Si è trasformato* di chi, pur di avere l'accento secondario di quarta e sgombrarne la quinta sillaba, non si accorse che rendeva prosa il verso: *S'è trasformato in voi. nuova*: non prima veduta,

straordinaria. I mss. del 2° e 3° gruppo, più Ar del 1°, invece di *in nuova*, hanno *O* (= *Oh*) oppure *Oi* (*RVb*¹) *nuova*, facendo punto dopo *voi*: evidentemente per non aver capito che *in voi* vuol dire “tra voi”, “in mezzo a voi” e non è punto il termine ma il luogo della trasformazione. 11 *data... fasce*: destinatami fin dalla nascita, e quindi riservatami dal cielo. Cfr. Petrarca, *Rime*, LXXII, 52-54: «e credo da le fasce e da la culla Al mio imperfetto, a la fortuna avversa, Questo rimedio provedesse il cielo». 12 *all'ombra*. Immagine più volte ritornante e in senso proprio e in senso figurato: cfr. 15, 3 e 13; 16, 2; 20, 9 e 22, 12. *onde*: dalla quale. 13 *aura*: cfr. n. 3. 14 *nutrica... e pasce*: cfr. 3, n. 2. Se raccogliamo tutti i collegamenti di questo sonetto con altri, troviamo che il suo stesso linguaggio risuona in ben venti altri componimenti della raccolta: 1, 2, 3, 5, 8, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 e 28; che in ben dodici di essi risuona due volte: 3, 5, 11, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 25 e 28; che in due (1 e 22) risuona tre volte, e in un altro (15) ben quattro volte!

7.

*Metodo e scuola, sino all'ultimo*⁷⁶

La prima esperienza del lessicografo artigianale è che egli non dispone di un qualsiasi mezzo meccanico per ritagliarsi in pezzi il testo, isolandone, parola per parola e vocabolo per vocabolo, i contesti di ricorrenza: se lo facesse a mano, impiegherebbe un tempo interminabile e forse perderebbe via via il filo dell'opera, la consapevolezza di quel centro generatore dove sta la giustificazione intrinseca del vocabolo di cui si ha da fissare di volta in volta, forme a parte, il significato o la sfumatura di significato precisa, sia essa in deroga o meno all'istituto linguistico interno (la ragione dell'opera) o esterno (la cronologia e/o topografia del condizionamento linguistico).

Mancandogli dunque l'opportunità e vantaggio o presidio del mezzo meccanico, egli ne deve prescindere, contentandosi di isolare e schedare, nell'istante della lettura, la parola col suo significato, il vocabolo col suo senso immediato. E proprio qui, in questa quasi perigliosa scorciatoia dell'operazione altrimenti lunga e tediosa e forse alla fine fuorviante, si presenta per lui il bello e il vantaggio: la sua registrazione immediata avviene in piena luce mentale, nel vivo del filo dell'opera, nel mentre egli sta lavorando prima d'ingegno che di mano e prima di penetrazione che di trascrizione, compiendo un'operazione di sintesi istantanea.

⁷⁶ R. Spongano, «Esperienze di un lessicografo artigianale», in *Lessicografia, filologia e critica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania-Siracusa, 26-28 aprile 1985), a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1986, pp. 35-44: 35-40, con tagli.

Ma è chiaro che la lettura di cui egli si serve e della quale io parlo non è la cursoria né la prima e immediata, bensì quella di un testo che egli ha preventivamente fissato, preventivamente accertandolo col tornarvi sopra forse infinite volte.

Questa è dunque la seconda esperienza del lessicografo artigianale: che il lessico a cui egli attende non può avere inizio prima dell'accertamento del testo; e che egli non sarà buon lessicografo se non è stato preventivamente buon filologo, perché solo da filologo egli avrà sentito di ogni parola la ragione contestuale: ciò che favorisce la sua pronta schedatura quando egli si mette a farla. In altre condizioni la schedatura potrà essere anche più rapida, ma non sarà mai altrettanto sicura. Né così sicura né altrettanto precisa: e la precisione sarà un avallo della sicurezza. Sotto questo aspetto anzi sono o diventano innumerevoli i casi in cui la stessa parola si sfaccetta nella mutevolezza delle accezioni diverse, com'è naturale che avvenga in qualsiasi discorso vivo. Ed è questo un aspetto affascinante dell'operazione del lessicografo: cogliere e fissare non il generico ma il proprio del termine, scoprendone a mano a mano la ricchezza, la mobilità, la libertà di potere espressivo: cosicché mentre le parole in un'opera sono dopotutto determinate di numero, ne risultano interminate o, per meglio dire, moltiplicate incredibilmente le contenenze e i sensi.

Ne ho avuto esperienza diretta redigendo il glossario di una raccolta di testi quattrocenteschi, vari tra loro ma tutti del medesimo argomento: quel *Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, allestito con diligenza ed entusiasmo da una studiosa australiana di vivacissimo intelletto e pubblicato nel 1983 nella Collana della Commissione per i Testi di Lingua in Bologna.⁷⁷ È toccato a me il compito del glossario, ma io non ho potuto redigerlo senza il preventivo controllo dei singoli testi, eseguito con numerose ed altrettanto appassionate letture (dico appassionate, perché erano per me fonte di incredibile diletto e di riflessione curiosa). Ne è venuto un glossario pieno di accezioni inconsuete di parole che, prese per sé, parrebbero comunissime. Sarebbe stato uno sbaglio registrarle soltanto col loro significato più semplice e generale. Ne recito un esempio solo con i significati diversi nei diversi luoghi: *fallire* non avverarsi *O* 270, errare *Sa* 294, mancare, venir meno *B* 310, disobbedire, venir meno a un comando, a un ordine *Mo* 190, cadere in

⁷⁷ *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, a cura di N. Newbiggin, Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua, CXXXIX, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, Casa Carducci 1983, pp. LXII-350.

colpa *Sa* 86, offendere *Su* 207; *fallito* (*che abbia fallito*, che abbia commesso colpa, fallo) *J* 256, *fallita* (:) mal rappresentata, eseguita male *J* 701; *sarà fallita* (:) verrà ingannata e fallirà *P* 298. Nove accezioni distinte in sette diversi testi di una medesima età e di un medesimo argomento.

Ma il lessicografo artigianale ha le sue pene, che sono quelle dei controlli da eseguire per conoscere, forme a parte, se la parola in sé, il vocabolo come termine sia già noto o meno e registrato in quella accezione. Ah, se tutti i lessici, tesori e glossari, tutti i dizionari, almeno quelli di lingua, fossero computerizzati in uno. Allora sì che egli, il povero artigiano, persino come storico della lingua, si sentirebbe un papa, un re, un imperatore dei domini della lessicografia. Il materiale lessicale invece è così disperso e i monumenti che lo contengono sono tanti che, a maneggiarli per solo prenderli e riporli, quand'anche si abbiano tutti a disposizione, il tempo se ne va, per lo più non senza molta fatica e scarso frutto. A volte il controllo è necessario per appurare l'esistenza della parola in sé, a volte – ed è il più lungo e lento esercizio d'attenzione a cui chi vi attende non può sottrarsi – è necessario per verificare l'accezione in cui la parola è o va presa nel testo da lemmatizzare. Che piacere quando il termine in questione risulta non registrato affatto da nessuna parte! E, allora, non più per la fatica o parte di fatica conclusa, ma perché l'acquisizione nuova è assicurata e il pupazzo che ti sta davanti cominci a prenderlo sul serio in tutte le sue ragioni, come se tu fossi andato a teatro e ti divertisse un personaggio nuovo, mai visto prima, uscito a recitare la sua parte in commedia. Perché le parole sono anche dei bellissimi zimbelli con cui hai da giocare. Mica sono tutte piatte piatte; la maggior parte sì che sono piatte, ma sono le solite, le note a tutti. Un vocabolario delle parole non comuni, delle difficili, delle rarissime, non si è mai fatto e forse nemmeno pensato, eppure dovrebbe avere la sua utilità. D'Annunzio vi si sarebbe stuzzicato e avrebbe rapidamente chiuso il Tommaseo-Bellini che teneva squadrato sul suo leggio o il suo Forcellini, per il calepino delle difficoltà e delle rarità. Forse farebbe comodo anche al lessicografo artigianale come scorciatoia della ricerca. Il guaio è che a volte la sua parola ha essa una forma piatta che non dice nulla di speciale, parola comune da non accordarle né prezzo né pregio, e perciò non la troveresti in quel calepino delle rarità, almeno finché non la raffiguri. Perché se la raffiguri, allora sì che ti accorgi come sia proprio ed appunto da calepino delle rarità.

Un povero innamorato, che non sa più che farsi della vita, tanto è infelice per gli inganni e disinganni d'Amore:

Sia maledetto chi ti segue, Amore!

esclama nella lirica di un codice quattrocentesco italiano finito a Città del Capo in Sud Africa, ma presto in luce fra noi in edizione critica ad opera di un'ardentissima studiosa inglese:⁷⁸

Sia maledetto chi ti segue, Amore,
 e gli occhi mei, che mai detter la via
 alli toi stral che infiammasseno el core!
 Che fa'? Ch'aspetti più, anima mia?
 Perché non lassi tua misera spoglia,
 ch'è meglio morte che tal vita ria?
 Spògliate ormai de questa mortal *noglia*:
 lieve, presta e sicura el passo varca
 che pon fin e silenzio a molta doglia.

(LXXXIX, 22-30)

Eccola la parola piatta piatta, usata, abusata e quasi consumata dall'uso nella lirica padana quattrocentesca: *noglia*, noia, fastidio dell'esistenza, piatta con l'apparenza, per giunta, della proprietà dell'ipercorrettismo, della localizzazione e della datazione. È una parola "datata", come oggi si direbbe, circoscritta topograficamente e cronologicamente. Ma il filologo – in questo caso il filologo in veste e funzione di lessicografo artigianale – faccia sempre lo spione e vada a vedere cosa ci sia proprio scritto di preciso sul documento, il codice 7.b.5. della South African Library di Cape Town in copia unica e mai prima studiata. C'è scritto *noglia*, ma con la *n*-ricalcata sopra una *u*:- *uoglia* = voglia. E questa sì che è una parola ancor più piatta, ancora più comune; ma pare accettabile, più o meno come la prima: «Liberati ormai di questa mortale passione!». Ancora più piatta, ancora più comune, più o meno accettabile o comprensibile come l'altra; e invece è una trappola! È una parola tutt'altro che piatta e comune, è una parola rarissima. Così com'è scritta non ne desta il sospetto, ma è una parola non integra, è aferetica: a scriverla bene e propriamente, bisogna metterle un apostrofo davanti in segno dell'aferesi, che ha subito, della sillaba *in*- e scrivere *'voglia* = *'nvoglia*, *invoglia*, ma non dal verbo *invogliare*, si badi, bensì da *involvere*: *invoglia*, sostantivo col senso di "involucro", il mortale involucro dell'anima, che è il corpo, quello che poco

⁷⁸ Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia (ed altri), *Versi d'amore*. Edizione critica del Codice Grey 7. b. 5 della South African Library di Cape Town, a cura di N. Saxby, Collezione di Opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua, CXL, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, Casa Carducci, 1985, pp. CXXX-224.

prima, in questo stesso passo, il rimatore ha chiamato *spoglia* e poco più in là chiamerà *scorza*, sempre metaforizzando.

Che l'autore di questa poesia, Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia, uno sconosciuto rimatore romagnolo del sec. xv, se la dica con simili aferesi di *in-* e ce l'abbia, per abitudine, è provato dai suoi *namora* per "innamora" (CXX, 41), *fernal* per "infernal" (LXIV, 7), *nanti* per "innanti" (LV, 4 e LXVII, 20), *nanci* per "innanci" (LXXVIII, 10 e CXX, 10), *meggio* per 'meggio (= in mezzo: VIII, 33).

Invoglia per involucro, da *involvere* come abbiamo detto, non è più parola comune, almeno ai tempi nostri. Per noi anzi è più che rara. Altra testimonianza non le richiamiamo al terminale della memoria che possediamo computerizzata per natura e che è nella nostra mente, se non quella, unica, in rima anch'essa e anch'essa aferetizzata, sebbene un po' meno crudamente, di Dante, in *Par.* XXVI, 99:

Talvolta un animal coverto broglia,
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia.

Ma a Dante la parola occorre in senso proprio e comune com'era ai tempi suoi e come durò per lungo tratto ancora (da Sacchetti, *Nov.* 70, 14 a Dossi, I, 168), quando designò niente più che un pezzo di panno qualsiasi, di tela grossa e ruvida, uno straccio buono per involgere e coprire; al nostro oscuro, oscurissimo, ignoto rimatore quattrocentesco occorre, invece, per immaginosa metafora: il corpo involucro mortale dell'anima. Chi pensa più al pezzo di tela? E il suo sarebbe oggi l'esempio più semplice e calzante da mettere a vocabolario: e il più antico di tutti, quanto a senso figurato.

Questa volta però e in questo luogo la parola, sia pure alterata, per incompienza, da *uoglia* in *noglia*, e sia pure malamente scritta senza segno alcuno della sua aferesi, la parola c'era e c'è. Nel codice tutti possono riscontrarla. Altra volta non è così. La parola nei suoi più o meno completi elementi grafici – quelli che a noi servono per leggerla e intenderla – non c'è. Ne sono nati altri grafemi, altri segni, altre lettere, altra parola che il lessicografo pur conosce ma che il filologo non riconosce.

Che fa il filologo allora? Che il lessicografo artigianale dinanzi a questi mostri che non son più nemmeno maschere? Solo il primo può in simili casi aprire gli occhi al secondo e servirlo. Ma che fa dunque il primo? O si spaventa e arretra o guarda in faccia il mostro per affisarlo e raffigurarlo. E non gli riuscirà mai finché lo guarderà, finché non si

persuaderà che ciò che ha preso vesti e sembianze di mostro è nient'altro che il nulla. La lezione corrotta, sebbene guardata in faccia, non mena alla lezione corretta. Questa ha da rinascere dal centro del testo, dalle radici per le vene del contesto, e finché il filologo non ha la forza di riattingere quelle radici, di ripossedere quel centro, la lezione giusta, la lezione corretta non riemerge. Ma quando ciò si verifici, sebbene egli non sappia poi ridire come ciò sia avvenuto, una cosa è certa: egli constata la felicità dell'invenimento e l'invenimento gli si presenta come infallibile. Allora può egli riconoscere il mostro, allora smascherarlo, allora sorridere scoprendo quel che era accaduto, come si era verificato l'errore. Intanto egli ha corretto, sembra, per congettura, e c'è chi pensa che la congettura dopo tutto, proprio perché tale, non ha in sé gli elementi della certezza: tanto che, a ben guardare, parrebbe consigliabile di astenersene piuttosto che ricorrervi. Pigrizia! La *divinatio*, se *divinatio* è e non ipotesi di mera congettura, è infallibile, perché riattinge le radici, ripossiede e proviene dal centro del testo.

[...]

Ora, per concludere: se nelle operazioni che ho descritto sia coinvolta anche la critica, sta nell'impressione dei miei ascoltatori il dirlo. Certo è che vi è coinvolta a fondo l'esegesi, che della critica è sempre la pregiudiziale e l'inizio.