

Testi

LA FILOLOGIA E LA STILISTICA DI DANTE ISELLA. PER UNA ANTOLOGIA A CURA DI STEFANO CARRAI E PAOLA ITALIA

In continuità con un'ormai consolidata tradizione di Ecdotica, nella sezione *Testi* – che ha già visto la pubblicazione di monografie antologiche di filologi del Novecento, da Campana a Segre a Varvaro, – presentiamo qui una selezione degli scritti di Dante Isella (1922-2007): italiano, filologo, critico e studioso, in particolare di ‘filologia d’autore’, disciplina che deve a lui la denominazione e il metodo ecdotico, a partire dal fortunato volume *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d’autore*, pubblicato a Padova nel 1987 e ristampato nel 2009 a cura della figlia Silvia Isella Brusamolino.

Allievo di Contini a Friburgo, dove aveva trovato rifugio dopo l’8 settembre 1943 (come racconterà in *Un anno degno di essere vissuto*, Milano, Adelphi, 2009, fulminante autobiografia intellettuale di quella esperienza), Isella alimenta al fuoco delle lezioni del giovane filologo romanzo l’amore per la verità e un’indomita passione per la letteratura contemporanea, nella scoperta di una cultura che «finalmente ci dava delle risposte, attraverso un lavoro concreto, serio, davanti a delle carte che circolavano tra le nostre mani e su cui anche noi eravamo stimolati a dire la nostra: non a dire una nostra così, improvvisata, ma a dire una nostra che fosse il frutto di una meditazione, di un pensiero, di un’intuizione» (p. 37).

Da quella scuola, da quelle lezioni difficili che univano l’ecdotica di Debenedetti, la stilistica di Spitzer, lo strutturalismo di Saussure e la critica d’arte di Longhi, Isella apprende, tracciandone poi una lunga strada autonoma, la «diligenza» e la «voluttà» di un mestiere la cui «logica ferrea» dava la sensazione di partecipare a un’esperienza culturale di resistenza civile, e anche politica. Lezioni che diventavano «grandi avventure», «dove ogni passaggio richiedeva un’attenzione concentratissima

così come nelle scalate di montagna [...] e ogni distrazione sarebbe stata la caduta nel non capire e quindi nel vuoto» (p. 43).

Di quelle avventure, che dalla metà degli anni Cinquanta tracciano un percorso tra lingua e dialetto, svolto nel comune denominatore di una Lombardia che era terra d'elezione e diagramma stilistico dell'anima, e tradotto nelle opere di una ricchissima bibliografia (ora dispiegata puntualmente da Pietro De Marchi e Guido Pedrojetta nella *Bibliografia degli scritti di Dante Isella*, pubblicata a Firenze nel 2017 dalle Edizioni del Galuzzo), si è voluto qui dare concreta testimonianza. Non un'Antologia, ché in queste misure contenute sarebbe restrittiva, ma l'occasione per una lettura diretta di testi più o meno noti, che hanno salato il sangue a più generazioni di studiosi. Anche per riscoprire, in un metodo che si riconosce per la straordinaria lucidità con cui affronta i casi filologici più disperanti, la ricchezza dello stile di una prosa critica non meno passionata che elegante, vaccinata dal vizio del tecnicismo come da quello della retorica.

L'antologia è costituita da due sezioni: *Esperienze di filologia d'autore* ed *Esperienze di critica stilistica*. Ogni sezione è costituita da cinque saggi: il primo di taglio metodologico, gli altri quattro tratti da celebri casi filologici o critico-stilistici da cui abbiamo voluto ritagliare quei passaggi, o generali, o metodologici, che non richiedevano al lettore di dovere entrare in questioni troppo tecniche. Se è vero infatti, come ha scritto Cristina Montagnani, che «a differenza di Contini, [Isella] non fu [...] un teorico della filologia: la sua esigenza sistematica nacque sempre da casi concreti»,¹ ciò non dipese da una mancanza di teorizzazione, quanto dalla refrattarietà alle semplificazioni manualistiche, giusta la convinzione che ogni caso doveva trovare la sua impostazione metodologica e la sua specifica soluzione ecdotica. E sono casi, ovvero autori, quelli qui scelti, che tracciano, in un percorso diacronico, altrettanti momenti di un metodo filologico e critico già lucido nei primi lavori (che escono, vale la pena ricordarlo, quando Isella aveva appena venti-cinque anni), reso poi smagliante nelle ultime grandi imprese.

Evidenti ragioni di spazio, e il desiderio di presentare ai lettori di Ecdo-tica un percorso storico, metodologico e critico, hanno imposto la selezione. Che svaria, nella sezione filologica, dai lavori sulle carte del Parini al primo cantiere filologico gaddiano, quello sul *Racconto italiano di Ignoto del Novecento* che avrebbe cambiato il modo di leggere l'opera dell'ingegnere milanese, dalla monumentale edizione critica delle poesie di Sereni

¹ Voce *Dante Isella* del *Dizionario Biografico degli Italiani* (2013), consultabile all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-isella_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-isella_(Dizionario-Biografico)/).

– l'autore cui lo legò un'amicizia profonda, consentanea, come si è visto, anche nelle comuni geografie – a quella del *Fermo e Lucia*, punto di arrivo delle conquiste filologiche messe a punto nelle edizioni di Parini e Gadda e palestra ecdotica per due generazioni di studiosi, su cui lavorò fino agli ultimi giorni. La scelta, tuttavia, sarebbe stata parziale, se alle esperienze di filologia d'autore non avessimo affiancato quelle di critica stilistica, che innervano continuamente il lavoro filologico, e che abbiamo voluto rappresentare con alcune pagine, più o meno conosciute: dal primo studio critico di Isella, sulla lingua e lo stile di Carlo Dossi, allo splendido (e poco noto) *Ritratto dal vero di Carlo Porta* (testimonianza anche di quella abilità straordinaria di Isella di far vivere i grandi autori attraverso mostre bibliografiche e documentarie), ai diagrammi stilistici di Delio Tessa e Montale (cui dedicò una coraggiosa difesa dello stile e della verità della filologia, nella vicenda, solo recentemente conclusa, del *Diario postumo*), in uno scambio continuo tra filologia e critica, dove la rete è mobile e il metodo si configura proprio per un continuo passaggio di palla tra i due campi.

Se i libri portano con sé le tracce della loro storia, della loro vita, quelli di Isella hanno avuto, per i loro lettori, una vita avventurosa e collettiva. Fatta di letture, di scoperte, di una passione e un metodo che non potevano non diventare contagiosi, per le generazioni che si incamminavano su quella strada. Una scuola, quella di Dante Isella, che aveva le provenienze più diverse, fossero le distese pianeggianti e le autoctone tradizioni del pavese, i pendolarismi milanesi, i cantoni della Svizzera italiana e romanda, ma anche le lontane contrade del catanese, dove Isella aveva insegnato prima del trasferimento a Pavia, sua principale fucina didattica ed editoriale (come testimonia anche la giornata di studi tenutasi il 30 ottobre 2008, a due anni dalla scomparsa: *Dante Isella e la filologia d'autore*, i cui atti, curati da Clelia Martignoni e Franco Gavazzeni, sono poi stati raccolti in *Strumenti critici*, a. XXIV, vol. CXX, 2, maggio 2009). Un libro, fra tutti, reca le tracce di quelle scoperte – *l'Officina della "Notte" e altri studi pariniani* – che esce nell'anno cruciale 1968 per i tipi di Ricciardi con una significativa dedica a Gianni Antonini e un disegno di Ennio Moretti (basterebbero questi due particolari a contrassegnare la precisione e l'eleganza della filologia di Isella) –, e la copia della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che abbiamo consultato, testimonia le molte letture, di studente in studente, di mano in mano, nelle pagine consunte, nella copertina distaccata, nelle frequenti, stratigrafiche sottolineature. Azioni *ex lege* – come avrebbe detto il suo Gadda – ma ora, a mezzo secolo di distanza, testimonianze storiche di una partecipazione diretta, di una lettura che diventava comunione di idee e di valori, di una radiografia istintiva.

tiva ed empatica, che ritaglia, nelle sottolineature più insistite, stilemi e definizioni di bruciante attualità, che possiamo leggere come dichiarazioni di ‘poetica filologica’: «poesia come moralità» (p. 11), «cose e non parole» (p. 12), «indignazione morale» (p. 15), «culto [...] della poesia educatrice» (p. 16), «valori permanenti della classicità» (p. 17), «positiva energia morale» (p. 18) e poi un’ultima definizione del *Diagramma pariniano* (il più martoriato...), che è quasi una confessione autobiografica (basterebbe sostituire ‘filologia’ a ‘poesia’, e cioè: ai valori, la garanzia della continuità di quei valori), pronunciata con i toni che ricordano, a chi ha avuto la fortuna di ascoltarli, l’esecuzione alta e risentita delle sue lezioni e conversazioni: «Solitaria e aristocratica, è questa la posizione stoica di chi sente di dovere testimoniare, con la propria opera, della non interrotta civiltà dei valori. All’idea di poesia, quale espressione di quella civiltà, si accompagna così la coscienza dell’insopprimibile funzione del poeta, del suo ruolo essenziale nello svolgimento della storia» (p. 17).

Grati a Silvia Isella Brusamolino per averci concesso di riunire questi testi, li pubblichiamo nell’auspicio che una maggiore raccolta possa, attraverso Ecdotica, avere quella dimensione europea che l’opera di Isella porta con sé, come esempio, per le giovani generazioni, di impegno culturale e civile.²

S.C. e P.I.

STEFANO CARRAI

La filologia di Dante Isella³

1. Tali sono state l’operosità e la quantità di testi editi o commentati, o editi e commentati, da parte di Isella che una rassegna esaustiva della sua attività ecdotica – lo dico subito, per onestà – si rivela compito arduo ed eccedente i limiti di questo intervento. Certo le sue numerose imprese sono accomunate dal dato geografico, quella linea lombarda da Isella opportunamente valorizzata, cui si sottraggono pochi autori: Vittorini e Montale, ma fattisi anch’essi milanesi; Fenoglio, la cui edizione Isella

² Un ringraziamento anche a Simone Albonico, Claudio Ciociola, Lino Leonardi, Donatella Martinelli, Cristina Montagnani, Giorgio Panizza, Giorgio Pinotti, Giulia Raboni, Claudio Vela, lettori attenti e partecipi di queste pagine, e a Sara Obbiso, Roberta Priore, Carolina Rossi e Alessandro Vuozzo, che ci hanno aiutato nella composizione dei testi.

³ Testo pubblicato in forma più ampia in S. Carrai, «La filologia di Dante Isella», *Filologia Italiana*, a.VI (2009), pp. 1-12.

impostava in maniera radicalmente diversa rispetto a quella di Maria Corti, già sua collega all'Università di Pavia e che con lui aveva fondato e condirigeva la rivista *Strumenti critici*; oltre ai dialettali Giacomini, friulano, Guerra e Baldini, romagnoli. Ma la costante fornita dal rapporto col territorio lombardo non riduce l'ampiezza dell'arco cronologico sul quale si distende il suo cimento filologico, dal Quattrocento di Lancino Curti e di Bramante, al Cinquecento di Tasso e di Lomazzo, al Seicento di Lemene, di Fabio Varese e di Maggi, al Settecento di Parini, e poi Porta, Manzoni e Dossi, fino a Gadda, Tessa e Sereni. Nei filologi della generazione di Isella non saprei trovare un paragone se non in un altro studioso attivo anche lui al limite dell'inverosimile come Domenico De Robertis. E faccio questo accostamento non solo per ragioni generazionali, ma anche perché il comune riferimento all'esempio versatile di Contini avrà contato anche per l'estensione lunga dei rispettivi interessi: ovvero perché De Robertis evadesse dall'orto concluso della filologia dantesca, e medievale in genere, verso le edizioni dei *Canti* di Leopardi o di testi inediti di Ungaretti e prima ancora del *Più lungo giorno* di Dino Campana, e Isella del pari non si fossilizzasse sui suoi Parini, Porta, Dossi e Gadda, ma retrocedesse lungo l'asse della letteratura lombarda fino all'epoca di Maggi e poi di Lomazzo e ancora fino alla poesia della corte di Ludovico il Moro. A riprova, piace citare il fatto che dalla stessa matrice, con l'aggiunta della frequentazione di Giuseppe Billanovich, discende anche l'eclettismo di padre Giovanni Pozzi editore di Brunetto Latini e di Ermolao Barbaro, dell'*Hypnerotomachia Poliphili* e dell'*Adone*.

Se non un vero bilancio dell'attività di Isella filologo testuale, dunque, il mio discorso vuole essere piuttosto un tentativo per affondi e per singoli casi di illustrare non solo l'alta qualità, ma l'esemplarità o, in termini diversi, la valenza paradigmatica del suo lavoro. Da questo punto di vista, bisogna registrare anzitutto ciò che è nella percezione comune di chi operi nell'ambito della filologia italiana: e cioè che Isella è stato – dopo precursori come Francesco Moroncini editore di Leopardi e Santorre Debenedetti editore dei frammenti autografi del *Furioso* – non un maestro, ma il maestro per eccellenza della filologia d'autore. Di recente Pietro Gibellini ha scritto: «Isella fu il maggior realizzatore, in concrete edizioni, di quella filologia d'autore che Contini aveva additato come moderna cifra del *work in progress* e della tendenza al valore e presupposto nei suoi sondaggi di critica variantistica».⁴ In effetti, lo scarto più

⁴ P. Gibellini, «Dante Isella, filologia come etica», *Ermeneutica letteraria*, a. IV (2008), p. 10.

evidente rispetto al lavoro del suo maestro Contini sta proprio nell'aver premuto Isella, più spesso e volentieri che sul pedale del saggio, sull'acceleratore dell'edizione.

Alieno per natura dalle generalizzazioni, egli non si è mai impacciato di trattazioni precettistiche, sebbene nell'intervento sulle testimonianze autografe plurime pronunciato al convegno di Lecce del 1984 sulla critica del testo affermasse che i metodi della filologia d'autore richiedevano ormai «di essere codificati in un'ars edendi autonoma, con norme sue proprie» e lamentava «l'inesistenza» di un manuale specifico.⁵ Consapevole del fatto che in filologia non esiste un protocollo e men che mai quando si mettano le mani nelle carte lasciate dagli scrittori, Isella ha impostato e dato soluzione a ogni problema testuale che si è trovato ad affrontare calibrando le scelte e la rappresentazione del divenire dei testi in virtù non di criteri astratti, ma della ragionevolezza e dell'economia, trattando ogni testo *iuxta propria principia*. In altre parole, in assenza di una trattazione sistematica, è accaduto dell'opera di Isella quello che ha scritto una volta, ad altro proposito, Franco Fortini: «il buon lavoro, il lavoro fatto coscienziosamente, finisce col portar frutto, assumere autorità, essere riconosciuto».⁶ In tal modo egli non solo ha contribuito decisivamente a rinnovare la maniera di rappresentare il divenire dei testi, ma anche ha dotato la filologia d'autore di sicuri punti di riferimento grazie al modello empirico fornito con le sue edizioni, oltre che con gli studi nei quali ha riversato la propria esperienza di editore: primi fra tutti quelli metodologicamente più impostati riuniti nel volume *Le carte mescolate*, apparso originariamente nel 1987, nella collana allora diretta dall'amico Pier Vincenzo Mengaldo con Sergio Romagnoli per la Liviana di Padova (e postumamente riedito in versione accresciuta per i tipi di Einaudi).

2. Credo non sia un caso se la raccolta *Le carte mescolate* desume il suo titolo da uno degli appunti vergati da Parini in vista di un completamento del *Vespro* e della *Notte*, che, come sappiamo, non venne mai: «Carte rapidamente mescolate». Parini annotava qui evidentemente il proposito di descrivere, a un certo punto, il gesto del giocatore che mischia nervosamente e ansiosamente le carte da gioco prima di distri-

⁵ D. Isella, *Le carte mescolate*, Padova, Liviana, 1987, p. 21, poi in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, p. 29.

⁶ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 23.

buirle, ma Isella piegò felicemente quell'immagine a denotare la confusione di appunti, minute e correzioni che il filologo si trova spesso di fronte quando entra – sia detto con altra metafora a lui cara – nell'officina di uno scrittore.⁷ E dicevo che non è casuale che il titolo *Le carte mescolate* abbia un'aura pariniana, perché dopo il fondamentale apprendistato dossiano è stato il lavoro all'edizione critica del *Giorno*, insieme con quello sulle poesie di Porta, a indirizzare e segnare indebolibilmente la filologia testuale di Isella. Le poesie di Porta e di Parini uscirono difatti dalle sue mani con una fisionomia radicalmente diversa rispetto a quella con la quale circolavano fino a quel momento. Si pensi al testo di Porta, che ancora si leggeva sostanzialmente nella versione stabilita dopo la morte del poeta dall'amico Tommaso Grossi, con molti arbitri rimasti in essere nel volumetto hoepliano curato da Angelo Ottolini nel 1927 e più volte ristampato, che costituiva allora l'edizione di riferimento. Facendo ricorso diretto agli autografi portiani, Isella seppe restituire un testo genuino e rappresentare sulla pagina le aggregazioni testuali risalenti all'autore consegnando l'uno e le altre all'edizione critica apparsa a Firenze presso La Nuova Italia sotto gli auspici di Contini, da poco trasferitosi da Friburgo ad insegnare nell'ateneo fiorentino: tant'è che dopo una prima stampa provvisoria, nel 1954, del solo testo critico privo di apparati, due anni più tardi l'edizione completa occupò tre volumetti della sezione di Filologia italiana e romanza – di cui Contini aveva allora assunto la direzione – della *Biblioteca di Studi Superiori* pubblicata dalla Nuova Italia. Presa visione dei tre quaderni siglati A, B e C in cui Porta stesso aveva sistemato la sua produzione poetica, Isella non tardò a comprendere che qualsiasi diverso ordinamento era arbitrario e fallace, sicché su quel fondamento non solo restaurò la lezione, ancorandola all'ultima volontà accertabile dell'autore, ma anche riorganizzò la successione del nucleo principale delle poesie portiane. Licenziata questa edizione, il suo lavoro continuò allo scopo di approntare un puntuale e ricco commento al testo definitivo (esclusi i frammenti, gli abbozzi, le poesie italiane, le dubbie e le apocrife) uscito nel 1959 nella collana dei cosiddetti Classici italiani di Ricciardi (propriamente *La letteratura italiana, Storia e Testi*) e approdato da ultimo, con aggiunte e correzioni, ai Meridiani Mondadori (1975, ancora rivisto e accresciuto nel 2000). Consegnato il volume ricciardiano, Isella si concentrò sull'almanacco adespoto *El lava piatt del Meneghin ch'è mort*, di cui aveva

⁷ Alludo al titolo *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, con un disegno di E. Morlotti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968.

intuito la paternità portiana, dimostrata con argomenti ineccepibili introducendo l'edizione di quel testo, ancora per Ricciardi, nel 1960. E il cantiere relativo a Porta sarebbe rimasto aperto fino all'edizione del carteggio, sempre da Ricciardi, nel 1967 e poi al *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, biografia critica del 1973.⁸

L'analisi delle parti poetiche dell'almanacco e la loro sicura attribuzione a Porta non costituiscono delle prove minori. In quell'esercizio si saldavano infatti due aspetti fondamentali dell'insegnamento di Contini: quello filologico in senso tecnico e quello stilistico di derivazione spitziana. Essi del resto informavano alla pari la partecipazione di Isella al grande convegno di critica testuale, organizzato a Bologna da Raffaele Sponzano proprio nel 1960, anno dell'edizione del *Lava piatt*, con un intervento sull'ode giovanile di Manzoni *Qual su le cinzie cime* in cui stabiliva la successione cronologica delle varie stesure di quel componimento sulla base della fine ricostruzione del movimento variantistico.⁹

Tale esperimento diede frutti più conspicui una volta trasferito sul terreno dell'opera di Parini e in particolare degli abbozzi della *Notte*, con studi riuniti nel volume ricciardiano del 1968 intitolato appunto *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, che prelude alla esemplare edizione critica dell'intero *Giorno*. Questa apparve l'anno successivo, 1969, per i tipi del medesimo editore, nella collana *Documenti di filologia* diretta da Schiaffini e Contini, ove già erano uscite la tesi di Isella su *La lingua e lo stile di Carlo Dossi* (1958) e la sua edizione delle postille manzoniane all'edizione veronese del Vocabolario della Crusca (1964, ripubblicata nel 2005). In verità, il problema della contaminazione fra stadi diversi dell'elaborazione testuale perpetrata nella tradizione editoriale del *Giorno*, a partire dall'edizione postuma curata da Francesco Reina, era stato lucidamente dichiarato da Lanfranco Caretti, nella nota al testo della raccolta di *Poesie e prose* di Parini uscita nel 1951 nell'altra collana ricciardiana: quella, già menzionata, dei Classici.¹⁰ Ma ciononostante Caretti non aveva voluto mutare il testo, attenendosi a quello vulgato. Isella quindi mise in pratica per primo una sistemazione impeccabile, con la netta distinzione

⁸ La raccolta dei principali contributi portiani è in D. Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003; su questo versante dell'attività di Isella vedi P. Gibellini, «Cinquanta anni di studi su Porta», *Letteratura e dialetti*, a. I (2008), pp. 31-39.

⁹ D. Isella, «Critica stilistica e critica testuale a proposito dell'ode manzoniana "Qual su le cinzie cime"», in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 401-407.

¹⁰ G. Parini, *Poesie e prose*, con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 941-946.

fra la prima redazione del *Giorno*, rimasta ferma al *Mattino* stampato nel 1763 e al *Mezzogiorno* stampato nel 1765, e la seconda redazione testimoniata dagli autografi dell'Ambrosiana nei quali Parini aveva trasformato il progetto ristrutturando il poemetto in quattro parti anziché in tre, procedendo ad una revisione delle prime due ed alla stesura di ampi squarci del *Vespro* e della *Notte*, ma poi rimasta parimenti incompleta. Spiegando i criteri seguiti nell'edizione, Isella esponeva anche, con concisione pari a chiarezza, la problematica relativa alla disposizione dei materiali ovvero alla rappresentazione della diacronia.

Dato il carattere di *opus in fieri* del *Giorno*, si dovrà rinunciare a qualsiasi tentazione di fornire un testo unitario e statico. L'idea che si presenterebbe spontanea alla mente, di dare le due redazioni a fronte, l'una a sinistra e a destra l'altra, nell'intento di consentirne una lettura continuatamente parallela, urta contro un ostacolo serio: per i versi che la seconda redazione sopprime o introduce *ex novo* rispetto alla prima, sarebbe sufficiente, ancorché soluzione inelegante sotto l'aspetto grafico, intervallare i due testi con spazi lasciati in bianco; ma la comodità del confronto viene a cessare quando interi gruppi di versi sono trasposti (ed è caso frequente) da un punto all'altro dell'opera. Sicché è parso più ragionevole stampare ciascuna redazione in un volume a sé stante, anche per dare adeguato rilievo al fatto che si tratta di testi dotati di una loro specifica autonomia.¹¹

I criteri rigorosamente conservativi della trascrizione e l'efficace concezione degli apparati – evolutivo per la prima redazione, genetico per la seconda – configuravano i due volumi dell'edizione come soluzione esemplare di un problema di filologia d'autore, tant'è che a quasi trent'anni di distanza Isella poteva riproporre quella sistemazione testuale, con la correzione di poche sviste e errori materiali segnalati da Edoardo Esposito, in un volume della collana della Fondazione Bembo da lui stesso diretta prima con Giorgio Manganelli, poi con padre Pozzi, infine con Mengaldo.¹²

3. Si trattava d'imprese tanto poderose quanto numerose, compiute da solo e nel volgere breve di poco più di un ventennio che aveva visto Isella dar fuori anche importanti inediti, come le *Note azzurre* di Dossi, nel 1956, e le già menzionate postille di Manzoni al Vocabolario della

¹¹ G. Parini, *Il Giorno*, I, edizione critica a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. LXXXVI.

¹² G. Parini, *Il Giorno*, ed. critica a cura di D. Isella, commento di M. Tizi, Milano-Parma, Guanda, 1996.

Crusca nel '64. Frattanto, con l'edizioncina degli *Amori*, si riapriva nel 1977 il cantiere dossiano, che avrebbe visto via via l'edizione critica da parte di Isella degli scritti letterari di Dossi, riuniti per Adelphi nel 1995. E parallelamente cominciavano le collazioni d'*équipe*.

Vinto il concorso di professore e compiuto lo straordinariato a Catania, Isella era approdato verso la fine degli anni Sessanta sulla cattedra di Letteratura italiana a Pavia, dove, forte anche della sua esperienza nell'impresa familiare di trasporti, aveva subito profuso energie nel dirigere e coordinare il lavoro scientifico degli allievi. Nacque perciò in lui l'idea di affrontare impegni eddotici di grande respiro capitanando un gruppo di studenti e giovani studiosi, come l'edizione dell'autografo del *Fermo e Lucia* che, avviata durante gli anni dell'insegnamento pavese, fu ripresa nei seminari tenuti successivamente presso la Biblioteca di Brera con un gruppetto di ex allievi e infine è stata mirabilmente condotta a termine sotto il controllo di Isella nel 2006, per l'Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Manzoni promossa dal Centro Nazionale di Studi Manzoniani, da Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni. Così tra il 1988 e il 1993, quando Isella aveva da tempo lasciato l'Università italiana per insegnare al Politecnico di Zurigo, egli poté dirigere l'edizione di tutto Gadda per i «Libri della Spiga» di Garzanti, distribuendo le curatele tra se stesso (*La meccanica*, *Giornale di guerra e di prigionia*, *Racconto italiano di ignoto del Novecento* e vari altri scritti minori), l'amico Franco Gavazzeni, propri allievi diretti quali Gianmarco Gaspari, Clelia Martignoni, Liliana Orlando, Raffaella Rodondi e Maria Antonietta Terzoli, e allievi di amici e colleghi pavesi di varie generazioni (Paola Italia, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Giorgio Pinotti, Andrea Silvestri e Claudio Vela), ma sorvegliando e revisionando tutto in prima persona.

L'esperienza fatta sulle carte del *Giorno* pariniano ha dato certamente in queste due imprese i frutti maggiori. L'apparato del *Fermo* scioglie un autentico groviglio di correzioni, per giunta implicato con la seconda minuta, ovvero col lavoro che porta alla ventisettana dei *Promessi sposi*, ma fin dove si può: per certe lezioni, infatti, non si riesce a determinare se vadano attribuite alla prima o alla seconda minuta e perciò Isella ha istituito una categoria apposita di varianti, precedute nell'apparato da una freccia bicuspide che le identifica come varianti dubbie (non per l'autore, beninteso, ma per il critico che non sa a quale fase assegnarle). Rispetto all'apparato compilato a suo tempo da Fausto Ghisalberti, semplice elenco selettivo di varianti che non ne valorizza l'interrelazione né favorisce l'evidenza dell'evoluzione testuale, il primo merito della nuova edizione è quello di individuare e distinguere le varie fasi

correttorie, aiutando così il lettore a districarsi nella loro stratificazione. Disponendo le lezioni non frammentate una a una, ma raggruppandole per unità logico-sintattiche, l'apparato mira infatti a far penetrare l'utente nel sistema dinamico delle varianti. Grazie alla combinazione di marcatori numerici e alfabetici che contraddistinguono i vari stadi del processo correttorio, l'intero percorso creativo di Manzoni si può seguire con una chiarezza – senza dire della completezza data anche dall'aver potuto far rimuovere i cartigli incollati – incomparabile rispetto a quella della vecchia edizione Ghisalberti.

Quanto a Gadda, il corpo a corpo di Isella con i suoi manoscritti era iniziato con l'edizione del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (ovvero *Cahier d'études*) uscita da Einaudi nel 1983. Di fronte al garbuglio di abbozzi, pentimenti e semplici appunti di quell'autografo, Isella si era visto costretto ad affinare la tecnica di rappresentazione del movimento del testo e del sistema delle varianti, predisponendo una griglia rappresentativa di radicale novità. Tenute rigorosamente distinte le postille d'altro genere dalle varianti alternative e dalle correzioni vere e proprie, egli elaborò un apparato genetico che rappresentasse di fronte agli occhi del lettore la stratificazione delle varie fasi correttorie, posto dopo il testo così come la serie delle postille («da vedere scritte, idealmente – avvertiva –, in margine al testo, anche se per ragioni tecniche è stato necessario raccoglierle tutte insieme in un regesto»),¹³ mentre a piè di pagina trovavano posto le varianti alternative rispetto alla lezione di base non cassata dall'autore. Una concezione altrettanto dinamica dell'apparato fu approntata per tutti quegli scritti gaddiani che la richiedessero, tenendo rigorosamente distinte tra loro le varie aggregazioni e successive disaggregazioni in differenti architetture testuali. Analogo lavoro Isella avviò pubblicando l'inedito *Un fulmine sul 220*, fatto conoscere nel 1995 e riedito a distanza di cinque anni, dopo aver potuto consultare nuovi materiali autografi conservati da Piero Gelli.¹⁴ Nella prospettiva di Isella, insomma, il corredo filologico da strumento ancillare diveniva funzionale alla lettura, sì da rendere al meglio il dinamismo della fase instaurativa tendenzialmente permanente del testo gaddiano

È da credere che sia stato soprattutto l'impegno intorno ai complessi scartafacci di Gadda e ai suoi non meno complessi organismi testuali

¹³ C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento (Cahier d'études)*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1983, p. xxxv.

¹⁴ Rispettivamente in C.E. Gadda, *Disegni milanesi*, a cura di D. Isella, P. Italia e G. Pinotti, Pistoia, Edizioni Can Bianco, 1995, pp. 51-103 e 291-349, e C.E. Gadda, *Un fulmine sul 220*, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000.

che hanno consentito a Isella di maturare, nei medesimi anni del tutto Gadda, la convinzione che l'edizione critica di Fenoglio andasse impostata in maniera diversa rispetto a quanto fatto da Maria Corti, Maria Antonietta Grignani e altri collaboratori. A parte lo spostamento in avanti di un decennio – cioè alla metà degli anni Cinquanta – della cronologia del *Partigiano Johnny*, un acquisto dell'edizione Isella, uscita nel 1992, è quello di aver riconosciuto il carattere di grande laboratorio rivestito dal romanzo incompiuto, al quale l'autore attingeva per progetti diversi e per staccarne materiali narrativi, come nel caso di *Primavera di bellezza*.

Un altro punto d'arrivo di Isella editore va considerata, a mio avviso, l'edizione critica delle *Poesie* di Sereni uscita nei Meridiani Mondadori nel 1995. Isella stesso sembrava decretarlo scrivendo nell'avvertenza all'apparato critico: «l'esperienza compiuta può dirsi unica, anche per chi ha una certa consuetudine con i problemi di filologia d'autore».¹⁵ In effetti la messe di documentazione relativa alla nascita e all'evoluzione dei testi era, nella fattispecie, più ingente che mai. Ancora con le parole di Isella: «La sovrabbondanza di materiali documentari, dai manoscritti conservati da familiari e amici alle stampe periodiche, e la varietà delle situazioni che ne emergono, molto diverse da testo a testo, hanno comportato fin dalle fasi preliminari problemi di ogni tipo».¹⁶ Tali difficoltà erano ancora una volta soprattutto di ordine rappresentativo. Per dare conto di tutte le fasi dell'elaborazione Isella concepì un apparato suddiviso in quattro fasce: una prima relativa alle varianti desumibili dalle varie edizioni controllate dall'autore; una seconda relativa alle varianti di manoscritti o dattiloscritti originali o assimilabili a degli originali; una terza relativa alle varianti desumibili da riviste o giornali; infine una quarta fascia che accoglie tutte quante le varianti riorganizzandole secondo la ricostruita successione cronologica. Per la stessa natura della documentazione, fanno ingresso in apparato brani di lettere e di interviste che introducono, con informazioni su stesure e varianti, anche elementi di autocomento, sul modello inaugurato da Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini per l'edizione dell'*Opera in versi* di Montale (1980). E, se non erro, il precedente dell'edizione sereniana di Isella ha a sua volta influenzato le scelte dell'ottimo apparato predisposto di lì a poco da Luca Zuliani per il Meridiano delle *Poesie* di Caproni (1998).

¹⁵ V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 270.

¹⁶ *Ibidem*.

Se non esulasse dal compito qui assunto, molto ci sarebbe da dire anche su come Isella ha praticato quel particolare esercizio filologico che è il commento ai testi, a partire da Porta e dalle brevi scelte di rime di Domenico Balestrieri e di Carlantonio Tanzi nei *Lirici del Settecento* curati da Bruno Maier per Ricciardi nel 1959 (che avrebbero avuto, parecchi anni dopo, un compimento da parte di due allievi: rispettivamente Felice Milani e Renato Martinoni)¹⁷ e soprattutto per le chiose ai difficili *Rabisch* di Francesco Lomazzo e per quelle alla *Sposa Francesca* di Francesco De Lemene, al *Teatro* e alle *Rime milanesi* di Maggi, per le note a una scelta di poesie di Sereni (commentata a quattro mani con Clelia Martignoni) e per quelle ai *Mottetti* montaliani, poi estese a tutte le *Occasioni* e a *Finisterre*. Ma su questo, per brevità, occorre sorvolare, anche perché preferisco non esimermi dal toccare in conclusione un punto più delicato dell'attività filologica di Isella: vale a dire quello delle questioni attributive, che, lo si è detto, egli affrontò brillantemente a proposito dell'almanacco portiano *El lava piatt del Meneghin ch'è mort*. In anni più recenti tornò su quest'accidentato terreno per prendersi la briga di vivisezionare il *Diario postumo* pubblicato come opera di Eugenio Montale e affermare – con il coraggio e l'onestà intellettuale che chiunque abbia avuto modo di frequentarlo facilmente gli riconosce – la natura di falso di quella raccolta poetica. L'articolo di Isella apparso sul *Corriere della sera* il 20 luglio 1997 scatenò immediatamente un putiferio – o, si dovrebbe dire, un «parapiglia» – che molti ricorderanno. Reagì violentemente Annalisa Cima ispiratrice e detentrice di quel *Diario*, reagì non meno polemicamente Rosanna Bettarini editrice di detto *Diario*, e a rincalzare gli argomenti in favore dell'attribuzione a Montale intervenne anche Maria Corti, dopo di che, nell'ottobre di quell'anno, la Cima stessa organizzò a Lugano un seminario specifico cui dettero il loro apporto molti, tra cui Vanni Scheiwiller, Alessandro Parronchi, Oreste Macrì e Andrea Zanzotto. Isella, naturalmente, tenne duro, forte della eccessiva divergenza della grafia rispetto agli autografi montaliani di comprovata autenticità, di certi riscontri che avvicinavano alcuni passi del *Diario postumo* ad altri delle poesie di Annalisa Cima, e del carattere centonario dei testi rispetto al Montale ufficiale, analogo a quello che si scorge nell'intervista *Incontro con Montale* della stessa Cima a fronte di alcune pagine del montaliano *Auto da fé*; così alla fine

¹⁷ C. Tanzi, *Le poesie milanesi*, a cura di R. Martinoni, Pistoia, Edizioni Can Bianco, 1990 e D. Balestrieri, *Rime milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Guanda, 2001.

di quell'anno Isella raccolse per i tipi di Archinto i suoi tre articoli usciti sul *Corriere* insieme con un quarto inedito, in un prezioso volumetto per il quale rubò il titolo *Dovuto a Montale* all'amico Vittorio Sereni. Né con questo cessarono le polemiche, tanto che su *La regione Ticino* del 24 gennaio 1998 Isella replicò ad un nuovo articolo della Bettarini uscito sul *Sole-24 ore*. E infine, a sostegno della tesi dell'amico, si levò la voce di Mengaldo, dal *Corriere della sera* del 12 marzo 1998, a rilevare un altro fatto grafico sospetto nei manoscritti del *Diario*, ovvero una inclinazione della riga un po' eccessiva che sembra voler ipercaratterizzare quella che era effettivamente una naturale tendenza di Montale. Certo è che chi sa come in tutta l'opera montaliana la governante sia sempre chiamata «la Gina» (dove l'uso fiorentino è solidale col milanese) stenta a credere, ad esempio, che un passo come «Ha tutto – dice Gina – / ed è infelice» sia uscito proprio così dalla mente e dalla penna del poeta per il puro rispetto della misura del settenario.

Tale disattribuzione riportava ancora una volta Isella, in qualche misura, all'attribuzionismo di Longhi e di Contini, all'insegnamento di quell'anno mirabile 1944 trascorso a Friburgo, da lui sempre ricordato come qualcosa di ben più che una semplice iniziazione alla filologia anche per il formarsi di quell'«etica del lavoro» giustamente sottolineata nel ricordo di Mengaldo.¹⁸ E si rileggano in proposito almeno il finale della bella prolusione alla cattedra zurighese, del 1978, raccolta in apertura delle *Carte mescolate*, o meglio ancora la presentazione di *Italiano e italiani a Friburgo* di Regula Feitknecht e Giovanni Pozzi, dove è evocato il ricordo di un Contini giovane, ma già maestro nel suo e in altri campi del sapere, che coniuga competenza disciplinare con passione civile, in grado di segnare l'esistenza di certi allievi o – con metafora di Emilio Cecchi cara a Contini stesso – di salar loro il sangue.¹⁹

¹⁸ P.V. Mengaldo, «Con Isella, protestante nell'Italia senz'anima. Segreti, affetti e passioni di un grande maestro», *La Repubblica*, 2009, giovedì 17 aprile, p. 51.

¹⁹ Ora in D. Isella, *Un anno degno di essere vissuto*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 31-51. Su quella fondamentale esperienza vedi O. Besomi, «Dante Isella e il Ticino», *Archivio storico ticinese*, s. II, a. CXXXIII (2008), pp. 67-94.

1. ESPERIENZE DI FILOLOGIA D'AUTORE

*Le varianti d'autore (critica e filologia)*²⁰

Chi si è trovato, in questo dopoguerra, a militare (non importa se da capitano o da semplice gregario) nei campi della critica letteraria e della filologia, ha vivissimo il senso che gli sia toccato in sorte di vivere una delle stagioni più mosse e appassionanti della propria disciplina. Non altrimenti da tutte le altre scienze, i nostri studi hanno conosciuto in questi anni un dibattito vivace e radicale sui loro modelli teorici e i loro metodi operativi. In Italia, già prima della fine del fascismo, ciò ha significato anche la volontà di essere di nuovo e diversamente europei, dopo il lungo dominio del pensiero di Croce (che era pur stato un pensiero d'influenza europea): non da provinciali, con pronto passaggio, armi e bagagli, sotto le bandiere di un internazionalismo *prêt-à-porter* (come è pure avvenuto, sull'onda suasiva e dilagante delle mode, qualche decennio dopo; e non solo per le lettere: basterebbe pensare alle vicende delle nostre arti figurative), ma piuttosto in virtù di un'originale capacità di elaborare i dati offerti dall'aprirsi di un più ampio ventaglio di conoscenze; insomma, non volgendo le spalle alla nostra collocazione, alla nostra anagrafe, di individui e di tradizione, ma ricercando dentro di esse le radici di una comune e pur distinta appartenenza all'ecumene della cultura. Quello che ci proponiamo di tracciare qui a grandi linee è per l'appunto un capitolo di questa storia di ripensamento del paesaggio con cui si è svolta, almeno in parte, la sua biografia intellettuale, per i giovani, che ascoltano uno stimolo, si vuole sperare, a metter mano anch'essi a un'opera non indegna della loro passione.

Le 'varianti d'autore' non sono affatto sconosciute nel campo della filologia classica. Basterebbe, chi lo volesse, riandare al quadro che ne ha magistralmente delineato la *Storia della tradizione e critica del testo* di Giorgio Pasquali (1934), il cui ultimo capitolo si intitola espressamente *Edizioni originali e varianti d'autore*. Ma per i testi greci e latini che, com'è noto, ci sono stati tramandati da copie separate dagli originali, anche le più antiche, da un intervallo di parecchi secoli, assai rara è la possibilità di riconoscere, tra il cumulo delle altre, varianti riferibili a una diversa volontà dell'autore stesso. Rara e difficile, così da richiedere al critico del

²⁰ D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, pp. 7-11.

testo una costante e agguerrita cautela: è dello stesso Pasquali, nella nuova prefazione alla seconda edizione della sua *Storia* (1952), il richiamo a usare del principio di «variante d'autore» meno avventatamente di quanto dopo l'«autorizzazione» del suo esempio, non si fosse fatto da taluni, applicandolo come espediente di comodo in casi in cui «le condizioni della tradizione non consentivano di usarlo legittimamente».²¹ Del tutto eccezionale, dunque, per i filologi classici, l'aver a che fare con testi di cui sussistano documentariamente redazioni dupliche o plurime egualmente originali, correzioni più o meno estese, spesso anche appunti, minute, abbozzi a stadi diversi di mano dell'autore o altrimenti attestati è caso, invece, tutt'altro che infrequente per le opere scritte dal Medioevo in poi, come sanno bene, ad esempio, i filologi romanzi e chiunque abitualmente lavori nel campo delle principali letterature moderne.

Se non la norma in assoluto, siamo in presenza di un fenomeno di larghissimo spettro, che ha quasi la frequenza di una norma. Si va, per attenerci all'ambito della nostra letteratura, dagli abbozzi autografi delle *Rime* del Petrarca, consegnate al Vat. Lat. 3196, alle varianti di Ungaretti, di Montale, di Gadda e degli scrittori delle leve più recenti. Sembra però di poter rilevare che, se il fenomeno è di portata generale, diversa tuttavia nelle diverse culture è l'attenzione di cui è stato fatto oggetto in sede filologica e critica: grande da noi, grosso modo dagli anni Quaranta, non ci risulta che fuori d'Italia ne abbia ottenuta una altrettanto feconda a livello teorico non meno che operativo. È questo uno degli aspetti più rilevanti della cultura italiana degli ultimi decenni e uno dei suoi contributi più originali, ancorché forse non sufficientemente conosciuto, al rinnovamento della critica letteraria e all'attività della più scaltrita filologia testuale. Alla base di questa situazione particolare va posto la radicale rimotivazione dei rapporti tra critica e filologia operata da Gianfranco Contini verso la fine del quarto decennio del Novecento (dunque in anni di persistente supremazia del pensiero crociano); donde la ragionata consapevolezza, cui opera la punta delle nostre discipline, che la congiunzione tra «filologia e critica» non ha valore, non che di distinzione, ma neppure di somma, tendendo piuttosto a segnare un rapporto d'identità tra i due poli del sintagma. È di per sé significativo che l'iniziativa porti la firma di un filologo romanzo (sia pure di una specie non comune, con interessi e competenze, in accordo con l'eccezionalità del temperamento, che sul filo di un identico rigore, di una stessa tensione intellettuale, si diramano dalla filologia dei filologi e dalla lingui-

²¹ G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952, p. xxi.

stica dei linguisti all'impegno di una strenua milizia critica sulle frontiere della letteratura contemporanea); significativo, si diceva, non tanto perché ulteriore conferma della ricchezza di apporti vitali che la filologia romanza ha saputo dare, in questo secolo, allo sviluppo delle cosiddette scienze umane, ma per la professionale familiarità che presuppone, in chi ne prese su di sé l'impegno, con la complessa fenomenologia del "testo". Si vuol dire, adottando la distinzione usata da Avalle,²² «fenomenologia dell'originale», che significa esperienza di testi in movimento anziché cristallizzati in una forma assoluta, e «fenomenologia della copia», cioè pratica quotidiana dei problemi connessi con la ricostruzione critica del testo, che è l'operazione principe di ogni vera filologia: non mera tecnica strumentale, posto che non si creda nella «coincidenza di oggetto critico e di oggetto documentario»²³ ma operazione eminentemente spirituale. Ci si muova nell'uno o nell'altro territorio, identica è l'immagine «dinamica» di «testo» che ci viene incontro, perché tanto lo scrittore (nel cui laboratorio siamo introdotti dallo studio delle correzioni), quanto il filologo che opera per restituire un testo che non s'identifica con nessuna delle testimonianze di cui dispone (e neppure con tutte) tendono dialetticamente alla costruzione o ricostruzione di un «valore». Come non avvertire, partendo da qui, l'impossibilità di continuare a tenere in piedi un'idea di testo come oggetto, una «cosa, un prodotto, un dato, un risultato, diciamo pure un *quid* esistente in natura»?²⁴ Non solo impossibilità, si badi, per una filologia non attardata su posizioni ottocentesche (e si sa quale rinnovamento avessero conosciuto tra le due guerre, da noi, gli studi filologici, a opera di maestri insigni come Giorgio Pasquali, Michele Barbi, Santorre Debenedetti, Angelo Monteverdi e altri ancora); ma anche aporia dal punto di vista teorico dell'idealismo crociano, se è vero che la sua funzione storica si è esplicata soprattutto nella revisione critica del naturalismo positivistico. Sennonché è risaputo che il Croce non era un filologo, né ebbe pratica di critica testuale (la sua attività di editore di testi, si trattasse di pubblicare De Santis o Basile, non va oltre i limiti di un accomodante buon senso): gli mancava dunque il confronto diretto con una problematica che lo costringesse a rivedere le sue convinzioni nei rispetti di una scienza che, immorando egli sulle posizioni del filologismo della cosiddetta «scuola storica», continuava a considerare

²² D.S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972 (2^a ed. riveduta e corretta 1978), pp. 33 ss.

²³ G. Contini, «La critica degli scartafacci», *La Rassegna d'Italia*, a. III, 10 (ottobre 1948), pp. 1048 ss., e 11 (novembre 1948), pp. 1155 ss. La citazione è a p. 1157.

²⁴ Ivi, p. 1052.

puramente servile in rapporto all'esercizio della critica estetica. D'altra parte, la nuova filologia (nuova proprio per essersi lasciata alle spalle il tecnicismo agnostico delle generazioni passate) sembrava costretta dal crocianesimo imperante in una posizione difensiva, da cittadella assediata. Una situazione d'isolamento (che si sa quale scuola possa essere di severa disciplina e di assidua sollecitazione intellettuale), in cui le accadeva certo di sentire tutta l'assicurante consapevolezza della bontà del proprio lavoro, persino di assaporare il segreto conforto della superiorità delle proprie ricerche: più originali, più meditate, rispetto alla sterile accademia che si era impiantata sull'autorità del «maestro avverso»;²⁵ non le riusciva però di far scoccare, nel quadro teorico crociano, il corto circuito di quell'aporia. Non si trattava di scendere in campo per opporre alla teoria dominante un'altra teoria; o, quanto meno, non fu questa, storicamente, la strada scelta da chi, vari anni più tardi, poté definire la sua operazione come lo sforzo di «riuscire postcrociani senza essere anticrociani»;²⁶ si esigeva piuttosto di saper svolgere correttamente fino alle conseguenze ultime le implicazioni contenute nelle premesse del pensiero estetico del Croce. Se la «poesia realizzata» non si identifica, naturalisticamente, «con la lettera del testo (o con le pennellate sulla tela)», se dunque il «valore» va inteso, nella più rigorosa ortodossia, «quale presenza trascendentale, e non fisica», ne consegue in senso stretto che «esso può riscontrarsi così nel testo», in quanto *opus perfectum*, «come nel movimento o nell'approssimazione al testo», considerato nel suo farsi.²⁷ È questa la correzione (o, piuttosto, integrazione) minima, ma sostanziale, al pensiero estetico del Croce, su cui fonda il saggio continiano del '37, *Come lavorava l'Ariosto*, uscito come recensione ai *Frammenti autografi dell'Orlando Furioso*: un'edizione per l'appunto di abbozzi, a un diverso grado di elaborazione (dal primo getto in carta alla copia destinata al tipografo), curata magistralmente da Santorre Debenedetti.²⁸

²⁵ M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei classici italiani*, Firenze, Sansoni, 1900, p. xxv: «Non tra critica allotria e critica estetica sarebbe da far distinzione, ma fra critica vana e critica buona, fra improvvisazioni d'ignoranti e ricerche meditate e buone» (vedi C. Segre, *Tra la filologia e teorizzazioni – Strutturalismo, semiotica e storia*, in Idem, *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana, 1972, pp. 67 ss.).

²⁶ G. Contini, *L'influenza culturale di B. Croce*, in Idem, *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, p. 31.

²⁷ Idem, *La critica degli scartafacci*, p. 1055.

²⁸ Raccolto poi, nel '39, nella prima edizione di *Esercizi di lettura* (Parenti, Firenze), il saggio inaugurale della critica delle varianti di Contini apparve volta sul *Meridiano di Roma* del 18 luglio 1937.

Parini²⁹

A poche opere di poesia quanto al *Giorno* del Parini (si pensa subito, per un caso analogo, alle *Grazie* foscoliane) compete di pieno diritto la qualifica di opera *in fieri*: il poeta che pure vi attese per circa quarant'anni non arrivò mai a porre un termine e a dare compimento al suo eterno lavoro; non solo, ma in un periodo così lungo, culturalmente mobilissimo, il *perfectum*, cioè quanto già era stato fatto, e addirittura consegnato alle stampe (è il caso del *Mattino* e del *Mezzogiorno*), veniva di continuo retrocesso *ad infectum*, la fabbrica già parzialmente innalzata, destinata a magazzino di materiali semilavorati usufruibili per un'altra fabbrica, uguale e sostanzialmente diversa.

Del destino particolare del *Giorno* la causa, almeno in parte, sarà forse da far risalire alla mancanza, nella fase del progetto iniziale, di un piano particolareggiato dell'opera, sicché l'esecuzione scalare del secondo e poi del terzo poemetto (per non dire già della sproporzione quantitativa delle due parti pubblicate) venne man mano imponendo una diversa ristrutturazione dell'insieme. Dire però a priori delle altre ragioni più intrinseche non è possibile, e tanto vale non anticipare ipotesi e tanto meno risultati.

A noi preme invece rilevare subito due esigenze preliminari. La prima, a cui hanno dato conveniente rilievo gli studiosi più recenti, e più intelligenti, del problema è la necessità di distinguere, sulla base della tradizione manoscritta e a stampa, e di tenere editorialmente distinte due redazioni del Giorno: una redazione corrispondente al progetto di partenza di un'opera in tre parti di cui due interamente realizzate (il *Mattino* e il *Mezzogiorno* nell'edizione del '63 e del '65), più una terza, la *Sera*, promessa nella citatissima lettera al Colombani per la primavera del '67, ma rimasta poi incompiuta; e una seconda redazione, consegnata soltanto ai manoscritti, che risponde a un progetto più tardo di un'opera in quattro parti, dove il *Mattino* e il *Mezzogiorno* (ribattezzato peraltro in *Meriggio*), radicalmente rielaborati, si completano in una più vasta unità con il *Vespro* e la *Notte*. La tesi dell'«ambiguità» dell'arte pariniana, fondata criticamente su certe dissonanze interne al *Giorno*, dipende, non per poco, a nostro parere, dalla confusione editoriale delle due redazioni del poema, per cui, dalla prima stampa del 1801, a cura di

²⁹ D. Isella, *L'officina della "Notte" e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 41-43 e 72-74.

Francesco Reina, alle più recenti dell'Albini, del Mazzoni eccetera, non si è trovato ostacolo a mettere insieme il testo del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, come si legge nelle stampe originali, con il *Vespro* e la *Notte* ricavati dai manoscritti; anzi, in molti casi, a contaminare tra loro lezioni che appartengono a fasi diverse del lungo processo elaborativo: «un *pastiche*», osserveremo con le chiare parole del Caretti, «dove i raccordi interni divengono necessariamente precari, dal momento che la struttura delle ultime due parti presuppone il testo delle prime due, come esso appare rielaborato nei manoscritti, e non quello primitivo delle stampe; e dove, per giunta, due toni, due momenti diversi della poesia pariniana, sono costretti a convivere forzatamente insieme, secondo un'unità del tutto illusoria, perché la prima metà risulta temporalmente e, quel che più conta, stilisticamente coeva alle odi giovanili, all'arte del primo Parini, mentre la seconda è contemporanea alle grandi odi della maturità».³⁰

Necessità, pertanto, anche sul piano critico, di muovere, non già da una nozione statica del proprio testo, assunto come risultato, come oggetto da sottoporre a una descrizione caratterizzante, ma da una nozione dinamica, in forza della quale l'opera poetica si configura, piuttosto che come un «valore», come una perenne tendenza al «valore».³¹ Da qui la legittimità, e, nel caso specifico e nella misura in cui un'opera sollecita da sé i mezzi più idonei per il suo approccio, la preferibilità di una lettura condotta lungo il filo aggrovigliato delle varianti, seguendo il lavoro correttore del poeta fin dove ci riesce di ricostruirlo nelle sue leggi interne. Dove si tocca con mano che la costituzione critica del testo, di qualsiasi testo, che è il còmpito principe della filologia, è operazione non meccanica ma eminentemente spirituale, come ogni operazione che, nel corretto impiego di una determinata tecnica strumentale, comporti iniziative e deliberazioni criticamente responsabili, non passività di fronte al «dato», ma lucidità di scelte e coraggio di interpretazione. In questa diversa definizione concettuale del proprio oggetto (il «testo») sta infatti, e non solo nella maggiore perfezione degli strumenti oggi disponibili, la differenza della nuova filologia dalla filologia positivistica: una filologia non più agnostica davanti al documento, per niente disposta al ruolo servile di approntatrice di materiali per le supreme esercitazioni della

³⁰ L. Caretti, «Nota sul testo del “Giorno”», prima in *Studi di filologia italiana*, a. IX (1951), pp. 175 ss., poi nel volume *Filologia e Critica – Studi di letteratura italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 155 ss.

³¹ G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 247 ss.

critica, ma critica essa stessa, a parità di diritti con qualsiasi altro modo di lettura: anzi, per la sua attenzione alla parola del poeta la forma di critica più vicina all'atto espressivo. Non formalistica, dunque, cioè preoccupata dell'aspetto formale al di fuori della sua funzionalità poetica, che è l'accusa più comune ad esserle mossa, né tanto meno astorica, se amore di storia, non di inchostri ingialliti e di polverosi scartafacci è quello che la fa aggirare nelle segrete officine degli scrittori: né la muove lillusione ingenua di veder crescer l'erba, cioè di sorprendere la flagrante nascita della poesia, bensì la curiosità mai sazia dello storico, il quale respinge da sé, il più indietro possibile, il limite del mistero.

Nel nostro caso è dunque opportuno chiederci, innanzi tutto, fino a che punto siamo informati sul modo di lavorare del Parini.

[...] Il Parini non dovette mai avere un disegno generale, sia pure non rifinito nei dettagli, a cui rapportarsi: gli bastò, o gli parve all'inizio che potesse bastargli, l'ordine offerto dal naturale succedersi delle ore del giorno, da un'alba all'altra: un filo molto semplice lungo il quale distribuire i molteplici "riti" del Bel Mondo, alcuni vincolati ad ore canoniche, altri più mobili. Ma per molte cose la collocazione rimaneva incerta, specie crescendo con gli anni il gusto dell'osservazione dal vero, lo spunto da taccuino. Fermo restando il tema dell'opera, costante l'idea del poema da compiere, il Parini accettava ogni volta di buon grado i suggerimenti dell'"occasione" e, senza preoccuparsi più che tanto di come se ne sarebbe servito, componeva gruppi di versi che al momento non sapeva dove, e al limite neppure se, gli sarebbero potuti servire. Sicché la tecnica pariniana farebbe piuttosto pensare alla tecnica di certa arte dei nostri giorni, specie di alcuni pittori, sia che essi si servano di oggetti presi fisicamente nella realtà per organizzarli fuori dei loro rapporti abituali in una tutt'altra realtà, sia che invece preferiscano continuare a «farli» da sé, dipingendoli per esempio su fogli staccati, da muovere entro uno spazio e su una superficie prescritta, come pedine di una partita senza regole su una scacchiera senza caselle, fino a che ciascuno di essi trovi il suo posto immutabile in un equilibrio compositivo non preventivato. Il fatto però che il Parini non sia arrivato al punto conclusivo del mobilissimo gioco combinatorio servirà a mettere in evidenza come ormai in lui le forze centrifughe di un'ispirazione lirica sensibile alle illuminazioni del «particolare» avessero il sopravvento sulla forza centripeta dell'ispirazione unitaria del *Giorno*; la disposizione satirica da cui il poema era nato verso il '60 era venuta via via a mancare per lasciar posto a una diversa disposizione d'animo: quella da cui nascono a un tempo le grandi odi, *La recita de' versi* in poi, e i grandi fram-

menti della *Notte*, renitenti al primitivo impianto del poema didascalico. Frammenti, pertanto, che sarebbe falso, ancor più che arrischiato, volere organizzare in una qualsiasi unità, le deduzioni sul piano editoriale non potendo essere, correttamente, che queste: il testo della *Notte*, in accordo del resto con la tradizione, è quello dell'autografo Ambr. IV 17, il più esteso e insieme (vorremmo dire ormai *pour cause*) il più progredito; le lezioni degli altri autografi, in quanto si riferiscono al testo prescelto, andranno ordinate in apparato secondo la diacronia che abbiamo riconosciuto all'interno dell'elaborazione pariniana, la quale risulterà così leggibile nelle sue fasi successive; infine gli altri frammenti, parte da ritenersi materiali di scarto, parte materiali non messi in opera, andranno riuniti a sé in una duplice appendice.

Un'ultima curiosità credo che debba rimanere almeno per ora inappagata: il desiderio di disporre di una cronologia vera e propria, di date certe da porre accanto se non a tutte all'una o all'altra fase del lavoro pariniano. Ma le percentuali di frequenza degli stilemi che abbiamo descritto non sono prive, come si è visto, d'indicazioni per niente generiche, rinviando di continuo dal Parini della *Notte* al Parini delle *Odi* scritte dopo l'85; un sistema di scelte stilistiche che viene a dare concretezza all'etichetta, altrimenti assai vaga, di poesia "neoclassica". E sarebbe auspicabile che il catalogo venisse allargato, con integrazioni desunte sia dal Parini stesso sia dalla cultura poetica intorno a lui, tra Sette e Ottocento: così da riconoscere, su una rete di isostilemi, la consistenza di una scuola vera e propria (nel senso in cui di scuole si parla in pittura) e di avvertire, sulla ricorrenza di certi moduli caratterizzanti, anche i riflussi neoclassici di altre epoche, o di scrittori (è il caso, abbiamo visto, di Montale) lontanissimi dal neoclassicismo inteso in stretto senso storico.

Ogni ricerca, in questa direzione, porterà certamente risultati utili a una migliore conoscenza della storia letteraria.

Gadda³²

Di tutt'altro ordine, ma non minori problemi della struttura pone all'editore anche il testo, la cui lezione richiede di essere stabilita attraverso una lenticolare decifrazione del tenace, tormentato lavoro dello scrittore sulla sua pagina; di uno spessore tale (minimo nelle note tocca il massimo negli

³² Presentiamo qui due sezioni dell'ampia serie di testi relativi alla filologia gaddiana di Dante Isella: la sezione della *Nota al testo* a C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. xxxiv-xxxv, in cui viene messo a punto il metodo

studi) che per darne una rappresentazione adeguata e chiara è stato necessario escogitare un triplice sistema di filtri.

Il primo è costituito dall'apparato genetico che registra tutti gli accidenti e le fasi successive attraverso cui si sgroviglia e si giustifica la lezione ultima, anche se (in un tipico *work in progress* come il *Cahier*) non definitiva. Chi abbia interesse a quest'origine di problemi (e alla ricognizione delle modalità che presiedono alla formazione dello stile di Gadda) lo troverà in fondo al volume (pp. 277-357), appartato con discrezione per riguardo verso gli altri lettori che non intendono impacciarsene. A loro pure, tuttavia, si vorrebbe sommessione consigliare di scorrervi lo sguardo: un semplice colpo d'occhio alla sua varia e complessa consistenza potrà dare a tutti un'efficace immagine visiva dell'aspetto fisico degli originali.

Il secondo filtro concerne le osservazioni, scritte un po' dovunque, con le quali Gadda è solito postillare il già fatto o il da farsi: espressioni di scontento o di soddisfazione, avvertimenti o consigli a se stesso; e anche dubbi (talvolta affidati a un punto interrogativo), e collegamenti tra luoghi diversi; quando non pure indicazioni attribuibili a un tempo più tardo, in servizio della ricopiatura in pulito di singoli brani o di una loro destinazione al di fuori, ormai, dall'orizzonte del *Cahier*. Sono postille al testo,³³ e da vedere scritte, idealmente, in margine al testo, anche se per ragioni tecniche è stato necessario raccoglierle tutte insieme in un regesto finale [...]. Ma il lettore interessato è puntualmente messo in avvertenza, là dove cade ciascuna di esse, da un segno convenzionale posto, in luogo suo, proprio nel margine della pagina (>): qualcosa come l'estrema riduzione grafica di una mano dall'indice puntato in uso in altri tempi.

Dove il carattere dinamico del *Cahier*, tangibile in ogni suo punto, si fa più palese è però dove la lezione in rigo non è cassata ma messa in crisi dalla presenza di una o più varianti alternative, che senza scalzarla di fatto la contestano: lezioni concorrenti tra le quali l'autore non sa decidersi o comunque non dà a intendere per segni certi di sapersi decidere.³⁴ Adottato per norma il criterio di assumere a testo la lezione

ecdotico di rappresentazione dei manoscritti gaddiani, e l'inizio della *Nota al testo* a *Un Fulmine sul 220*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000, pp. 277-79.

³³ Comprese le sue varianti alternative e le note d'autore [...].

³⁴ Fanno eccezione i casi, rari, e sempre esplicitamente segnalati, in cui pur in assenza di cassature la lezione alternativa diventa, andando innanzi, lezione in rigo; o quando, al contrario, la lezione di base, cassata a favore di altra, torna a valere nel seguito della narrazione: conforme, l'una e l'altra, di una scelta implicita, ma certa.

di base, le varianti alternative sono registrate di volta in volta a piè di pagina: ed è questo l'ultimo dei filtri messi in opera per poter offrire una lettura del *Cahier* agevole al pari di qualunque altra, e tuttavia non ingannevolmente acritica.³⁵

Va da sé che i collegamenti del testo con i tre diversi apparati richiedono un sistema di rapidi rinvii. All'apparato delle varianti alternative, in calce alla pagina, sono funzionali gli esponenti alfabetici che seguono alla lezione assunta a testo;³⁶ alle postille il segno convenzionale in margine già indicato sopra (>); all'apparato genetico la numerazione, per foglio (*recto* e *verso*) o per pagina, dei quaderni gaddiani, correnti nel margine sinistro,³⁷ mentre nel margine opposto è segnata quella per righe (all'interno dello stesso foglio o pagina) della nostra edizione.

L'Indice analitico infine registra i nomi reali o fintizi di persona e di luogo, ma anche temi o veri e propri *tòpoi*, come ad esempio «occidente», «pioppi», «ponte», «torre», ecc.: un repertorio costituito con criteri soggettivi, ma che trova, o crede di trovare, una sua giustificazione nell'insieme dell'opera di Gadda.

Negli ultimi vent'anni, la cartografia del continente Gadda è stata più volte costretta, da più o meno prevedibili acquisizioni di nuovi materiali inediti, a ridisegnare larghe zone di territori già minutamente descritti. È accaduto con la pubblicazione del *Racconto italiano di ignoto del novecento*, del '24,³⁸ il primo, non in stretto senso cronologico ma per importanza, degli accostamenti di Gadda al romanzo; è accaduto con *La meccanica*, del '28, quando si è potuto leggerla (sia pure a stadi diversi di redazione) in un testo sicuro, completo anche dei capitoli finali;³⁹ ed è il caso infine de *L'Adalgisa*, la raccolta di *Disegni milanesi* apparsa nel dicembre del 1943,⁴⁰ ultimo stadio di un percorso il cui punto di partenza (come oggi possiamo documentare) è costituito da *Un fulmine*

³⁵ Per i segni convenzionali si veda la Tavola [...]. Le lettere o parole in corsivo sono integrazioni del curatore.

³⁶ Gli esponenti numerici servono invece alle note dell'autore: che possono apporsi sia al testo, sia [...] alle varianti alternative.

³⁷ Numerazione necessaria anche per i rinvii dello stesso Gadda dall'uno all'altro punto del *Cahier*.

³⁸ C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1983; quindi in *Opere*, V, Milano, Garzanti, 1993, pp. 381-614.

³⁹ C.E. Gadda, *La meccanica*, a cura di Dante Isella, in *Opere*, II, ivi, 1989 (1999³), pp. 461-592.

⁴⁰ «Finito di stampare in Firenze nella Tipografia “L'arte della Stampa” il XXII Dicembre MCMXLIII», come reca il colophon. La seconda edizione, di sette anziché dieci disegni, seguì nel 1945. Ora anche in *Opere*, I, ivi, 1988 (1994⁴).

sul 220: una novella, progettata niente meno che nel '31, e cresciuta via via anch'essa alle dimensioni di un racconto lungo; poi, di un romanzo in cinque capitoli. Di contro all'immagine vulgata dello scrittore «solariano», formatasi sulle edizioni numerate della *Madonna dei filosofi* (il libro di esordio che avrebbe dovuto accogliere anche il *Fulmine*, nella sua misura iniziale), del *Castello di Udine* e delle *Meraviglie d'Italia*, hanno pertanto preso sempre più rilievo la costanza e l'impegno di Gadda sul piano del romanzo: nei modi in cui di romanzo è lecito, nel caso suo, di parlare. Ne prende risalto la vena vigorosa che corre sotterranea dal *Racconto italiano* in poi, per continuare, ormai in superficie, con *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio*.

Che *L'Adalgisa*, album di straordinari disegni sciolti, fosse in gran parte composta con i frammenti di un libro, staremmo per dire di un quadro, assai più vasto e organico sul piano progettuale, fu subito evidente; almeno a chi, del ristrettissimo crocchio dei primi ammiratori di Gadda, ne seguiva da tempo le prove. Il *Tesoretto – Almanacco dello Specchio* 1941 aveva pubblicato due lunghe sequenze del testo eponimo dell'intera raccolta, col sottotitolo *Disegno su tre fogli espunto dal romanzo inedito "Un fulmine sul 220"*. Gadda, peraltro, ne aveva già fatto menzione in una breve nota a *Ronda al Castello* (dal '39 tra *Le Meraviglie d'Italia*); dove erano dichiarate anche le generalità dei due protagonisti, Bruno ed Elsa: lui «un lavorante-macellaio», lei un'appartenente a «meno ruvida categoria della società».⁴¹

Ma quantunque all'oscuro di quelle preziose rivelazioni un lettore non distratto avrebbe avuto più di un motivo per sospettare dietro ai «disegni milanesi» uno sconosciuto avantesto romanzesco: non fosse che per i confusi rapporti tra l'uno e l'altro personaggio, ma soprattutto, sul piano narrativo, per gli oscuri incastri tematici e per i numerosi particolari esorbitanti, non giustificati in sé e per sé o comunque fuori scala. L'insistita presenza di Bruno, ad esempio, quel suo passare e ripassare con la bicicletta nei viali del Parco mentre Elsa ascolta il lungo, appassionato sfogo de *L'Adalgisa*, come si giustifica nell'economia di un racconto in cui al giovane non viene attribuita nessuna parte di rilievo? E chi è mai quell'uomo, l'uomo cattivo, con il quale il «garzone del macellaio», diventato fattorino cioccolattaio, è stato visto litigare dai ragazzi de *L'Adalgisa*? Immagini complici dei loro giuochi? Paure infantili di fantasie eccitate? O non piuttosto fantasmi di un castello rimasto inconcluso, trasmigrati insieme con i blocchi della fabbrica abbandonata da

⁴¹ Cfr. *Opere*, III, ivi, 1991 (1998²), pp. 97-101 (p. 100).

un luogo a un altro, da una storia a un'altra storia? Un tempo protagonisti o comprimari, ora decaduti a comparse; e tuttavia personaggi non ridimensionati in proporzione al loro tutt'altro ruolo.

Sereni⁴²

Con un'educazione ermetica corretta da certo suo naturale illuminismo lombardo, tra Parini e Rebora, Sereni è stato sempre fedele a un'idea di poesia nutrita di bellezza, nella linea della nostra più alta tradizione lirica, dal Petrarca in poi; disponibile però, in una visione fenomenologica della realtà, a tutte le offerte della vita. Una poesia che si è aperta via via anche alle molteplici suggestioni della fermentante società europea del dopoguerra, ma libera, insofferente d'imposizioni ideologiche; una sorta di sensibile strumento di precisione che doveva consentirgli (nei limiti, dolorosamente avvertiti, della parola scritta, deludente surrogato della vita vissuta) di mettere a fuoco, sui mobilissimi dati dell'esperienza, qualche abbagliante barlume di verità. Che la sua opera configuri il giornale di bordo di una lunga esplorazione, meglio che altri fogli lo dice lo splendido sesto tempo di *Un posto di vacanza*, il poemetto a cui attese per anni nelle estati trascorse dal Cinquanta in poi a Bocca di Magra:

L'ombra si librava appena sotto l'onda:
 bellissima, una ràzza, viola nel turchino
 sventolante lobi come ali.
 Trafitta boccheggiava in pallori, era esanime,
 sconciata da una piccola rosa di sangue
 dentro la cesta, fuori dal suo elemento.
 Mi spiegano che non è sempre così, non sempre
 come l'ho vista prima: che questo e altri pesci d'alto mare
 si mimetizzano ai fondali, alle secche, alle correnti
 colorandosi o trascolorando, a seconda. Non sapevo, non so
 niente di queste cose. Vorrebbe
 conoscerle l'istinto solo standoci in mezzo,
 vivendole, e non per svago: a questo patto solo.
 A quegli esperti avrei voluto dire delle altre ombre e colori
 di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno
 per sprofondare in altri sonni senza tempo,
 per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,

⁴² D. Isella, *Introduzione a Vittorio Sereni, Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. xi-xv; 269-73.

di quanti vi spende anni l'occhio intento
all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino
freddati nel nome che non è
la cosa ma la imita soltanto.

Ci si sveglia vecchi
con quella cangiante ombra nel capo [...]

Una posizione gnoseologica come la sua comporta, con la sospensione del giudizio, un incessante confronto tra l'esperienza in atto e i dati già acquisiti, suscettibili sulla base dei nuovi apporti di essere continuamente richiamati in circolo, messi in discussione, arricchiti, mutati, in un fervido andirivieni tra passato e presente e tra presente e passato. Per non dire delle potenzialità non attuate, delle «toppe d'inesistenza | calce o cenere pronte a farsi movimento e luce». Sta qui la spiegazione delle doppie date apposte a molte poesie, fin dai tempi della prima *Frontiera*, «una data di 'partenza' e una di 'arrivo'» (come dichiara la *Nota* degli *Strumenti umani*): con la precisazione, fondamentale, che il margine di tempo che le separa, spesso assai largo, «non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora».

Non altro sta a significare il titolo della sua ultima raccolta, *Stella variabile*, con la citazione sul risvolto di copertina di Montaigne («La vita fluttuante e mutevole»); o l'«epigrafe» che la commenta («La natura che allesta e dissuade. La bellezza onnipresente e imprendibile. Il mondo degli uomini che si propone al giudizio e si sottrae, e mai passa in giudicato [sic]»): indicazioni di lettura precise, insistenti, che Sereni avrebbe voluto sostituire in un'eventuale ristampa con una definizione di 'stella variabile' tratta da un manuale di astronomia nautica: una formulazione certo più scientifica ma sostanzialmente identica. Sicché su tutta l'opera sua si potrebbe idealmente porre il cartello di «Lavori in corso».

Nella loro eccezionale abbondanza, cresciuta in un disordinato accumulo del tempo, le carte perlopiù autografe su cui è stata condotta questa edizione rispecchiano un *modus operandi* perfettamente omogeneo a un processo di sospesa, perplessa decifrazione della vita. Chi si fosse aspettato fogli corretti ma non troppo, tracciati lineari puntati come frecce a un traguardo prestabilito, varianti di un testo già tutto formato nella mente, in attesa solo di essere messo in miglior luce per

piccoli aggiustamenti successivi, si trova invece di fronte a manoscritti labilissimi, con un carico di potenziali sviluppi che vanno in tutte le direzioni. In una visione fluida del mondo, che nella sua incessante deformazione (in senso etimologico) ha più lo statuto del sogno che della realtà, il poeta fissa, quasi individuasse una possibilità embrionale di ordine, alcuni punti sicuri di riferimento (identificabili, a livello di contenuti, con i valori positivi dell'amicizia, della bellezza, della valentia ecc.; e con i 'campioni' che ne sono i portatori). Sono talvolta un verso isolato, più spesso un gruppo di due e anche più (in un quaderno a fogli mobili, diversamente colorati, ne sono stati trascritti vari, a futura memoria): nuclei compatti, perfetti in se stessi, che, restando sempre intatti nella generale metamorfosi, si spostano da un punto all'altro del sistema, quasi a orientarlo, sia esso il microsistema di una singola poesia o il macrosistema dell'intera raccolta. Per *Frontiera* le prove sono state esibite da tempo; ma sarebbe assai facile estenderle a tutta l'opera.

Il riordino, la lettura dell'intricata selva documentaria, e tanto più la sua razionalizzazione e rappresentazione tecnica hanno comportato, come si può ben immaginare, problemi d'ogni sorta. Ma gli apparati filologici, che alla fine rispecchiano intera, nella norma e nelle sue eccezioni, questa fenomenologia, risultano essere proprio la migliore mappa descrittiva della poesia di Sereni. Ne mettono in risalto la perfetta coerenza tra il suo modo di intenderla e di farla; ne testimoniano fedelmente l'autenticità, la moralità che l'innerva. Su un tutt'altro piano di considerazioni, consentono di verificare un prezioso acquisto di quella filologia che avendo per oggetto lo studio della genesi e dell'evoluzione di un testo si usa ormai chiamare filologia d'autore. E cioè che, fermi restando i criteri operativi generali, ogni apparato, in quanto descrizione del laboratorio di uno scrittore, della individualità irripetibile dei suoi processi mentali e affettivi, non può che essere diverso da ogni altro apparato. Come sia articolato il nostro (che ha tenuto presente l'*Opera in versi* di Montale curata da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini) è spiegato in dettaglio nell'*Avvertenza* che lo precede.

Quale ruolo centrale abbia l'amicizia nella poesia di Sereni si è appena avuto modo di ricordare. Nella vita (lo sa bene chi ha avuto la rara fortuna di goderne il dono), era un'amicizia schiva, gioiosamente vitale per sé e per gli altri. Perché resti memoria della forza aggregante di quel sentimento, si è voluto, tra i molti documenti raccolti in servizio di un commento *in fieri*, dare spazio soprattutto al fitto carteggio con i suoi compagni più stretti, di tempi lontani e vicini. Si aggiungono a compiere il cerchio di quelle complici, numerate presenze, due importanti

contributi: una biografia (e a chi mai avremmo potuto sollecitarla se non a Giosue Bonfanti, che gli fu compagno fin dalla prima giovinezza?) e un'antologia della critica, firmata da Pier Vincenzo Mengaldo.

Naturalmente, in un lavoro di lungo corso come il nostro innumerevoli sono gli obblighi di riconoscenza contratti; né sarebbe possibile sdebitarcene con tutti, specie con i liberali prestatori di manoscritti o di edizioni rare, che vorremmo si sentissero ringraziati pubblicamente: i loro nomi figurano, ciascuno a suo luogo, là dove si censiscono i fondi dei documenti studiati. Un grazie particolare sentiamo però di doverlo a Maria Luisa Sereni, che tanto generosamente ha collaborato nel reperimento dei materiali dispersi o conservati in famiglia, mettendo a nostra disposizione l'archivio e la biblioteca del marito, e a Barbara Colli, generosa d'aiuti nell'ardua ricerca delle fonti a stampa (tante, e disseminate in ogni dove, sono le comparizioni di poesie di Sereni in giornali e riviste), non meno che per l'acribia dei controlli, sulle bozze, dell'ingente apparato. La vasta *Bibliografia della critica* da lei raccolta, riguarda, insieme con i versi, le traduzioni poetiche e le prose che formeranno il secondo volume.

Un mesto pensiero di gratitudine va, nel chiudere, alla cara memoria di Pigot, la più appassionata e scrupolosa depositaria dell'eredità paterna. *Gli immediati dintorni primi e secondi* (il Saggiatore, Milano 1983) e il volume di *Tutte le poesie*, apparso nello Specchio (Mondadori, Milano 1986), sono i preziosi frutti delle sue cure. Suo era anche il proposito di un'edizione critica, e sappiamo con quanta serietà ne andasse ponendo le basi. Il suo lavoro è stato il punto di partenza e il propulsore del nostro.

[...] Questo volume contiene l'edizione critica di *Frontiera* (1941), *Diario d'Algeria* (1947), *Gli strumenti umani* (1965) e *Stella variabile* (1981): le quattro raccolte a cui Vittorio Sereni desiderava restringere rigorosamente il suo legato di poeta. Le due sezioni in appendice al primo libro (I. *Versi a Proserpina*; II. *Poesie giovanili*) e quella di *Versi e poesie disperse*, a chiusura dell'apparato critico, non intendono affatto dilatare il canone, ma semplicemente fornirne i complementi indispensabili. Le traduzioni in versi e le prose, che gravitano negli immediati dintorni della poesia, formeranno un secondo volume.

I testi sono stati desunti dalle ultime edizioni sorvegliate dall'autore e riprese nel 1986 dallo Specchio mondadoriano di *Tutte le poesie* (= TP), a cura di Maria Teresa Sereni. Sennonché il disuso, nella pratica della moderna editoria, di criteri utilmente applicati in passato, quali nella fatispecie il rientro o l'aggetto tipografico del verso iniziale di ciascuna

strofa, è divenuto talvolta, in coincidenza col mutar di pagina, causa d'ambiguità circa gli stacchi interstrofali; donde, nei vari travasi, la loro soppressione inconsapevole o arbitraria. È accaduto in taluni passaggi da *Frontiera* (Corrente, Milano 1941 = F1) a *Poesie* (Vallecchi, Firenze 1942 = P), da *Poesie* alla seconda edizione di *Frontiera* (Scheiwiller, Milano 1966 = F2), o dalla plaquette autonoma di *Un posto di vacanza* (Scheiwiller, Milano 1973 = PVS) alla seconda edizione di *Stella variabile* (Garzanti, Milano 1981 = SV2): cfr. F1 42-43 *Inverno a Luino*, vv. 12-13, uniti tra loro in P 47; P 31-32 *Memoria d'America*, vv. 12-13, uniti in F2, SVP I 11-12, vv. 21-22 uniti in SV2. Tutti casi, benché passati inavvertiti forse allo stesso poeta, in cui la situazione di partenza si può ricostruire solo risalendo alla prima fonte d'errore.

L'apparato critico è stato allestito sulla base di una documentazione tra le più ricche e caotiche che si possa immaginare, venuta per di più alla luce in tempi diversi, a blocchi o alla spicciolata. La sovrabbondanza di materiali documentari, dai manoscritti conservati da familiari e amici alle stampe periodiche, e la varietà delle situazioni che ne emergono, molto diverse da testo a testo, hanno comportato fin dalle fasi preliminari problemi di ogni tipo. Occorreva innanzi tutto redigere un inventario il più esauriente possibile delle carte e provvedere al loro ordinamento, classificare i numerosi quaderni (taccuini, agende, ecc.) che ne sono il nucleo principale e numerarne a matita le pagine, raccogliere in cartellette o camicie distinte i moltissimi fogli volanti e dotarli di una segnatura, così da poterli citare. Era inoltre necessario procedere all'individuazione e al reperimento (in giornali, riviste, edizioni occasionali di ogni genere, come cataloghi di mostre, edizioni d'arte, ecc.) della sede primaria di apparizione pubblica di un testo e delle sue comparse successive, prima dell'ingresso definitivo in raccolta. Un ostacolo non da poco è stata anche la lettura degli autografi, più ostici di quanto ne fossimo preavvertiti dallo stesso Sereni, preoccupato più e più volte di scusarsene con i propri corrispondenti. Tanto più ardui da decifrare, ovviamente, sotto cassatura o nell'intreccio fitto delle correzioni.

La quantità dei documenti disponibili e la complessità dell'elaborazione testuale hanno condizionato anche la costituzione dell'apparato diacronico. In tal senso l'esperienza compiuta può dirsi unica, anche per chi ha una certa consuetudine con i problemi di filologia d'autore. Non è questo il luogo né il tempo, ma alcuni aspetti più tecnici delle soluzioni messe in atto potranno servire da punto di partenza per più di un'utile riflessione. Gioverà per ora limitarsi a dare alcuni chiarimenti o istruzioni per il lettore.

Un sistema si rimandi incrociati rende agevole il passaggio da un testo al suo apparato, e viceversa. Le testatine della pagina (o delle pagine) in cui figura ogni singola poesia evidenziano il titolo della raccolta d'autore e quello della sezione a cui appartiene. I medesimi riferimenti sono ripetuti nelle testatine degli apparati. Qui è pure il rinvio alla pagina del testo, a fianco del titolo.

Ciascuna delle quattro raccolte è introdotta da una descrizione complessiva, articolata in tre paragrafi, con I) la descrizione bibliografica delle edizioni e la Tavola delle loro concordanze; II) l'elenco dei fondi manoscritti che ne testimoniano la storia interna; III) i documenti epistolari o d'altro tipo (interviste, dichiarazioni, ecc.) che contengano notizie di qualche utilità. Edizioni e manoscritti sono citati abbreviata-mente: le sigle, dichiarate la prima volta che ricorrono, sono poi riunite in ordine alfabetico e svolte nella Tavola che segue alle pp. 275-80. I docu-menti, qui come altrove, sono contrassegnati con un □.

A ciascun testo corrisponde un apparato critico organizzato in quat-tro fasce:

La prima registra: le edizioni d'autore, dalla *princeps* fino a TP, con i relativi rimandi di pagina; gli eventuali mutamenti intervenuti nel titolo della poesia e/o nella sua collocazione; le date esplicitamente indicate. Per esempio:

MEMORIA D'AMERICA

F1 31-32 (II 2), datata nell'Indice «1935»; P 31-32; F2 15 (I 6); TP 13.

Vale a dire: MEMORIA D'AMERICA sta a p. 13. Entra dapprima nell'edi-zione di *Frontiera* del 1941 (F1), pp. 31-32, dove è la seconda poesia della seconda sezione (II 2); poi in *Poesie* (P), pp. 31-32; quindi in *Frontiera* 1966 (F2), p. 15, dove diventa la sesta della prima edizione (I 6), e infine è raccolta in *Tutte le poesie* (TP), p. 13.

La seconda fascia elenca tutti i testimoni manoscritti o dattiloscritti (autografi, copie assimilabili agli autografi per interventi dell'autore, copie d'altra mano), siano essi gli originali o delle fotocopie sostitutive; ne dà la collocazione d'archivio e una descrizione essenziale; ne evidenzia i col-legamenti con altri versi o poesie presenti negli stessi fogli, o in qualche relazione con il testo di riferimento, a cui una freccia (→) serve da rinvio;

la terza elenca le apparizioni in giornali, riviste o edizioni speciali;

la quarta infine raccoglie le varianti di lezione sostanziali o di forma (escluse le varianti meramente grafiche), sia dei manoscritti sia delle stampe, e le ordina lungo un unico asse evolutivo.

Completa la scheda (introdotta, come ogni documento, da un □) un corredo più o meno consistente di citazioni testuali da lettere, interviste o dichiarazioni di Sereni, talvolta di suoi amici e corrispondenti, che vengono a fondare un primo commento dei testi.

I criteri con cui è organizzata la quarta fascia sono quelli normalmente in uso:

a) la lezione del testo soggetta a mutamento è riferita col numero del verso, o dei versi, in cui ricorre e delimitata da una parentesi quadra chiusa;

b) la variante segue alla parentesi quadra chiusa ed è individuata dalla sigla del suo testimone, o dei testimoni che sono concordi nel riferirla. Se lo stesso verso porta più di una variante, la seconda e le altre sono separate da un intervallo bianco. Le sigle che si riferiscono a quaderni o a fondi manoscritti unitari sono registrate nella Tavola che le dichiara; le altre variano e vengono stabilite di volta in volta, in base alla posizione assegnata a ciascun testimone;

c) una barra verticale divide verso da verso, una doppia barra, strofa da strofa. Quando, come avviene negli abbozzi, non si tratta ancora di versi veri e propri, ma di tentativi informi, le barre di divisione sono oblique;

d) nei cosiddetti versi spezzati, cioè considerati come una sola unità metrica ma composti da due o più segmenti scalati, l'uno di seguito all'altro, su righe diverse, la divisione tra i suoi membri è segnata da un quadratino (□);

e) talvolta la variante è accompagnata, per le puntualizzazioni indispensabili, da una didascalia in corsivo, del tipo *da* (lezione ricavata da altra), *cass.* (cassato), *ins.* (inserito), *prima* (lezione precedente in rigo, cassata), *riscr.*, *spscr.* o *stcscr.* (riscritto, soprascritto o sottoscritto), *segue* (lezione che segue in rigo, cassata), *su* (ricalcato su), ecc. Di norma la didascalia si riferisce all'ultima parola che precede; quando invece riguardi una porzione di testo più estesa, un asterisco ne fissa l'attacco;

f) le crocette, a gruppi di tre o più, indicano parola o parole illeggibili; le parentesi uncinate (<>) racchiudono parole o lettere integrate o uno spazio bianco, per segnalare l'impossibilità di un completamento; se messe a rovescio (><), parole o lettere espunte;

g) una variante può essere unica, ma anche la prima di una serie. Ciascuna di esse, in questo caso, è contrassegnata da un esponente alfabetico che ne marca la successione (^a..., ^b..., ^c....). L'ultima però, se coincide con la lezione del testo, viene omessa e sostituita dall'indicazione = *testo*, con il dettaglio tra parentesi di piccole, eventuali divergenze residue;

h) gli esponenti alfabetici (cfr. il punto *g*) servono anche a segnare l'inizio di due o più segmenti interni di una stessa variante.

Lo schema-tipo a quattro fasce viene parzialmente modificato in due circostanze particolari, che possono ricorrere insieme, come per esempio in *Un posto di vacanza*, o anche separate:

- la complessità dell'elaborazione talvolta è tale, prima che un testo arrivi a una definizione prossima alla forma vulgata, da richiedere che le varianti manoscritte e le varianti a stampa siano rappresentate separatamente: in tali casi le une seguono immediatamente alla seconda fascia, le altre alla terza.
- un testo è talvolta presente in una o più redazioni tanto diverse, in tutto o in parte, dalla definitiva (a cui non possono pertanto ridursi), da dover essere rappresentate, in tutto o in parte, in piena autonomia, ciascuna per proprio conto e con un proprio apparato genetico.

Di altri particolari il lettore saprà rendersi conto da sé.

Manzoni⁴³

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn;
sich werde den letzten vielleicht nich vollbringen,
aber versuche will ich ihn.

R.M. Rilke

Nella vicina contrada di San Pietro all'Orto, a pochi passi da casa, i torchi di Vincenzo Ferrario avevano appena impresso gli ultimi fogli del romanzo e il Manzoni si faceva premura di annunciare a Claude Fauriel, a Parigi, la fine del suo «eterno lavoro»: *Respice finem...* Col vento ora in poppa ora insidiosamente contrario, spesso tra stagnanti bonacce, anche l'edizione critica del grande libro è giunta ora, dopo oltre una trentina d'anni di navigazione e di ormeggi forzati, in vista dell'approdo. La soddisfazione che compensa la fatica felicemente conclusa si accompagna al pensiero dei tanti sforzi generosamente durati in passato da chi ci ha preceduto, tra progetti, tentativi falliti o parzialmente realizzati, che nel risultato oggi raggiunto trovano un sicuro compimento.

In più di un secolo molte cose sono mutate, e non di poco. Nello stendere nel 1939 il *Piano* per un'edizione delle Opere del Manzoni,⁴⁴

⁴³ A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, edizione critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, pp. xiii-xviii.

⁴⁴ M. Barbi, «Piano per un'edizione nazionale delle Opere di Alessandro Manzoni», *Annali Manzoniani*, a. I (1939), pp. 23-153.

Michele Barbi non mancava di ricordare come l'idea di un'edizione critica dei *Promessi Sposi* fosse nata ancor prima della fine dell'Ottocento, quando Giovanni Sforza sottopose al parere dei competenti un saggio programmatico⁴⁵ in cui prevedeva, semplicisticamente, di risolvere le difficoltà dell'impresa ricorrendo a «un formato in folio, diviso in tante colonne parallele quante erano le redazioni successive di ogni punto del romanzo: A, B, C, D..., tanto che non bastando una sola facciata [...], l'impostazione del testo avrebbe dovuto esser su doppia pagina». Ma lo stesso Barbi mostrava a quella data di non essere perfettamente aggiornato sulle impostazioni teoriche elaborate dalla nuova filologia dei testi in fieri che proprio allora, in «anni di persistente supremazia del pensiero crociano», andava introducendo da noi una «radicale rimotivazione dei rapporti tra critica e filologia».⁴⁶ Ricordiamo che già nel 1934 un intero capitolo del grande libro di Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, s'intitolava *Edizioni originali e varianti di autore*,⁴⁷ e soprattutto che è del 1937 (benché raccolto in *Esercizi di lettura nel '39*) lo scritto di Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, nato in sede di recensione dei *Frammenti autografi dell'Orlando furioso* magistralmente editi da Santorre Debenedetti: testo inaugurale sia della «critica delle varianti» (la disprezzata «critica degli scartafacci» di Croce), sia della «filologia d'autore», di cui i *Promessi Sposi* sono un caso paradigmatico. Tant'è che il Barbi, giudicando la prima edizione del *Fermo e Lucia* procurata nel 1915 da Giuseppe Lesca⁴⁸ (e dal medesimo definita «una riproduzione fotografica, data, diciamo così, tipograficamente»), nulla trovava da eccepire sul fatto che essa non fosse altro che un velleitario tentativo di riproduzione dello status quo dell'autografo. Sicché, nella persuasione che un apparato critico dovesse fornire soltanto una campionatura selettiva delle lezioni varianti (anche per un riguardo dovuto

⁴⁵ *Saggio di una edizione critica dei Promessi Sposi*, a cura di P. Brambilla, G. Sforza, Bologna, Tipografia Zamorani e Albertazzi, 1898. Lo Sforza curò pure una raccolta di *Brani inediti dei Promessi Sposi* trascelti dalla Prima minuta (Milano, Hoepli, 1905).

⁴⁶ D. Isella, «Le varianti d'autore (Critica e Filologia)», *Archivio Storico Ticinese* aa. XCVIII-XCIX (Bellinzona, giugno-settembre 1984), pp. 75-92, quindi in *Le carte mescolate - Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, pp. 1-17.

⁴⁷ 1^a edizione, Firenze, Le Monnier. Nel trattare di varianti di autore e di redazioni plurime di un testo, il Pasquali fa di norma riferimento a scrittori dell'antichità classica, greca e latina, ma non manca di citare anche autori italiani, tra cui Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Leopardi e Manzoni: cfr. pp. 398 (per la differente lezione, da esemplare a esemplare, dell'ultima edizione dei *Promessi Sposi*) e 426 (per le tre diverse redazioni del romanzo).

⁴⁸ Col titolo *Gli Sposi Promessi*, Firenze, G. Barbèra.

al lettore colto, che non si deve infastidire con eccessive minuzie), arrivava a censurare nel Lesca «l'esagerata cura di riprodurre nell'apparato sin le due o le tre lettere di una parola cancellata per un improvviso pentimento dell'autore». Nemmeno una riga però gli avveniva di spendere sulla costruzione acritica di quell'apparato, niente che, in presenza di una stratificazione tanto complessa del testo, reclamasse l'esigenza di scadirne l'intera evoluzione diacronica, fase dopo fase, studiandone la migliore (cioè la più esatta e la più chiara) rappresentazione formale. Ne è riprova, «frutto di un lavoro ventennale», l'edizione dei *Promessi Sposi* realizzata nel 1954, secondo l'impostazione programmatica del Maestro,⁴⁹ dalla solitaria, generosa abnegazione di Fausto Ghisalberti: uno strumento che per oltre mezzo secolo⁵⁰ ha reso e rende continuo servizio ai nostri studi; un'edizione però che, per la Prima minuta, il *Fermo e Lucia*, non esita, pur indulgendo talvolta a un comportamento passivamente conservativo,⁵¹ a toglierle la veste provvisoria, solo impunita, di abbozzo (con tutte le incoerenze e le mancanze che la connotano), e ora uniforma le lezioni discordi, ora integra le lacune con parole o segmenti di frase prelevati da fasi anteriori o dalla Seconda minuta; dando nell'apparato una parca selezione di varianti irrelate. Non solo: per la Seconda minuta, *Gli Sposi Promessi* (rinominati dal Manzoni in corso d'opera *I Promessi Sposi*),⁵² si riduce a registrare isolatamente l'ultima lezione in servizio della stampa del '27,⁵³ trascurando l'intera fase centrale, la più intensa della rielaborazione, e sacrificando, così, la continuità senza soluzione del grande lavoro: un ponte che, nello slancio

⁴⁹ «Soltanto nel 1934 Michele Barbi mise allo scoperto gli errori di metodo delle pretese edizioni critiche precedenti, e indicò la via da seguire. I problemi fondamentali riguardanti il testo dei *Promessi Sposi* furono da lui acutamente risolti, come fanno fede gli studi pubblicati negli "Annali Manzoniani". Nel settembre del 1941, morendo prima di vedere tradotta nella stampa l'idea sua, lasciava tuttavia ai collaboratori suoi il compito di portare a buon fine l'esecuzione del piano da lui concepito» (F. Ghisalberti, «Presentazione, I *Promessi Sposi*», in A. Manzoni, *Tutte le Opere*, II, t. I, a cura di A. Chiari, F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, p. ix).

⁵⁰ A. Manzoni, *Tutte le Opere*, II, tt. I-III a cura di A. Chiari, F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954.

⁵¹ Così, per un esempio, quando, mutato nel corso della narrazione il nome proprio di un personaggio, il Manzoni torna indietro a correggere il vecchio nel nuovo, ma si lascia sfuggire qualche occorrenza.

⁵² Riferisce dietro lo Sforza il Barbi, «Piano», p. 92, n. 1: «In casa Manzoni si ricordarono a lungo tutti i frontespizi già pronti e rimasti inutilizzati recanti questo titolo cambiato proprio all'ultimo momento». Com'è noto, il primo e il secondo tomo della stampa portano la data del 1825.

⁵³ Barbi, «Piano», p. 35, n. 1.

di un'unica arcata, lega il primissimo avvio con la sua fine. Nel *Piano* del '39 il Barbi scriveva che il testo a stampa dei *Promessi Sposi* del '27 «corrisponde presso a poco alla seconda minuta», iniziata nel 1824; e che di questa pertanto si dovesse registrare in apparato la sola lezione finale, secondo la bella copia eseguita per il visto della censura da una mano anonima. E così è di fatto impostata l'edizione Ghisalberti, in due tomi:⁵⁴ il I con il *Fermo e Lucia*, il II con il testo del '27 a cui è rimasta attaccata un'esigua cimasa genetica.⁵⁵

Già nel '64 le *Postille al Vocabolario della Crusca* nell'edizione del Cesari e dei suoi collaboratori (1806)⁵⁶ diedero un forte impulso all'apertura di un nuovo cantiere e di una diversa fase della filologia manzoniana. Quelle postille, stipate in ogni spazio fruibile della pagina, risultavano coeve, la più parte, proprio alla seconda stesura del romanzo; condotta innanzi, come sappiamo, tra sterminate letture e riletture dei buoni scrittori toscani (testimoniate dai libri citati) e il maneggio assiduo del *Vocabolario della Crusca*, «conciato», come si compiacque di ricordare lo stesso Manzoni più di quarant'anni dopo, «in modo da non lasciarlo vedere».⁵⁷ Ma il progetto di una nuova edizione critica del romanzo sarebbe stato ripreso soltanto negli anni Settanta. Il decennio si era aperto con le Lettere curate da Cesare Arieti: tre tomi del «Tutto Manzoni» dei Classici Mondadori, usciti sotto la direzione di chi scrive, nel 1970; e seguiti nella stessa sede dall'edizione filologica, in altri tre tomi (approntati nell'operosa officina pavese), degli *Scritti linguistici e letterari* a firma di Luigi Poma, Angelo Stella, Luca Danzi, Carla Riccardi e Bianca Maria Travi. Tutti questi strumenti (con l'aggiunta, nel 1985, delle *Concordanze dei Promessi Sposi*

⁵⁴ Lontano da Milano e dagli autografi manzoniani, il Barbi aveva potuto esaminarli solo in parte e su riproduzione fotografica, com'egli dichiara; mentre trovava nel Ghisalberti il prezioso informatore che aveva «chiarito e risolto» per lui «i continui dubbi e i più delicati problemi».

⁵⁵ Tale è pure l'impostazione del piano editoriale di S.S. Nigro, *per I Romanzi del Manzoni*, Milano, Mondadori Meridiani, 2002: vol. I *Fermo e Lucia*, collaborazione di E. Paccagnini per la *Appendice Storica su la Colonna Infame*; vol. II, testo della Venti-settana; seguiti dalla Quarantana in riproduzione anastatica (vol. III). Per i rapporti testuali dell'edizione Nigro con l'edizione Ghisalberti di FL, di cui in vari casi migliora la lettura, se ne veda la *Nota critico-filologica* alle pp. LI-LIX.

⁵⁶ A. Manzoni, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964 (*Documenti di Filologia*, VII). Ora riproposte, con una nuova *Nota*, nel vol. 24 dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere del Manzoni, Milano, 2005.

⁵⁷ A. Manzoni, «Appendice alla Relazione», in *Scritti linguistici*, a cura di A. Stella, L. Danzi, in Idem, *Tutte le Opere*, V, t. II, a cura di A. Chiari, F. Visalberghi, Milano, Mondadori, 1990, pp. 759-60.

del '40),⁵⁸ dovevano servire a sostituire ferri del mestiere invecchiati o addirittura inservibili con un'attrezzatura meno obsoleta, indispensabile per procedere sicuri nell'esecuzione del progetto più ambizioso. (Ma qui tra parentesi si vorrebbe ricordare l'aiuto che pochi anni più tardi ci sarebbe venuto anche da un nuovo strumento materiale, la fotocomposizione: si pensi, tra l'altro, alla possibilità, prima non concessa dal piombo della tipografia tradizionale, di eliminare dagli apparati filologici numerosi segni diacritici, potendo far convivere fisicamente nella stessa riga parole o segmenti di testo differenziati da corpi diversi).

Il progetto dell'edizione critica dei *Promessi Sposi*, fino al testo del 1827, fu allora oggetto di alcuni corsi seminariali avviati presso l'Università di Pavia; e continuati, negli anni Ottanta, da un affiatato gruppo di lavoro formato da ex allievi, soliti a riunirsi liberamente nelle sale ospitali della Biblioteca di Brera (Gianmarco Gaspari, Renato Marchi, Clelia Martignoni, Donatella Martinelli, Carla Riccardi, Raffaella Rodondi, Maria Antonietta Terzoli, Claudio Vela). Prima che il gruppo si assottigliasse e in fine si disperdesse, fu allora compiuta una prima, attenta riconoscizione della selva selvaggia delle carte autografe, studiate sul campione dei primi otto capitoli (tra i più complessi): acquisizione cognitiva indispensabile su cui in anni successivi ci è stato possibile mettere a punto un modello ecdotico che servisse a formalizzare esaustivamente la loro complessa fenomenologia. Un traguardo essenziale: quando, nel buio di tempi sempre più estranei ai nostri studi, si è finalmente aperto uno spiraglio di oriental zaffiro, è proprio da lì che si sono potute riprendere le mosse. Una propizia apertura di credito concessaci, per un rapporto d'amicizia, da Giancarlo Vigorelli, Presidente della Casa del Manzoni, ci ha infatti consentito, a partire dal 1999, di costituire e dirigere una piccola équipe di studiose, valenti e appassionate, che in questi anni hanno lavorato bene e tenacemente, acquistandosi il merito di aver saputo portare a compimento un disegno perseguito così da lontano. Una storia, dunque, a lieto fine: non altrimenti dalla conclusione che il Manzoni ha voluto dare alle tribolate vicende dei suoi *Promessi sposi*. Forse in virtù di una misteriosa teleologia. Il Tempo, nel muovere le sue pedine, non ha fretta: se a volte lascia la partita a mezzo, a volte sa chiuderla nella misura della vita di un uomo.

⁵⁸ *Concordanze dei Promessi Sposi*, V, a cura di G. De Rienzo, E. del Boca, S. Orlando, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Strumenti di filologia italiana, 1985.

2. ESPERIENZE DI CRITICA STILISTICA

La critica stilistica⁵⁹

Nato a Vienna nel 1887, lo Spitzer [...] fu allievo di Meyer-Lübke, il che significa che apparteneva a una scuola linguistica di ineccepibile sapienza tecnica, ma del tutto impermeabile alle idee rivoluzionarie che da ogni parte di adoperavano, intorno alla svolta del secolo, a scalzare le premesse ideologiche su cui fondava il suo metodo: «non si citava *Positivismo e idealismo*», dirà in anni vicini a noi lo Spitzer stesso, «e pensar in quei termini sarebbe stato eresia». Al magistero del Meyer-Lübke, del resto, egli amò sempre richiamarsi, riconoscendo in lui, che fu «il grande sistematore in assisa positivista e luminosamente razionale della grammatica neolatina», un esempio, da proporsi a modello, di lucidità razionale: qualità, questa, che più di ogni altra connota anche la personalità spitzeriana, accompagnata da certa ironia tutta complementare, oltre che, per deposizione di chi ebbe la fortuna di frequentarlo, da un acuto gusto per il paradosso e da una sfumatura di mondanità, discesagli forse dall'alto censo della famiglia. Certo, la Vienna di Meyer-Lübke, ai tempi dell'apprendistato spitzeriano, era anche quella di Schuchardt, che in qualche misura dovette pure influire nel volgere l'attenzione del brillante discepolo alla considerazione dei fatti linguistici individuali, esorbitanti dalla norma: una Vienna penetrata anche del pensiero di Freud (dove si attendeva, in quegli anni, ai primi tentativi di studio, in chiave freudiana, della violazione della norma linguistica in oggetti patologici, affetti da disalie o da altre turbe psichiche): un ambiente insomma in cui venivano a incrociarsi e a comporsi alcune delle esperienze più vitali della nuova cultura europea, in quello splendido crepuscolo della grande civiltà austro-ungarica che sfumava, così almeno nel ricordo dei suoi nostalgici rievicatori, di grazia e di *esprit* francesi la gaia, scettica, ordinata e sentimentale esistenza della capitale. In questo clima si attua la formazione dello Spitzer, il suo complesso e straordinario *Erlebnis* che si lascia leggere anche negli irrequieti svolgimenti successivi alla sua operosissima attività di studioso, aperto a tutte le culture, con interessi di portata ecumenica, impaziente di contenersi nell'ambito di un'unica esperienza, o di prostrarla in forme ripetitorie.

⁵⁹ D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 201-215 (con tagli).

[...] Chi, come Gianfranco Contini, è stato tra i primi e i più attenti a scrutare, dalla specola della cultura letteraria italiana, dominata allora dall'esercizio della più ortodossa critica estetica, la novità del metodo di lettura dello Spitzer, ha voluto ricordare come il segreto fascino di quell'apparizione sul nostro orizzonte nascesse da un fatto particolare: cioè dal

Doppio aspetto della sua posizione mediatrice fra poesia e grammatica: l'autorizzazione a descrivere e misurare la prima, fosse magari la punta dell'avanguardia, con la sicurezza e si dica pure l'autorità della scienza; la facoltà di riannettere spiritualmente la seconda, ariosamente riportandone gli istituti all'invenzione e all'iniziativa originarie.

Sono qui chiaramente indicati i due indirizzi all'attività dello Spitzer critico stilistico: quello «grammaticalizzante», dove si parte dalle creazioni individuali degli autori per arrivare alla lingua comune in cui esse si fissano innovandone le forme, e quello «individualizzante», dove dall'esame della pagina scritta si giunge a definire la personalità dello scrittore che vi si testimonia. Esemplare del primo tipo, in notevole anticipo rispetto agli altri esiti maggiori della critica spitzeriana (perché compreso fra gli *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stistik*, apparsi nel 1918), è il saggio su *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*. «Si trattava», scrisse molti anni più tardi lo Spitzer, «[...] di confutare l'opinione di grammatici tradizionalisti come Brunot sulla pretesa futilità delle innovazioni linguistiche dei simbolisti», e il loro catalogo, condotto non sulle punte di Mallarmé, o di Rimbaud, ma sulla «media» dei Régnier, dei Verhaeren, dei Samain, ecc. consentiva invece al critico-linguista di riconoscervi un processo di interiorizzazione che da iniziativa di una scuola di poeti discende ad acquisizione del francese moderno. Del tipo «individualizzante» sono invece i saggi già citati di Barbusse, Jules Romains, Pégu, Proust, più tardi Claudel, ecc., dove identico, pur nel progresso e nelle modificazioni di dettaglio, è il metodo di lettura seguito: un metodo non esposto mai dallo Spitzer in forma teoretica (così poco incline fu, per temperamento, alla speculazione astratta), ma immanente alla pratica, fondato su alcuni presupposti riconducibili entro la più stretta ortodossia del pensiero idealista nella realtà dei fatti. Base di tale metodo è la lettura del testo, una sua attenta auscultazione, fino a che, nello stile dello scrittore, si arrivi a cogliere un elemento sorprendente (*Überraschung* è il termine spitzeriano), uno scarto dalla norma, che è come una «spia» (altro termine spitzeriano) della deviazione impressa dalla personalità dell'autore al mezzo espressivo di cui

si serve: è il famoso «clic», che consente di incominciare a intravedere, nella determinata esteriorità dell'espressione, l'indistinta interiorità dell'uomo che le sta dietro. Questa prima fase dell'indagine comporta una condizione preliminare di simpatia tra il critico e l'opera, anzi «una volontà assoluta di simpatia», e insieme la possibilità di stabilire, sia pure come processo astrattivo, una norma, come si è detto, a cui rapportare lo stile individuale dell'opera: condizioni che, nel caso specifico dei saggi ricordati, si verificano puntualmente, sia per la confessata passione spitzeriana, fin dagli anni dell'apprendistato viennese, per la letteratura contemporanea francese, sia perché, di tutte le lingue, come ebbe a riconoscere lo Spitzer stesso nella prefazione alla seconda raccolta dei suoi saggi apparsi in Italia, il francese è «la lingua stabile *par excellence*», e «in un giardino ben coltivato ogni lievissima innovazione è conspicua». Senonché una spia isolata è un indizio di decifrazione dubbia, perché suscettibile di più interpretazioni; occorre che essa si leghi ad altre spie in un rapporto di interdipendenza, che entri in un sistema, la cui interpretazione allora non può essere che univoca per tutti gli elementi che lo compongono; alla stessa stregua, per esempio, che all'origine della diffrazione storica, nell'ambito romanzo, di una parola latina sta quella parola e quella parola sola. Solo così l'indizio del primo «clic» acquista validità di elemento oggettivo e la somma di tutte le sorprese registrate dalla sensibilità del critico nella concretezza dell'opera d'arte permette di risalire al loro «etimo psicologico», di trovare il loro denominatore comune, passando dall'analisi della pagina alla sintesi dell'individualità che l'ha espressa, dalla rosa dei dettagli al loro centro giustificante e motivatore. Raggiunto il quale, però, è necessario, come verifica dell'esattezza del primo movimento, il movimento inverso: dalla sintesi all'analisi, dall'unità psicologica dell'autore alla varietà dei suoi mezzi espressivi, ritornando così nuovamente al testo, secondo un circolo perfettamente chiuso. Nella prosa di Charles-Louis Philippe, ad esempio, lo stetoscopio sensibilissimo di Spitzer rileva come le congiunzioni del tipo *à cause de, parce que, car* ricevano, nell'uso dell'autore, una motivazione pseudo-oggettiva, vale a dire realizzino non un effettivo rapporto di causalità, ma tutt'al più un'illusione di causalità da parte del soggetto che parla: tratto stilistico che riflette la visione del mondo propria di Philippe, la sua contemplazione senza rivolte, ma profondamente amara, di una realtà che cammina storto con tutte le apparenze di giustizia e di logica obbiettiva. Parimenti il ritmo della frase, gli elementi ritardanti del periodo di Proust, e i suoi nessi sintattici rispecchiano, nella loro complessità ordinata, la natura di uno spirito che non solo registra in sé

la molteplicità del reale, ma che vede le cose nei loro intrecci e le distingue, le divide, le compone, foggiando a sua misura uno strumento sintattico in cui la caoticità apparente del mondo si disciplina in un ordine colmo di significati.

[...] Negli anni della sua attività americana (dalla cattedra di Marburgo e Colonia la furia antiebraica del nazismo aveva costretto anche lo Spitzer, come gli altri ingegni israeliti, all'esilio, prima a Istanbul, poi a Baltimora), le analisi del tipo delle *Stilstudien* furono da lui abbandonate, anche se non del tutto: basterà ricordare la interpretazione del canto di Pier delle Vigne, uscita in America nel '42, per non dire di altre letture successive. Ma nonostante le prove brilliantissime delle sue nuove ricerche (basate sull'«opposizione-identificazione di microcosmo e macrocosmo, di monade e organismo», con interessi strutturali che dai testi, o da parole culturalmente cariche di significati, lo sospingevano a individuare le linee funzionali e gli elementi portanti della civiltà letteraria a cui apparteniamo, le strutture del nostro Universo culturale), lo Spitzer più esemplare, e comunque di maggiore utilità dal rispetto della nostra cultura, resta quello della *Stilkritik* e del metodo del «circolo» adibito nei saggi posti sotto tale etichetta, in Italia noti, almeno in parte, attraverso due raccolte: una, del '54, intrapresa per iniziativa di Croce e gestita da Alfredo Schiaffini, l'altra, del '59, cui non fu estranea la regia continiana, firmata da Pietro Citati. Divulgazione piuttosto tardiva, se, come è stato scritto dallo stesso Contini, «la battaglia a cui sembrava fatto per recare un prezioso ausilio», cioè quella contro la pratica da noi invalsa della critica psicologica ed avvocatesca, rigorosamente astinente da qualsiasi tentazione formale, «era già stata combattuta, anzi vinta senza dichiarazione di ostilità»; ma ignota alla comune, e, appena scoperta, istituita subito a moda letteraria, la *Stilkritik* non aveva certo atteso quelle occasioni per esercitare la sua efficace influenza sul lavoro delle punte più avanzate della nostra cultura. Intorno a Spitzer infatti, in Italia non meno che altrove, la critica stilistica ha, in forme più o meno strette al modello, largamente attecchito, anche sulla base di precedenti tradizioni autoctone, favorendo la formazione di personalità dotate di originalità di pensiero e il costituirsi di un indirizzo critico comune a vasti gruppi di lavoro. Così per la Germania, si dovrà fare almeno il nome di Erich Auerbach, notissimo anche da noi sia per il suo studio su *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, sia, soprattutto, per il volume intitolato *Mimesis*: una serie di saggi sul «realismo nella letteratura occidentale» dove, lungo la linea evolutiva della nostra civiltà, si preleva una certa serie di campioni: passi dell'*Odissea* o della *Chanson*.

de Roland, della *Divina Commedia* e del *Pantagruel*, giù giù fino a Zola o alla Woolf di *Gita al faro*; i quali vengono sottoposti poi a un'analisi esauriva di tutti i valori linguistici, storici, sociologici, filosofici, ecc., in modo da ricavarne una caratterizzazione non solo dell'autore, ma dell'epoca a cui appartiene secondo un metodo affine a quello messo a punto dallo Spitzer, applicato però in maniera più estensiva, con implicazioni più accentuatamente sociali. Per la Spagna, dove non va taciuto il nome del decano dei romanisti, Ramón Menéndez Pidal, si dovrà citare, con il suo, quello di Dámaso Alonso, per la Svizzera la scuola che fa capo a Théophil Spoerri e alla rivista *Trivium*, e così via. In Italia, infine, il panorama della critica stilistica si presenta particolarmente ricco, sia per varietà di indirizzi e per eterogeneità di apporti, sia per il particolare rilievo di alcune delle personalità che vi confluiscono. Antecedenti di un'attenzione rivolta all'aspetto retorico-formale dell'opera letteraria sono generalmente indicati negli studi di Cesare De Lollis, in particolare in quelli da lui dedicati all'esame del conflitto, all'interno della poesia dell'Ottocento italiano, tra la forma poetica della nostra tradizione petrarchesca e le istanze realistiche della nuova società; e in Domenico Petrucci, allievo del De Lollis, morto giovanissimo, non senza aver dato più indizi di un talento critico non comune, così nel saggio sulla poesia e l'arte del Parini (dove procura di arretrare al Settecento la problematica studiata per il secolo successivo dal suo maestro), come nell'attenzione agli aspetti parnassiani della poesia del Carducci barbaro. Ma la stilistica, teoricamente più consapevole dei propri strumenti e meno genericamente riconducibile alla tradizione della critica «en humaniste» del tipo carducciano, doveva nascere più tardi ad opera soprattutto di linguisti e di filologi (e già si è fatto il nome di Gianfranco Contini, che in più occasioni, in sede sia recensoria sia polemica, oltre che nel suo concreto esercizio di critico, ha mostrato vive simpatie per la stilistica spitzeriana); né sono mancati peraltro gli apporti di letterati come Luigi Russo (di cui si vorrà ricordare il miglior capitolo del saggio su Verga, quello che ne esamina la lingua), o come Mario Fubini, crocianamente aperto a maturi interessi per la *Stilkritik*, fatta oggetto oltre che di applicazioni in proprio (ad esempio allo stile di Guicciardini e di Vico) anche di una sua personale meditazione teoretica. Così, dall'altro versante, si dovrà fare innanzi tutti il nome di Giacomo Devoto, la cui stilistica è però più vicina al Bally che allo Spitzer: acutissimo nel cogliere i tratti individuali di una pagina, sia essa tolta dal *Castello di Udine* e da *Senilità*, il Devoto non mira infatti a risalire a una caratterizzazione dell'individualità di Gadda o di Svevo, come di qualunque altro degli scrittori da lui analizzati, ma a spiare il rapporto, più o

meno drammatico, tra creazione individuale e lingua istituzionale, con attenzione prevalente per quest'ultima. Più attento all'individualità dello scrittore ricostruibile in base all'opera, è invece Benvenuto Terracini, nel quale la solida preparazione del linguista presta alla sensibilità finissima del critico gli strumenti di una lettura intesa a cogliere un armonico equilibrio di poesia e di tradizione, di innovazione e di storia: sia che legga un canto di Dante o che scruti la prosa della *Vita Nova*, sia che si applichi al *Cinque maggio* del Manzoni o alle *Novelle* di Pirandello. Molti sono ancora i nomi che si potrebbero citare, insieme a questi; ma un semplice elenco frettoloso rischierebbe di imprigionare in un'etichetta impropria esperienza e metodi sostanzialmente diversi, pur nella generica affinità di un'attitudine comune verso l'opera d'arte: e distinguere sarebbe compito esorbitante da un primo approccio alla critica stilistica; la quale, come metodo di lavoro, ha concorso prima di altri a mutare salutарmente il panorama della nostra critica letteraria e ad arricchirla di nuovi fermenti e di nuove opere.

Dossi⁶⁰

Uno stile come quello di Carlo Dossi è ovviamente un frutto laborioso. In generale la pagina di simili scrittori presuppone dietro di sé tutta una preistoria, una corrugata geologia; anzi, molto del piacere che il numero esiguo dei lettori ne ricava sta proprio nel segreto avvertimento di una concentrata densità di scrittura.

Ci si spiega dunque che la mossa pregiudiziale di ogni saggio, o nota critica sul Dossi, riguardi l'aspetto "stravagante" della sua prosa. Ma, appunto perché posta così *in limine*, l'osservazione vige al massimo come suggerimento del "tono" in cui sono da immaginarsi gli svolgimenti successivi della lettura; non determina però mai, a quanto consta dallo spoglio della bibliografia dossiana, un esame che, in quella formale stravaganza, cerchi il veicolo di una diretta penetrazione nello stesso fatto letterario. Eppure, se ogni scrittura impone da sé il metodo più opportuno di approssimazione, questo sembra essere il modo più legittimo di introdursi nell'essenza dell'arte di uno scrittore, per cui, anche partendo dal dono di un'iniziale grazia poetica, la pagina resta sempre un "oggetto" di conquista, cioè un valore costruito. Già infatti nelle prime opere, che sono anche le sue più autentiche, dove pecca, il fanciullo prodigo della Scapigliatura, non è certo di ingenuità o di immediatezza. Fin dai preco-

⁶⁰ D. Isella, *Premessa a La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, pp. 1-3.

cissimi inizi la sua scrittura è un fatto d'intelligenza, e di notevolissima intelligenza: minuziosa, distillata, da scaltrito stilista. Se, paragonati ai lavori più tardi, i primi poterono sembrare al Croce opere di cuore, opposte alle altre, di testa, con ciò si volle solo dire che, nel Dossi migliore, lo stilista lavora su un materiale più sensibile, su dati di un'esperienza più intimamente sua.

In virtù di questa ostinazione riuscì al "bizzarro", come a pochi (si pensi alla carriera del Verga, dal ciclo "milanese" a *Nedda* e ai *Malavoglia*), di risolvere per proprio conto, sulla base soprattutto di un suo privato dialetto, gli impacci di tanto nostro Ottocento: il problema cioè, in rapporto a una propria inderogabile verità, di un rinnovato linguaggio, che è quanto, come ansia di tutta una stagione, resta ancor oggi, dietro le sue ridotte proporzioni di fatto di costume, la giustificazione più valida dello scomposto movimento futurista; nonché, per le generazioni de *L'Allegria* e de *La Ronda*, che ne attuarono una radicale, e non solo privata soluzione, il motivo di un legittimo orgoglio.

Di qui tutto un concorde lavoro della critica inteso a definire, al di là della conclusione di un ciclo, un più preciso panorama del nostro Ottocento. Nel quale, almeno per l'autentico capolavoro de *L'Altrieri*, Carlo Dossi s'iscrive garbatamente da sé, con sicura discrezione.

Come dunque sia chiaro che la sollecitazione del metodo muove dal carattere dell'opera in esame, si potrà dire che, d'altra parte, poche scritture sembrano a prima vista soddisfare tanto esaurientemente, quanto quella del Dossi, alle condizioni postulate, in sede di premesse teoriche, dal metodo della *Stilkritik*. Che, citata qui in tedesco, vuole essere appunto richiamata, con un termine più individuato che non «analisi stilistica», alla sua ascendenza germanica. Non tanto a Carlo Vossler, che dalla polemica impegnata col Croce della seconda *Estetica* intorno al suo lavoro sul Cellini, d'ispirazione grüberiana, ne fu, per così dire, l'iniziatore storico; quanto più direttamente a Leo Spitzer, per gli sviluppi arrecaati soprattutto dalle sue *Stilstudien*.

Nessuna di quelle condizioni è, infatti, violata. Ché, per anticonformismo, Carlo Dossi sta bene in compagnia dei più spregiudicati *pasticheurs*, dei Rabelais e dei Folengo (anche se proprio la bontà dei risultati, ottenuti dallo stesso Spitzer su testi così poco qualificati quali le tragedie del classico Racine, annullino, in atto, ogni limitazione aprioristica ai soli "deformatori" della lingua, risolvendo ogni presunta riserva nella generica necessità di un affinamento dei mezzi, adeguato alla pagina, e di una intelligenza, nonché di un gusto, ovunque presenti). E, ancora, non tanto remota è la sua avventura stilistica, da non poterne misurare, sul modulo di una prosa "media" della sua epoca (fittizio, ma utile

in sede di lavoro critico), l'ampiezza dell'angolo di scostamento: che è quanto dire il margine, l'intensità del suo libero innovare.

Ma, per poco che ci si impegni in un esame più attento, le continue "sorprese" offerte dal testo inducono ad una considerazione. La deformazione, nella prosa del Dossi, non intacca solo determinate zone particolarmente sensibili del periodo, ma invade la totalità della pagina. Fonetica, morfologia, sintassi, stilistica non hanno nessuna barriera più valida delle loro inconsistenti distinzioni da opporre alla sistematica corrosione dell'autore. Per stilisti meno continuamente sovvertitori, sarà possibile, dalla serie completa delle "sorprese" (valutate nell'interdipendenza di un "sistema") ricavare la risultante vettoriale della forza applicata al mezzo espressivo: cioè, dalla pagina, il funzionamento dello scrittore. Ma, al tratto della *Stilkritik*, la prosa di un Dossi o di un Rabelais, che tutto deformano, non offre maggiore ricchezza di appigli della levigatissima prosa di un Leopardi o di un Gide, che, in linea di massima, non deformano nulla. I due casi-limite si toccano: totale deformazione equivale a deformazione "zero".

(Se, nonostante la minuziosissima registrazione di tutta una complessa fenomenologia di *Wortbildung*, il saggio rablesiano dello Spitzer, anteriore di diciott'anni alle *Stilstudien*, non portava infine nessun giudizio di valore sull'opera, saremmo inclini a vederne la causa in quanto abbiamo osservato: a una prima applicazione dimostrativa del metodo, il caso non era più favorevole di quello di Racine, affrontato, con ben altra sagacia, tanti anni più tardi.)

Per quello che ci riguarda, crediamo doverne indurre la necessità di muovere, verso la sintesi espressiva del Dossi, ora dalla lingua ora dal sentimento; di operare cioè una continua integrazione dei procedimenti propri della critica stilistica e della critica estetica (o, in definitiva, psicologica).

Porta⁶¹

La fine della fortuna napoleonica è, per il Porta, la fine di tutto un periodo della sua vita: tempo di bilanci e di considerazioni retrospettive dalla soglia prossima dei quarant'anni. Con l'inizio del '14 è stato nominato Cassiere generale del Monte Napoleone (ribattezzato di lì a poco Monte lombardo-veneto). Nelle lunghe sere di quest'inverno tempestoso ha

⁶¹ D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Milano, Il Saggiatore, 1973, pp. 181-182 e 227-228.

cominciato a mettere un po' d'ordine nelle proprie carte, a riunire i suoi versi, ricopiando quelli che gli sembrano migliori in un grande quaderno. Gli amici che come al solito lo vengono a trovare si fermano a ragionare dei fatti del giorno, nessuno si azzarda più a scrivere e mandare biglietti o lettere, se non per necessità pratiche. Viene a passare qualche ora della sera anche il Foscolo, che gode di trovare calore e quiete tra gente onesta, aliena «dalle fazioni Francescane, Austriache, Napolitane, Napoleoniche, Eugeniane, municipali, etc. etc.». Gli piacciono le sedie basse di casa Porta, gli piacciono anche le mele cotte e quelle crude che la Vincenza o la Violantina (vicina ormai a farsi sposa) non mancano di offrirgli. Lo trattano familiarmente, come un ospite abituale; anche la piccola Annetta, una «straffoi» di meno di tre anni non si sente in soggezione, gli gira intorno curiosa, gli fa mille domande.

La casa di Monza è piena zeppa di soldati, bisogna dire di no al Lancetti che chiede ancora di passare le vacanze a Tirricella. Quest'anno ci vanno la moglie e i figli, anche se a loro piace meno. In ottobre, il matrimonio della Violante che esce dalla casa dov'è cresciuta senza padre e senza madre, tra l'affetto del nonno e quello degli zii: un altro capitolo del passato che si chiude. Gira intanto, manoscritta, una poesia del Bossi, *El Pepp perucchee*: la gente la vuole del Porta, che la copia lui pure di suo pugno; ma la voce pubblica, più che un omaggio alla fama conquistata, sembra l'insinuazione di qualche malevolo. Vi sono infatti «nominate con disprezzo persone viventi» e nobili e religiosi, «corpi troppo rispettabili» perché il Porta possa lasciarsi attribuire quelle paternità: non è tempo in cui offrire pretesti alle vendette. Sicché pensa di disconoscerla, scrivendo, in risposta alle trentanove ottave del Pepp, le quarantatré della Ninetta del Verzee. E poiché ora ha messo mano, dopo il primo lasciato in tronco, a un nuovo quaderno, non più di carta ma di bella pergamena, ve la trascrive con gli altri versi che in una scelta definitiva pensa di lasciare al figlio. Il 3 marzo del '15, con il tono accorato e alto di una disposizione testamentaria, scrive: «A te Giuseppe figliuol carissimo, ed amatissimo dedico, consagro, e dono questo libercolo per te appostamente scritto di mio proprio pugno...».

[...] Si è appena spenta l'eco delle feste, con il mormorio delle chiacchiere che i sovrani si sono lasciati dietro, e già la gente parla con insolenza di certi versi che girano manoscritti, in occasione del secondo anniversario dell'uccisione del Prina. Sono quarantun sestine in dialetto, una visione, secondo il noto genere di tradizione settecentesca, in cui il ministro delle Finanze dell'età napoleonica compare, in una notte tempestosa, a un popolano milanese e gli chiede «cossa la quistaa

Milan» dall'averlo ucciso con tanta ferocia. Altro che indipendenza! Una dietro l'altra la poesia fa il quadro di tutte le disgrazie che ha significato il ritorno degli Austriaci: le loro prepotenze, «la famm di poveritt che crien pan», la lentezza dei governanti, la religione adoperata come strumento di potere, l'albagia dei nobili restaurati nei loro privilegi. E mutando registro, dalla denuncia all'ironia, seguita alludendo alla visita appena fatta ai Milanesi dall'Imperatore e dalla sua consorte mettendo in ridicolo la pantomima da loro recitata nei panni di sovrani amorosi, buoni, alla mano. Udienza per tutti; solo la Verità, che non ha «l'abet de spada» in quanto «l'ha mai vanzaa assee de podel fa», si è vista sbarrato il passo da un «gran zerimonee Ch'el gh'ha daa on butt, e l'ha cascida indree». Alla fine l'ombra del Prina scompare, mentre l'eco ripete l'ultima sillaba di una parola plebea che bolla l'inettitudine dell'Imperatore. La *Vision* o anche *El sogn del Prina*, come è chiamata, gira furtiva di mano in mano, ricopiata e letta e recitata con avidità. La polizia avvia copertamente le indagini, raccogliendo notizie su tutti i poeti in dialetto milanese che possono esserne sospettati autori. Per il suo passato filonapoleonico, Carlo è tenuto strettamente sotto controllo. Lo spirito di vendetta politica non tarda a cogliere l'occasione opportuna per denunciarlo alla severità della legge. Vengono fatti girare tre sonetti d'accusa contro di lui e in polizia c'è chi (certo Frigerio) si adopera per divulgargli il più possibile. Il Porta cerca di 'emergere dal naufragio', ma vedendosi continuamente ricacciato nei flutti si difende con un bellissimo sonetto: «Ghoo mièe, ghoo fioeù, sont impiegaa, Et quidem anch à caregh del Sovran, Ghoo al sô quai crôst, ghoo ed pader pensionaa, Hoo già saraa sú l'anta, e sont malsan». Ben altri sonetti, taglienti e durissimi, scrive contro lo spione della polizia. Alla fine (25 gennaio 1817) si confesserà autore di quelle pericolose sestine il ventisettenne Tommaso Grossi, che laureatosi in legge a Pavia da la pratica legale a Milano, presso l'avvocato Capretti con studio in casa Visconti in contrada del Durino. Ma la sua confessione, che gli procurerà di essere trattenuto tre giorni in stato d'arresto e poi rilasciato con una severa ramanzina, ha l'aria di essere stata decisa, forse d'accordo con qualche amico influente, per mettere fine, in un momento opportuno, a una vicenda che di mese in mese, durante tutto il 1816, era diventata sempre più pericolosa per il Porta e ragione per lui di un'inquietudine tesa e dolente. Le quartine della Prineide («la meilleure satire qu'aucune littérature ait produite depuis un siècle», la giudica lo Stendhal) hanno una forza espressiva che si fa troppo desiderare nei versi del Grossi.

Tessa⁶²

In quanto poeta milanese, Tessa si colloca in una grande tradizione narrativa. Temperamento lirico, cioè discontinuo, e uomo di tempi inquieti, sconvolti da forti lacerazioni sociali e da guerre senza precedenti, deve però sperimentare assai presto l'impossibilità di tenere in piedi le salde e ordinate strutture narrative di un Porta, fondate su un solido dominio razionale della realtà e su un rapporto critico ma fiducioso con il mondo esterno. Anche Gadda, alle prese nel 1924 con il progetto del suo primo romanzo, arriva a scoprire dolorosamente la stessa cosa; e gli accade dalla sua precarietà sussultoria di guardare al Manzoni come a uno degli scrittori «più omogenei» e ai *Promessi Sposi* come a «un'intuizione unica, continuata, fatta con un solo metallo anche formalmente». Modelli, l'uno e l'altro, non più fruibili da chi ha scoperto per proprio conto la radicale solitudine dell'uomo moderno e la sua disarmonia non soltanto con la società ma con la natura stessa: l'impossibilità di ricomporre la multivalenza di un mondo oscuro e sfuggente nella prospettiva organizzata di una rappresentazione unitaria. Ne viene che all'evoluzione metrica sin qui descritta corrisponda, nella poesia del Tessa, un'analogia evoluzione, a diverso livello, delle strutture narrative. Punto di partenza, gli schemi collaudati e messi in circolazione dal Porta, di una «linearità» riproducibile, a giudizio di Pasolini, «su schemi di gusto vagamente neoclassico». Quasi tutti i versi giovanili, non approdati alla stampa, mimano esteriormente la sovrana naturalezza della narrazione portiana (ma l'avvio *piétinant sur place* di *Sui scal*, del '12, in cui la cadenza narrativa si sostiene su espressioni semanticamente vuote, già mostra un indizio di rottura). Punto d'arrivo, segnato dalla prima grande composizione, Caporetto 1917, del '19, è una struttura narrativa che, volendole trovare un equivalente figurativo, da contrapporre al neoclassicismo portiano, penseremmo alla pittura «simultanea» di un Boccioni (per esempio a *Le forze di una strada*, o alla serie degli *Stati d'animo*, quadri esposti nelle mostre futuriste del '12). Il piano dell'«io» narrante (il poeta che ritorna dalla visita ai cimiteri nel giorno dei Morti, in mezzo alla folla e alle bancarelle dei venditori ambulanti) non è che uno dei molti piani (per nulla privilegiato rispetto agli altri) che s'intersecano nel tempo e nello spazio: il «qui» della mesta passeggiata

⁶² D. Isella, *Introduzione a Delio Tessa, L'è el dì di Mort, alegher e altre liriche*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1985, pp. xviii-xxii.

e il «lassù» della guerra di trincea, l'«ora», dei tristi presentimenti, e «quel giorno», della rottura dei fronte e della disfatta nazionale, con il nemico che dilaga nella pianura e si avvicina alle porte di Milano. La confusione vocante di 'oggi' si mescola con la futura esplosione di violenza delle passioni di parte (*Rissa in Galleria* è il titolo di un altro non meno famoso quadro di Boccioni), e le immagini, trascorrenti sulla ròtina, della teppaglia che ciondola e schiamazza lungo i viali di ritorno dai cimiteri si sovrappongono (secondo una tecnica cinematografica ben nota al Tessa che del cinema fu un ammiratore appassionato) con la visione apocalittica del grande esodo: scene di affannosi preparativi familiari, contadini in fuga dalla campagna sui carri dove hanno caricato i figli più piccoli, gli animali e le loro povere cose, file di ombre impaurite in cammino lungo gli argini. Fino a che, nel finale, la tragedia del paese in rovina, dissanguato nella sua migliore gioventù mandata al macello, si sovrappone, in un paesaggio di periferia (campate di stabilimenti di guerra, ciminiere, magazzini), sui bagliori rossastri di un precoce tramonto novembrino. *L'è el dì di Mort, alegher!* (Sia pure incidentalmente, come non stupirsi che un evento come la rotta di Caporetto, così drammatico per la storia del nostro paese, non abbia trovato, se non nel Tessa, una risonanza adeguata nella poesia italiana?). La pluralità dei piani narrativi (rappresentazione sincronica della complessità del mondo che ci assedia) non si ordina né si gerarchizza. Spia significativa, in senso stilistico, è la frequenza, insieme con il monologo interiore, del discorso diretto, col suo valore documentario di registrazione fedele, non manipolata, dell'accidentalità in cui ci muoviamo: un frantumato, casuale giustapporsi e disturbarsi di spezzoni di discorsi irrelati, parole sospese nell'aria, non riconducibili a nessuno di preciso: senza il personaggio che le dice, senza neppure la più ridotta, elementare formulistica dell'«egli disse» o «lei disse» ecc. Una siffatta struttura ben si conviene a una vasta composizione come *De là del mur* il cui tema è l'improbabile azzardo di evadere dalla prigione della necessità esistenziale. Il muro resta invalicabile. Una passeggiata quasi linatiana in bicicletta (non sulle orme di Renzo, ma nell'angosciata ricerca del buco nella rete: sia la fuga dalla città nella campagna, sia il sonno-sogno, sia l'abdicazione della ragiona alla follia) si conclude a Porta Volta, nella sconfitta del ritorno (così Arsenio, proteso «a un vuoto risonante di lamenti | soffocati»), su un allucinato simbolo dell'alienazione dell'uomo: «Reclam del Trader-horn | del Film-miracol, chì | tra duu tram, incazzii | troeuvi on struzz... t'ee capii?! || Sotta a on barocc-reclam | gh'è on struzz | viv, che me guarda!!».

[...] Il milanese del Tessa, di norma, è il dialetto aspro e difficile di una Milano che non esiste più, cancellata dalle trasformazioni soprattutto di questo dopoguerra o prossimo a scomparire. Non registrato nei vocabolari dell'ottocento se non in minima parte (il fondo permanente della sua stessa identità), né documentato fuori di qui da altre testimonianze, è verificabile ormai solo sulla bocca di pochi, ultimi parlanti. Sul dialetto cristallizzato della tradizione letteraria e sul milanese della borghesia, o «civile» (come lo chiama l'Arrighi: il che significa in generale un milanese fortemente italianoizzato), fa aggio, infatti, il milanese popolare, con una forte incidenza dei gerghi, delle voci cosiddette expressive, e con una accusata tendenza a ricaricare la parola mediante permutazione di prefissi o di suffissi. Una lingua dotata di una forte tensione espressio-nistica, che si esalta, nella tecnica del pastiche, secondo una varia feno-menologia. Mescidazione tra le diverse specificazioni del dialetto stesso, quali il dialetto popolare e il dialetto civile e il dialetto rustico: «Paisan ch'àn lassaa | là... terra, vacca, roij | e se rusen... "Madoij, | na poss più!" ... caregaa | come muij, coi fioeu | e la donna "O Tanoeu | scià... gnèman"» (Caporetto 1917); «T'el là ol Pà-Bolla | su l'uss ch'al tempo l stòlega! | a battegh la cattolega | proeuvì d'ona parolla! || "O vu Regió... disii | ch'a paes l'è cost chì?" "A l'è Mombell... a l'è"» (De là del mus, da cui si pos-sono prelevare altri campioni, come i brandelli delle voci degli ubriachi e dei giocatori che giungono dalle osterie suburbane: «i botteglion a negan | i magon...» o«...ol zô || a par on marenghin | isto-vacca! i a sentu | hin i viri, cramentu! | Boëtta-scià on careghin || isto d'ona madonna!» O, da La poesia della Olga, «"com'è, l'è chì ancamò?" "Ah sì... la lettara | se no la riva a sa po minga a nà... ||| ... a specciom..."»).

Montale⁶³

Il concetto di «falso», tra imitazione, plagio e rifacimento d'autore, non è di per sé dei più semplici. C'è il caso della testa di Modigliani modellata dai ragazzi di Livorno che riuscirono a trarre in inganno anche autorevoli critici d'arte; e c'è il caso del De Chirico metafisico che a distanza di anni rifà se stesso, creando dei veri e propri falsi d'autore. È in una casi-stica così varia e sfumata che crediamo vadano lette e giudicate anche le 66 poesie e altre del *Diario postumo* di Montale, pubblicate a cura di Annalisa Cima (Milano, Mondadori, 1996). Da leggere come un De Chi-

⁶³ D. Isella, *Dovuto a Montale*, Milano, Archinto, 1997, pp. 7-11.

rico che ripete se stesso, o come opera di un artefice che costruisce testi suoi propri usando in parte, più o meno abilmente, materiali d'autore?

Sulle poesie del *Diario postumo* già molte pagine sono state scritte, in breve tempo, da critici tiepidi o elogiastici che non hanno manifestato il minimo dubbio sulla loro autenticità. Non ne sospetta neppure Vincenzo Di Benedetto le cui «Interpretazioni del Montale inedito» (*Rivista di Letteratura Italiana*, a. XIII, 1-2 (1995) [ma maggio 1997]) si raccomandano su tutte per penetrazione e finezza d'analisi. Pagine di interesse particolare per chi, le stesse osservazioni, si trova ad averle già formulate del tutto autonomamente (ma per respingere la paternità montaliana) in una numerata cerchia di amici. «Il ritmo espressivo nel *Diario postumo*», scrive infatti acutamente il Di Benedetto, «ha meno percussionsi e un respiro ben più circoscritto. E tendono a scomparire le associazioni verbali imprevedibili, i guizzi espressivi folgoranti; la dizione si fa più chiara e piana, ma anche più banale e prevedibile» (p. 175). Sarebbe bastato un altro piccolo passo per trarne le debite conclusioni (non è forse vero che il primo documento dell'autenticità di un quadro o di un testo è il quadro o il testo stesso?). Tutto, però, alla fine viene messo a carico della tarda età del poeta, ultrasettantenne; sia pure per sorrendersi di certo suo atteggiamento «paradossalmente più fiducioso» nel 1969, «di quanto non fosse nel 1924» (p. 164).

Prendiamo dunque, per un esempio, la poesia intitolata *Un alone...* e datata 1969.

Un *alone* che non vedi
ti circonda, *figlia della luce*.
Ti conduce verso altri lidi.
– Ha tutto – dice *Gina* –
ed è infelice – ; certo non
può capire come soffre
chi sogna strade di cristallo,
calpestando ogni giorno
il nero asfalto.
Cuore d'altri non c'è
simile al tuo:
impetuoso e lieve.
Cerbiatta con gli umili
e leone coi potenti.
Sei motivo d'orgoglio
per chi vede in te
il germoglio che darà testimonianze.

Le parole, i sintagmi e i versi messi in evidenza con il corsivo delin-
neano una rete di anamnesi che ha il suo centro nei vv. 10-11. Qui il
lettore riconosce immediatamente, spezzato in un settenario + un qui-
nario, un endecasillabo appartenente a uno dei testi più complessi e più
alti della *Bufera, Iride* (v. 22): *Cuore d'altri non è simile al tuo* (con c'è
in luogo di un ben altro è). Tre diverse tessere (*Un alone che non vedi,*
figlia della luce e nero asfalto) riconducono, con identica banalizzazione,
a *Per un «Omaggio a Rimbaud»*: cfr. i vv. 6-11: «foglie di gardenia | sul
nero ghiaccio dell'asfalto! Il volo | tuo sarà più terribile se alzato | da
quest'ali di polline e di seta | nell'alone scarlatto *in cui tu credi, | figlia*
del sole». Una quinta tessera richiama alla memoria *Al mio grillo*, una
poesia del *Diario del '72*; cfr. i vv. 1-2: «Che direbbe il mio grillo | *dice la Gina* osservando il merlo» e vv. 12-13: «È per lei che sono qui | *dice la Gina*»; ma con passaggio dal cordiale e piano *dice la Gina* al falsamente
nobilitato e cacofonico *dice Gina*. Infine il v. 17 ci riporta a un testo degli
Ossi di sepia, Crisalide. Non però alla sua lezione vulgata, ma a quella
offerta da una prima redazione sconosciuta, leggibile solo dal 1980 nel-
l'apparato dell'edizione critica, vv. 14-15: «germoglio che ci dà testi-
monianza | d'un lontano mattino che non vedremo». In generale sor-
prende certa tendenza all'espressione sfumata, evasivamente ermetica,
del tutto contraria all'esattezza enunciativa, alla *fermeture* tipica della
parola montaliana: con quel *ti conduce* (riferito all'invisibile *alone*, che
non solo *circonda* la protagonista ma chi sa come la *conduce*) *verso altri*
lidi misteriosamente lasciati nel vago; e quel *germoglio che darà testimo-*
nianze, plurali ed astratte, di non si sa che cosa.

Leggiamo anche la poesia seguente, pure del 1969, *Nell'orizzonte incerto...*:

Nell'orizzonte incerto d'una porta
l'indizio del tuo arrivo *vibra nell'aria*,
ma il pallore del tuo viso m'addolora
e il parlare è più stanco, mentre
racconti d'una lontana malattia
e in quel tuo dire rifluisce il desiderio
d'oblio e di sparire sconosciuta.
Per anni anch'io camminai incerto,
poi *mutò il vento* e risalii la china.
Oggi ti porgo un dono in forma di parole,
perché tu possa inerpicarti e resistere
alla sorte; hai già tre talismani:
penna, musica e colori.

Il tuo crederti inutile, che ripeti
 sovente, mi fa dire: rimani, accetta,
anch'io sono un fallito come gli altri,
 siamo dei condannati che cercano
 una tregua e proprio mentre ogni cosa
sembrava incarbonirsi, quest'anime confuse
sentono accanto un'anima gemella.

Insieme con mozziconi di testi notissimi degli *Ossi di seppia* (2 *vibra nell'aria*: cfr. *Crisalide*, v. 3: «vibra nell'aria una pietà per l'aride piante»; 9 *poi mutò il vento*: cfr. *Accelerato*, v. 17: «poi vennero altri liti, mutò il vento»; 17 *anch'io sono un fallito come gli altri*: cfr. di nuovo *Crisalide*, vv. 36-40: «M'apparite | allora, come me, nel limbo squallido | delle monche esistenze; e anche la vostra | rinascita è uno sterile segreto, | un prodigo fallito»), qui ci tocca di ritrovare un altro grande testo della *Bufera*, *L'anguilla*, vv. 24 sgg.: «tutto comincia quando tutto pare incarbonirsi, bronco seppellito; | l'iride breve, *gemella* | di quella che incastonano i tuoi cigli [...] puoi tu | non crederla sorella?». Dove non si mancherà di notare come l'intento, diffuso, di mascherare la propria operazione si attui mediante una puntigliosa, meccanica sostituzione, parola per parola, di *quando tutto pare incarbonirsi* con *mentre ogni cosa sembrava incarbonirsi*.

Torniamo per un momento alle due poesie da cui siamo partiti, per soffermarci non più sui materiali montaliani che vi sono ripresi, ma sul contesto in cui sono stati riorganizzati, sulla povertà o la convenzionalità dell'eccipiente: « – Ha tutto – dice Gina – ed è infelice – ; certo non può capire come soffre chi sogna ecc.»; «Cerbriatta con gli umili | le leone coi potenti» (con quel 'cerbiatta' che appartiene alla più trita convenzione poetica novecentesca); o, stavolta su toni prosasticamente crepuscolari, «il pallore del tuo viso m'addolora | e il parlare è più stanco, mentre racconti | d'una lontana malattia» ecc. Quel che più attira l'attenzione, nel secondo dei testi analizzati, è il sintagma di articolo (o preposizione articolata o altro analogo) + infinito sostantivato (perlopiù con altri accompagnamenti), del tipo 14 *Il tuo crederti inutile, che ripeti sovente*, qui al limite della sgrammaticatura. Un sintagma raro in Montale, che (in un linguaggio convenzionalmente aulico, usato senza sfumature ironiche) ritroviamo anche in *Il tuo pallore...*, vv. 8-9: «recavi | il tuo soffrire con te»; in *Quel giorno venne...*, vv. 5-6: «svelava | un profondo sentire», 8-9 «quel suo grande amore | nell'inneggiare alla tua nobile figura» ecc.

Con la pittura e la musica, il terzo dei talismani che possiede l'ispiratrice del *Diario postumo* è «la penna» (*Nell'orizzonte incerto...*, vv. 13-14).

È del '77 un suo canzoniere edito da Guanda, *Sesamon* dove il sintagma che abbiamo isolato qui sopra si ripete con l'insistenza di un tic, quasi una firma stilistica: cfr. *il giorno del vedere* (p. 18), *l'attesa tesa al guarire* (p. 23), *chi non trova il fermarsi | ma ferma il guardare* (p. 25), *evenienze in cui si dibatte | il combattere con scudi d'echinoidi | nel disnovarsi di ore* (p. 28), ecc. ecc.; ma quest'ultimo esempio può valere per tutti. Ce n'è, ci sembra, quanto basta per essere invogliati a seguire più da presso una vicenda non avara di sorprese.