

Prendete un circolo,
accarezzatelo,
diventerà vizioso

Eugène Ionesco
da «Anche le formiche...»

i lunedì al sole

I POLITICI? MANDIAMOLI A SCUOLA DA LEOPARDI

Beppe Sebaste

Un lettore (Mario Menin), a proposito della mia ultima rubrica (sul concetto di responsabilità), mi invita a «trasportare la responsabilità nel dibattito sul ruolo degli intellettuali», e a non mischiare responsabilità e politica: «la responsabilità rientra nell'etica; mentre la politica, definita come arte del possibile, potrebbe rientrare nell'estetica. Il problema dei Ds (...) è quello di non coltivare abbastanza l'arte dell'utopia: ponendo limiti al possibile, inducono ulteriori limiti fisici alla realtà. Il ruolo degli intellettuali è quello di fornire ai politici strumenti tali che li mettano in grado di forzare quei limiti». Giusto. E penso che le grandi novità nel panorama nazionale e internazionale - fino al movimento pacifista - siano l'irruzione dei linguaggi e stili dell'etica nell'ambito della politica, tuttora incapace di nutrirsi. Devo però confessare che non è stato il privato a farmi da pretesto per parlare di politica, ma il contrario. Deleghiamo facilmente

l'etica alla politica. O alla psicologia. Deleghiamo. È un po' come quando parlo del volto e del ritratto. Il ritratto sconsiglia il volto, lo tratta come bersaglio di uno sguardo, da incorniciare e addomesticare. Il volto appare invece nella fondamentale cecità, o abbaglio, dell'osservatore, come emergenza dell'altro, colui che ci guarda e ci riguarda. Non so se parlo ancora di estetica quando dico questo (io credo di sì), ma è certo che parlo di etica. Si potrebbe anche obiettare che la mia tirata sulla responsabilità (dal latino sponsio, come «sposarsi») sia poco erotica. La responsabilità presuppone una certa simmetria (a ogni domanda una risposta) che ha poco o niente a che fare con la fede, quel salto nel vuoto (o nel buio) che l'amore comporta; e che è a-simmetrico per natura, come testimoniano secoli di letteratura sull'inaccessibilità dell'amata (o dell'amato). E non scriveva forse Lévinas della relazione erotica che, quintessenza della relazione con l'alterità,



«in un mondo dove tutto è già qui» (come le merci in un espositore) è ciò che «non è mai qui»? Ma questo che noi chiamiamo erotismo, non è anche l'infinita storia dell'io e delle sue promozioni, l'ego personale che di utopia arriva dritto alla follia dei kamikaze o delle crociate? Avere accesso al Paradiso, o a un paradiso. «Io», «tu», «essere due», «noi», loro, gli altri, la moltitudine; la singolarità, la dualità, la comunità, il pluralismo. L'estetica, l'etica, l'eroticità, la politica. Ogni disciplina distribuisce le identità e a suo modo dà i numeri, pubblicizzando una via, un metodo, un progetto. Io ho ancora nella mente e nel cuore le frasi del mio amico Gianni Celati pubblicate ieri su questo giornale (che mi sembra di udire dalla sua voce ironico-elegiaca). «Tutto è assegnato oggi. Ma la letteratura afferma il niente che noi siamo, e solo perché noi siamo un niente abbiamo bisogno di stare insieme. Questa è l'unica comunità possibile». Celati citava Leopardi, il poeta dell'infinito. Da zero all'infinito, ecco un altro modo, indisciplinato, di dare i numeri, «spostare il tema della responsabilità nel dibattito sul ruolo degli intellettuali».

Sicilia
in prima
pagina

in edicola
con l'Unità a €3,50 in più

orizzonti

idee | libri | dibattito

Sicilia
in prima
pagina

in edicola
con l'Unità a €3,50 in più

Vittore Branca

Ognuno di noi studiosi è segnato, se non imbalsamato, da una impresa o da una gloriuzza che lo ha aureolato per un pubblico più o meno vasto. Io, italianista, ho avuto la ventura di legare il mio nome a quello dell'autore forse più simpatico, e oggi più fortunato, della nostra letteratura: al Boccaccio. Doveva essere un destino. E la mia autobiografia letteraria potrebbe umoristicamente in qualche modo partire dal mio primo strillo: quando venni alla luce esattamente 600 anni dopo il Boccaccio, probabilmente nello stesso giorno di luglio, certo sotto lo stesso segno, quello del Cancro: ebbi il nome di Giovanni aggiunto non so perché a quello del nonno Vittorio, e la stessa B iniziale di cognome.

Mezzo secolo più tardi, dopo una trentennale milizia di studi culminata nel fortissimo *Boccaccio medievale* (tradotto in sette lingue), ecco il dono fattomi dal Giovanni antico. Alla mia ventennale e faticata e metodica classificazione del centinaio e più di manoscritti del *Decameron* ecco rispondere e risplendere nel 1960 la rivelazione della copia del capolavoro amorosamente dal Boccaccio stesso vergata, parola per parola nel 1370-72 e da lui stesso decorata con espressivi disegni a tre colori: unico autografo superstiti dei capolavori dell'antichità e del medioevo, illustrato dall'autore stesso. E poi questa rivelazione è stata arricchita dalla identificazione nel 1997 di una redazione del *Decameron* illustrata anch'essa dall'autore.

Quello che è accaduto in mezzo fra le mie prime approssimazioni letterarie del 1933 e le edizioni critiche e commentate del *Decameron* nel 1976-2003 e l'attuale ampia prospettiva in progress del *Boccaccio visualizzato* (1999), - cioè le mie lunghe esperienze sui cantari, sull'Alfieri, su san Francesco, sul romanticismo e il Conciliatore, sulla narrativa ottocentesca fra Nievo e De Marchi, sull'umanesimo veneziano e soprattutto sul Poliziano (il gemello del Boccaccio nel mio amore e nelle mie fortune) e poi sui mercanti scrittori e sull'Esopo -, tutto questo è la storia di un «fante» della critica e della filologia. Passo passo, consumando molte scarpe e pestando molto fango, facendo lunghi anni di *corvée* e di gavetta, ho percorso una strada per me entusiasmante. Nonostante amarezze e fatiche, attacchi ingiusti e calunnie maligne, sarei pronto a ripercorrerla; e, quel che è peggio, sono sempre pronto a consigliarla ai miei allievi o giovani amici. È una strada che certo a me ha insegnato qualcosa; non so se potrà dire qualcosa agli altri. Basterebbe che la rapida descrizione di quella strada percorsa spiegasse come e perché critica e storia e filologia siano complementari e inscindibili e possano in certo senso divenire ragioni di vita. Per questo mi hanno insieme tanto appassionato e mi hanno condotto insieme a convinzioni etiche e civili e a quelli esiti del mio lavoro che forse sono meno caduchi (...)

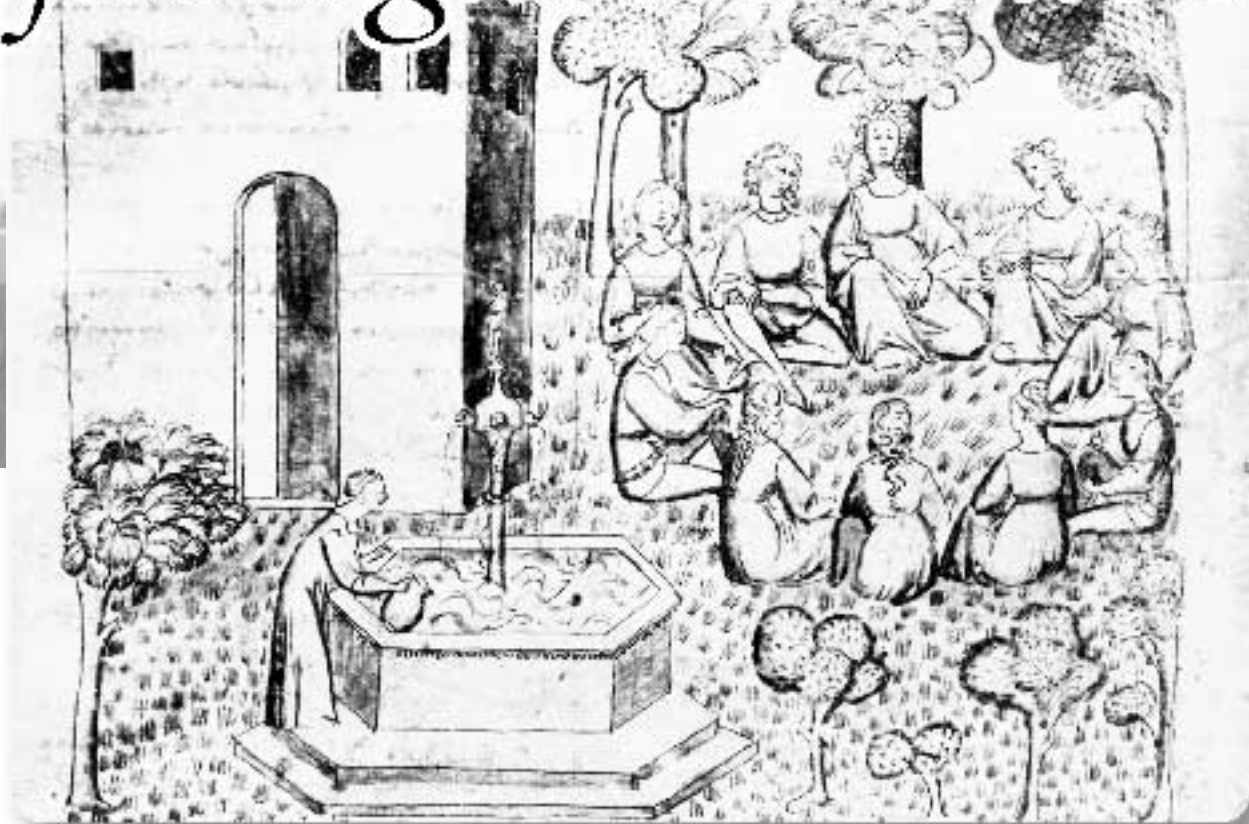
Sostanzialmente noi giovani sentivamo profonda una antinomia. Da una parte c'era ancora la filologia tradizionale di certi classicisti di scuola germanica che credeva poter giungere alla ricostruzione testuale solo con metodi classificatori meccanici e ubbidienti a leggi costanti, e con modelli rigidi di tipo genealogico o giudiziario o naturalisticamente classificatorio. Dall'altra ci affascinava la nuova filologia che insisteva sulla continua imprevedibilità delle espressioni dello spirito umano, sulla necessità quindi di una continua disponibilità, di una forte intuizione, di una capacità di trovare un metodo di avvicinamento, una strategia diversa per ogni problema diverso, cioè per ogni testo. (...) Non era questa nuova filologia una critica «allotria», come volevano definirli con benevola sopportazione gli estetizzanti. La ricostruzione dei testi in tutti i loro aspetti e in tutti i loro significati era ormai sentita e condotta da noi - lettori assidui anche di Wilamowitz e di Bédier, di Quentin e di

L'ANTICIPAZIONE

La filologia della libertà



Uno dei 18 disegni autografi di Giovanni Boccaccio scoperti da Vittore Branca (nella foto piccola) tra i massimi studiosi del «Decameron»



La parabola letteraria,
le battaglie civili e l'avventura
critica di un grande italianista
nato sotto il segno
del Boccaccio e narrate da lui
stesso. Dalla nascita a quando
gli parve di dover correggere
uno svarione autografo dell'autore
del «Decameron»

Greg, di Housman e di Shepard, dei vari maestri della scuola di Praga - sempre come parte essenziale dell'interpretazione e della valutazione totale dei testi stessi; come un'operazione non strumentale alla critica, ma critica essa stessa per i procedimenti, per i giudizi, per la sensibilità assolutamente presenti e necessari nel suo stesso svolgersi. Era cioè, in se stessa, critica *tout court*, proprio in quel senso vichiano di filologia-filosofia che da qualche anno era stato riscoperto. Convergono risolutamente filologia testuale, storia della cultura, storia della lingua (il linguaggio, co-

Lavorio critico e storia sono complementari e inscindibili. Per questo mi hanno condotto nella vita a certe convinzioni etiche

me è stato rilevato, non aveva posto nella didattica crociana, quasi che il contenuto fosse anteriore e la lingua posteriore alla sintesi *a priori*): come nei primi anni Quaranta coglievamo e mostravamo Contini con le *Rime* di Dante e di Petrarca, ed io stabilendo il testo critico e la conseguente nuova interpretazione del primo grande testo poetico della nostra letteratura, il *Cantico di Frate Sole* (1943), e contemporaneamente delle *Rime*, dell'*Amorosa visione* e del *Decameron* del Boccaccio (1939-50).

(...) Attraverso le indagini filologiche, e senza nessuna proclamazione teorica o metodologica, si usciva così negli anni Quaranta dalle *impasse* estetizzanti, retoriche, problematicistiche in piena crisi e dissoluzione; proprio come erano in dissoluzione le ideologie storicistiche che le avevano provocate e che avevano tenuto a battesimo i vari fascismi. E il concetto negativo e spregiato di elaborazione come «labor limae» cedeva così alla constatazione e alla considerazione di un creare e di un crearsi sempre in movimento, sempre *in fieri*, nuove e risoltrici intuizioni, di mallarme-

iani *recommencements*. Era un'elaborazione che la nuova filologia rivelava come processo potentemente dinamico e non statico. Il testo quasi mai nasceva fatto e bloccato per essere solamente ritoccato ma si faceva continuamente. La «poesia» era conquistata istante per istante, nel singolo compimento, nel singolo verso, nella singola parola.

Così proprio mentre si bruciavano nelle fiamme della guerra le spietate enfaticizzazioni nazionalistiche, imperialistiche, razzistiche, mentre «sotto la folle cometa agostana Firenze giaceva assorta, nelle sue rovine» (come nel '44 cantavano Montale e Saba, anche loro maestri e sodali nelle nostre ricerche di testo e di poesia), finivano, con l'insurrezione armata contro i nazifascisti, anche le retoriche immanentistiche e estetizzanti che avevano inaridito il campicello della letteratura. Come ho narrato in *Ponte Santa Trinita* (1987), (1988), avevo assistito - e in certo senso partecipato - in questi anni fra Trenta e Quaranta - all'esaurirsi della letteratura «pura» di «Solaria» e di «Letteratura» e al sorgere della «letteratura come vita» dopo il memorabile discorso di Bo nel '38 a San Miniato al

Monte. Avevo, promuovendo con Pancrazi la nuova Biblioteca Nazionale Le Monnier, richiamato alla lettura dei classici come maestri anche di vita morale e civile. Mi ero impegnato nella Resistenza attiva contro fascismo e nazismo e poi nel Comitato Toscano di Liberazione Nazionale, che guidò la lunga battaglia di Firenze proprio in quell'agosto 1944. Dirigevo subito dopo con Carlo Levi e Romano Bilenchi il quotidiano fiorentino «La Nazione del Popolo». Fondavo, accanto a Pancrazi e Calamandrei il «Ponte», la prima rivista culturale dell'Italia nuova. Fu un'esperien-

Come era possibile che il grande autore si fosse sbagliato nello scambiare un sostantivo con un nome proprio del tutto fuori contesto?

za triennale di giornalismo militante che mi metteva ogni giorno in contatto coi problemi e con gli umori della vita quotidiana e della strada; che mi insegnò anche a essenzializzare e a semplificare al massimo posizioni e motivi, a preferire idee poche ma chiare e elementari a quelle pretenziose e confuse, a diffidare delle cortine fumogene o retoricizzate così dei politici come dei letterari. Era, in certo senso, una esperienza di concretezza, di servizio, di rigore simile a quella filologica. (...)

È un ricordo che ancora mi emoziona profondamente quello del primo incontro col codice stesso dell'autografo del Boccaccio nel '61 avuto con avventurose vicende alla Marciana di Venezia. Lo avevo potuto studiare fino al '60 solo su brutte fotografie in bianco su nero perché il manoscritto era irraggiungibile per complicate vicende belliche e postbelliche. Con Pier Giorgio Ricci, allora il più esperto di autografi boccacciani, aprii il volume: ecco il taglio caratteristico dei manoscritti usciti dallo scrittoio del Boccaccio, negli ultimi suoi anni; ecco l'atmosfera e l'ariosità tipiche delle sue pagine a doppia colonna; ecco la chiara cordiale sua scrittura, ecco il suo modo di correggere e di variare, ecco le sue predilezioni decorative, ecco anche note e conti di famiglia mercantile. Nessun dubbio ci pareva possibile... Eppure... Eppure collazionando minuziosamente nei successivi giorni il codice emergevano alcuni errori non di distrazione o di *lapsus* materiali sempre possibili anche in un autografo. Erano errori sostanziali, veramente impossibili in una trascrizione di mano d'autore.

Ad esempio nella avventurosa e amorosa novella di Alatiel (II 7) appariva *marito* invece del nome proprio *Marato* (naturalmente scritto senza maiuscola come di regola nei codici trecenteschi) nella frase: «lei che non tanto il perduto *Marato* quanto la sua sventura piagnea». Il Boccaccio non poteva fraintendere il nome che egli stesso aveva creato, *Marato*, e scrivere un banale *marito*; tanto più che *Marato* non era affatto marito di Alatiel, come sa chi conosce la novella. E errori simili assolutamente inaccettabili si ripetevano in una decina di casi. Mi arrovellavo e mi tormentavo giorno dopo giorno. Tutto tutto - eliminati quegli idola veri ostacoli critici sopra accennati - convergeva nell'assoluta sicurezza dell'autografia del codice. Eppure quella serie di errori era inammissibile in una trascrizione autografa. Continuavo a trascriverla, a esaminare minutamente il codice per giorni e giorni.

Finché, un mezzogiorno, un raggio forte di sole battendo sull' di marito mi fece intravedere, accanto all'asta di i, una strana ombra. Guardo con una lente fortissima: nulla di chiaro. Porto allora il codice alla lampada a raggi ultravioletti; sotto la i si vede subito chiaramente una *a* scritta prima e poi evanida; su di essa, ormai svanita all'occhio nudo, è riscritta, con inchiostro leggermente diverso, più nero, una *i*. Consulto gli altri errori: tutti risultano da simili riscrizioni posteriori errate di lezioni originariamente esatte e evanide. Che era successo? Riesaminato accuratamente il codice dopo quella constatazione, risultò chiaramente che il Boccaccio aveva usato un inchiostro mediocre, con scarso materiale adesivo, impiegato nelle botteghe mercantili per usi correnti: un inchiostro non nerissimo che di frequente evaniva o addirittura si staccò dalla pergamena, per la massima parte in qualche lettera.

Qualcuno rivide il manoscritto un secolo dopo, probabilmente verso la fine del Quattrocento, come potrei accertare ancora con analisi spettroscopiche e con ragionamenti vari. E come lo completò con una prima pagina, quella che nel frattempo era caduta, così riscrisse alcune parole evanide. Lo fece inclinando naturalmente, nei casi dubbi, a lezioni per lui - che non era esperto del *Decameron* - più facili e ovvie - come il corrente e «facilior» *marito* al posto del nome insolito *Marato*.