

Per uno studio sulla *procedura delle concordanze*

Luca Andrea Di Martino

Abstract

La *procedura delle concordanze* individua una tecnica interpretativa che solo in apparenza ritrova la propria ragione nello strutturalismo più sorvegliato: prima ancora di essere un *metodo* di studio, è di fatto una possibilità del *testo*, dal punto di vista del lettore, del critico e dell'autore. Qui si guarda alle *concordanze* anzitutto attraverso l'esperienza di tre filologi del secolo scorso (Barbi, Contini e Avalle), per proporre infine un esame per dir così tecnico, richiamando una *categoria* in particolare riproposta da Franco Brioschi (*l'esemplificazione*).

Parole chiave

Concordanze, esemplificazione, struttura, filologia, linguistica.

Contatti

lanona@tiscali.it

1. Genesi e uso della *procedura delle concordanze* da Michele Barbi a D'Arco Silvio Avalle

L'importanza che Michele Barbi assegna alle interconnessioni esterne e interne al *testo* si presenta in questa nostra riflessione come un incontro tra filologia, linguistica ed esegesi, in un contesto di studi che rivela le proprie peculiarità attraverso la definizione di ciò che possiamo chiamare *procedura delle concordanze*. Ma sarebbero opportune alcune brevi considerazioni preliminari.

I principi della *Nuova Filologia* si offrono, per così dire, alla coincidenza tra un assunto di Pio Rajna – secondo cui nello studio dell'ecdotica non bisogna mai affidarsi a soluzioni generiche – e la stima riservata dal Barbi al *buonsenso*, alla prudenza di chi sa fare un uso proficuo della «ragione».¹ Nel vivo di quest'incontro Barbi promosse (segnatamente nella filologia romanza) un'attenzione rivolta all'individualità del *testo* che in un periodo a noi meno lontano, seppure sotto aspetti diversi, si sarebbe ripresentata con rinnovata intenzione. La proposta di ricostruire l'identità di un'opera oltrepassando i limiti della *tradizione*, per rivolgersi a una specificità più diffusa, guarda a un *metodo* in cui una conseguenza di natura pragmatica – secondo l'idea di uno «studio ordinato ed esauriente» (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XXIV) – introduce l'opportuna valorizzazione di elementi di fatto assenti dal *testo*, ma ad ogni modo fondamentali. Questa scelta, da un lato, ha comportato l'inclusione della cosiddetta *interpretatio* nella dimensione di quell'altro momento cruciale della filologia, l'*emendatio* (contravvenendo al principale assunto lachmanniano), dall'altro, segnala il carattere moderato di chi è restio alle soluzioni scrupo-

¹ «Non è da dubitare della ragione, ma del cattivo uso di essa» (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XXIII).

losamente meccaniche,² favorevole anzi a rivolgersi con fiducia alla «genesì spirituale dell'opera d'arte» (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XXV), insomma all'opera nel suo aspetto globale.³

Se il *metodo* del Lachmann rinnova gli studî di filologia, determinando con rigore l'importanza dell'operazione della *recensio*, e rinvia ciò che definisce l'*emendatio* a una fase posteriore rispetto all'*archetipo* ricostruito (confinando altrove l'*interpretatio* etc.), e se la prassi della critica testuale prossima all'epoca moderna si costituisce allo scopo di garantire la massima sorveglianza dei testi sacri, l'attenzione per i fatti linguistici dimostrata dal Barbi sembra riportare gli studî filologici a un passo precedente l'intervento del Lachmann, a quando il controllo critico del *testo* non poteva disgiungersi dallo *iudicium*. A ben guardare, la consuetudine di tener ferma la lezione dei *texti recepti* fermata attraverso l'*emendatio ope codicum*⁴ pare aver caratterizzato tutta l'ecdotica precedente al Barbi, testamentaria e classica. Un rinnovato e 'positivo' bisogno di scientificità in seguito ha determinato il superamento dei vincoli teologici e il delinearsi di un generale *metodo* di studî orientato appunto verso la più consapevole *recensio* lachmanniana: un *metodo* che separa il giudizio, l'*interpretatio*, dalle fasi più delicate dell'elaborazione del *testo critico*, e che mostra una ferma preferenza per le soluzioni meccaniche, anche là dove si riscontrano le cosiddette *varianti adiafore*.

Dopo la *crisi bédieriana*, Barbi (giusta un sentimento comunque diffuso)⁵ ricupera l'*interpretatio*, o meglio l'*emendatio ope ingenii* all'interno del rigido *metodo* lachmanniano – l'orientamento umano di chi possiede un'opinione altissima nei confronti della ragione e delle «felici disposizioni» dello studioso (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XXII), infine del suo «retto giudizio»,⁶ contraddistingue, come abbiamo detto, la misura pragmatica di una volontà che legittima una qualità non più tecnica, ma intrisa di quello stesso umanesimo al quale si rivolge.

Di qui si individua, in Michele Barbi, quella che definiamo *procedura delle concordanze*, attraverso il nesso tra linguistica ed ecdotica attuato nelle pagine della *Nuova Filologia*:

Ricordo quanta resistenza incontrai invece per il criterio più generale che l'edizione dovesse essere ricostruzione critica sul fondamento di tutte le tradizioni, e non riproduzione d'un testo scelto come il migliore e corretto solo degli errori evidenti; e ciò non soltanto per le lezioni di senso, ma anche per il *colorito linguistico* e gli usi sintattici. (corsivo nostro – Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione, p. IX)

Sull'edizione della *Commedia* dantesca del 1921 di Giuseppe Vandelli, Barbi scrive:

È edizione che potrà e dovrà essere perfezionata, ma può già dirsi soddisfacente sotto ogni rispetto; non pedantesca, ben fondata sullo studio approfondito della tradizione mano-

² Ciò riconosce al Barbi, da parte di Contini, la qualifica di «umanista», in certo modo opposta a quella di «tecnico» – cfr. Contini (*Breviario* 51).

³ «Reclamavo libertà, per l'edizione delle *Rime* [di Dante], di tentare una critica totalitaria che servisse con ogni mezzo, compreso il commento, a dar piena ragione del testo» (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p.X).

⁴ Vale a dire 'la norma' prima dell'avvento del metodo lachmanniano (in una filologia biblica, si ricordi, ormai cristallizzata teologicamente sulla lezione della *Vulgata*) – cfr. Timpanaro.

⁵ Si pensi alla riflessione del Pasquali sull'eccessiva rigidità del metodo lachmanniano.

⁶ «L'interpretazione non giusta, non storica, fuori fuoco d'un testo, astratta dalla perfetta conoscenza dell'uso linguistico, impedisce anche la giusta e precisa interpretazione e il *retto giudizio critico*» – corsivo nostro (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XLI).

scritta, e su una larga conoscenza dei tempi, della cultura, *dell'uso linguistico* di Dante e della sua età. (corsivo nostro – Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XI)

Nel vivo della polemica bédieriana, dice delle operazioni che giovano a un'edizione «veramente critica» (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XXIII):

conoscenza dell'autore dell'opera sotto ogni rispetto; dell'*usus scribendi* o *dicendi*, oltre che dell'autore stesso e dei suoi tempi, dei copisti. (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XXIII)

Infine:

Gran vantaggio fu che alla conoscenza del mondo vissuto dagli autori, e all'approfondimento della loro cultura e del loro sentimento, si aggiungesse anche una più larga e sicura *conoscenza della lingua*, che è sì anch'essa compresa in quel mondo e in quella cultura, e continuamente si rinnova nella creazione fantastica, ma ha pure le sue tradizioni a cui *nessun autore si sottrae*. (corsivo nostro – Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione, p. XXV)

Questo evidente interesse rivolto al fatto linguistico altro non è se non una più diligente focalizzazione di ciò che può assistere il filologo romanzo⁷ durante le fasi più spinose dell'*emendatio* congetturale, quando sono in dubbio questa o quella variante formale, ovvero la scelta di una più adeguata interpunzione per le diverse possibilità sintattiche. Per noi questa è la proposta forse più significativa della *Nuova Filologia*. A tal proposito besterebbe pensare alle correzioni avanzate sul filo della congettura nel suo saggio *Per il testo della «Divina Commedia»*, dove rimandi intratestuali e intertestuali (traducibili in una più generale volontà di coerenza) si giustificano proprio con una approfondita conoscenza, oltre che della lingua, dell'intera opera dantesca.

Sarebbe quindi la ripresa dell'interpretazione nella critica testuale a fare di quest'ultima finalmente un'altra dimensione di studi rispetto a quella che Croce considerava una disciplina ausiliaria e strumentale, a restituire allo studio positivistico un valore rinnovato nei meriti di una volontà più estesa, volta alla comprensione «totalitaria» dell'opera (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione, p. X), in ultimo a una più 'ragionevole'⁸ metodologia critica.

In questa rinnovata comprensione, le sorti degli studi allora emergenti della nuova scienza linguistica⁹ devono aver accompagnato le riflessioni di Michele Barbi, offrendogli spunti e argomenti che hanno determinato in modo profondamente significativo il suo *metodo*. A ben guardare, la natura sistematica degli studi linguistici, l'attenzione per ciò che

⁷ «Si sa che per le opere volgari le questioni più spinose non sono tanto quelle che si riferiscono a quel primo accertamento [delle «lezioni di senso»] quanto quelle che concernono la lingua e l'ortografia [l'«uso linguistico»]. . .» (Barbi, *La Nuova Filologia* 6)

⁸ «Il vantaggio principale d'un'edizione ben fatta è che lo studioso abbia sotto i suoi occhi fedelmente riprodotto e *ben ragionato* tutto quello che serve, tra il pro e il contro, a dirigere il suo criterio verso una od altra conclusione» (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XXXIII); «deve [...] essere radicata nei lavoratori la giusta convinzione che più i problemi son complessi e più conviene adoprarsi intorno ad essi con la *ragione*» (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XIII) – corsivi nostri.

⁹ Vittore Branca parla dell'influsso esercitato su Barbi dagli studi di Ascoli e di Flechia; sempre Branca, della «necessità», sentita dal Barbi, «di una intima e illuminante armonia» (Branca 200) tra glottologia e la scuola storica; a chiudere il cerchio parrebbe, infine, l'interesse per Dante e per la poesia e la letteratura popolari.

è la *regola*, una *forma* che sia ripetibile nella dimensione sincronica (pronta a rendere ragione anche dei mutamenti storici) costituiscono i presupposti dell'acquisizione di ciò che oggi, più in generale, risponderebbe in linguistica al nome di *competenza attiva*: ovvero, più in particolare, a una meta-riflessione orientata verso una conoscenza sempre meglio organizzata nei confronti del vario e possibile contesto di riferimento; in questi casi sono le *regole* condivise e applicate da una collettività a interessare lo studioso, e in ambito linguistico è sempre valso (già dall'Ottocento) il principio comparatistico: verificare una regola ormai identificata, un fenomeno costante attraverso il controllo sui possibili contesti è parso il modo migliore per cogliere ciò che si sarebbe definito *langue* nel vivo insieme dei linguaggi individuali (*parole*). Questo *metodo* sembrerebbe consentaneo a quello che presiederebbe alla *procedura delle concordanze*, là dove è appunto il contesto a spiegare il comportamento di un elemento in un ambito più o meno esteso. E Barbi mostra di gestire, nelle sue possibili applicazioni, proprio questo *metodo*, soprattutto in relazione a Dante:

Ma se avessimo, ad esempio, la Divina Commedia conservata in pochi manoscritti, e in ciascuno con forte colorito o veneto o romagnolo o pisano-lucchese o aretino-umbro, potremmo noi avere scrupolo a purgare la sua lezione da tutte quelle forme esotiche e volgari che sono condannate nel *De vulgari eloquentia* e che apparissero in realtà diversissime da quelle attestate dalla tradizione letteraria che, come fu da Dante precisamente fermata, fu poi proseguita sul suo esempio, e che ci risultino confermate, com'è di fatto e con abbondanza di testi, dalle sue liriche, dalla "Vita Nuova" e dal "Convivio"? (corsivo nostro – Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p. XXI)

Il dominio squisitamente linguistico tuttavia non è il solo, come già detto, a interessare lo *iudicium* congetturale barbiano. Esso sa confrontarsi anche con le *varianti sostanziali*: basterà aprire a caso su una pagina qualsiasi del saggio citato per rendersene conto – la concordanza qui sarà sotto il rispetto dell'intelligenza dell'opera, per cui le intuizioni del filologo si attagierebbero all'interpretazione globale della *Commedia*, della personalità di Dante stesso, delle consuetudini in certo modo collettive coeve all'autore, desumibili dalla sua cultura, dalla cultura in cui egli sarebbe maturato non solo sotto il rispetto artistico, ma anche sociale e storico.

Prima di considerare i risultati di questa metodologia in una critica più recente, rappresentata in una figura di rilievo qual è quella di Gianfranco Contini, vogliamo gettare uno sguardo su un altro aspetto ad ogni modo significativo.

Fin qui si è parlato a grandi linee di ciò che può aver determinato la somma del *metodo* critico barbiano, indicandone i rapporti con altre esperienze culturali d'ambito segnatamente scientifico. Si è vista la premura del Barbi di ricuperare i rigori del *metodo* lachmanniano dopo lo scetticismo scaturito dalle polemiche di un Bédier (o di un Quentin – ma cfr. Roberto Antonelli); nel tentativo di rispondere a tali polemiche, Barbi propose di rinnovare non tanto il metodo classico di critica testuale, quanto l'approccio nei confronti di esso attraverso un riacquisto ragionato dell'*interpretatio*. Si è, insomma, tentato di mettere a punto l'aspetto diciamo esterno della nostra *procedura delle concordanze* nella metodologia di Michele Barbi, considerandone una presumibile formazione storica, soprattutto nella connessione tra *emendatio* ed esegesi, tra la congettura e l'applicazione degli *usi scribendi/dicendi*. Ci domandiamo però se è possibile individuare una soluzione di questa *procedura* andando al di là della contingenza storica (intesa nei suoi aspetti molteplici), di un *metodo* prestabilito. Al di fuori dell'influenza ammessa dagli studi della linguistica, si può avanzare un'ipotesi che sia immanente a un atteggiamento non riconducibile a una

corrente di studi specifica? Quel che ora si vorrebbe mostrare è la possibile relazione tra l'uso delle *concordanze* e non tanto una tecnica euristica affinata in un moderno ambito impazientemente scientifico, bensì tra le *concordanze* e uno scrupoloso e a-storico atteggiamento suscitato nello studioso dal rapporto che può determinarsi tra punto di vista e oggetto.

Scomodiamo ancora una volta l'esperienza di Michele Barbi per ricordare quel che si è detto in una nota precedente riguardo a una considerazione di Contini: «Nonostante le innumerevoli tavole di varianti e descrizioni codicologiche [...], il Barbi ha decisamente scelto la parte non del tecnico, ma dell'umanista» (Contini, *Breviario* 51).

Seppure la prassi delle *concordanze* sia passibile di formalizzazione come nessun'altra – anche nell'aspetto sotto cui si può presentare, come semplice elenco di parole e cifre che ne indicano l'occorrenza testuale –, il principio al quale risponde è forse tra i più sfuggenti, sotto questo rispetto necessariamente dipendente dalla responsabilità del filologo e dalla sua sensibilità individuale, da un interesse tuttavia particolare verso l'opera letteraria. La nostra riflessione ci porta a considerare lo studio in cui l'interesse maggiore non si rivolge alla mera ricostruzione meccanica di un testo, ma a un'urgenza strettamente connessa a un *sensu* auspicabile *nel testo*. Allora ci troveremmo di fronte all'incontro critico tra quel che il *testo* può essere ed è, e quel che può dire e dice, là dove ecdotica (il rispetto per la parola) ed esegesi (il bisogno d'interpretarla) sembrano coinvolgersi vicendevolmente. Nondimeno sarebbe la seconda, l'esegesi, a dare il tempo alla prima, a indirizzare il giudizio per lasciare spazio più alla fiducia del filologo che all'efficacia di un *metodo*. Un rilievo cosiffatto del momento esegetico, in questo caso, si potrebbe ricondurre ai concetti di *autorità* e di *valore*¹⁰ – quest'ultimo riconosciuto non tanto all'opera in sé, quanto a un aspetto di essa (presumibilmente e fiduciosamente) custodito e condiviso dall'autore. L'impossibilità di ottenere ulteriori chiarimenti dall'individuo, dalla persona depositaria di questo valore induce a interrogare con maggiore finezza il *testo*. Naturalmente questa autorità deve valere la fatica e l'impegno, essere custode di valori in certo modo 'assoluti'. Ecco perché il primo apparire in epoca moderna della nostra *procedura delle concordanze* si è verificato nell'esegesi biblica, in cui la *critica del testo* deve rendersi in qualche modo all'altro rispetto non a un'interpretazione estetica, quanto a un'interpretazione morale, spirituale e teologica.

Già nel *De doctrina christiana* di Agostino, ad esempio, leggiamo così risolto il problema di un'interpretazione malagevole: «Quando si mette in luce un significato la cui incertezza non possa essere rimossa mediante *riscontri sicuri con altri passi della Scrittura*, non resta che chiarirlo col ragionamento, anche se l'autore delle parole che cerchiamo di interpretare forse non ha inteso così. Questa abitudine è comunque pericolosa, e si procede molto più sicuri se si può usare la *testimonianza delle Scritture divine*: quando vogliamo esaminare quelle che risultano oscure a causa di termini di senso traslato, o di qui deve risultare un senso incontrovertibile o, se ci sono dubbî, si resti nei limiti di *testimonianze trovate e ricavate donunque dalla stessa Scrittura*» (corsivo nostro, *De doctrina christiana* III, xxviii, 39-40).¹¹ La

¹⁰ Cfr. il criterio *eziologico* del ri-uso (Brioschi 10).

¹¹ «Ubi autem talis sensus eruitur, cuius incertum certis sanctorum scripturarum testimoniis non possit aperiri, restat ut, ratione reddita, manifestus appareat, etiam si ille, cuius verba intellegere quaerimus, eum forte non sensit. Sed haec consuetudo periculosa est: per scripturas enim divinas multo tutius ambulatur, quas verbis translatis opacas cum scrutari volumus, aut hoc inde exeat quod non habeat controversiam, aut si habet, ex eadem scriptura ubicumque eius inventis atque adhibitis testibus terminetur».

doppia valenza del testo biblico, letterale e allegorica, sembra in buona sostanza prescrivere l'affinamento di criteri ermeneutici adatti a disvelare il senso recondito, apparentemente oscuro di un luogo testuale con l'ausilio di un passo parallelo in cui il significato allegorico risulti più esplicito. Proprio nella filologia biblica, vale a dire là dove «interpretazione e critica del testo trovano un equilibrio di mirabile efficacia» (Antonelli 143), ritroviamo insomma la nostra *procedura delle concordanze* in ultima istanza dominata dall'esegesi.¹²

A questo punto formuliamo un'importante considerazione. Alla cura del filologo, la volontà dell'autore assume la propria rilevanza più verso il *sensu* riposto *nel testo* che riguardo a quest'ultimo nel suo aspetto esteriore, ovvero si tende a controllare il secondo attraverso il primo. L'intenzione sprigionante dall'organizzazione testuale viene ad assumere un delicato ruolo dirimente anche in questioni meramente ecdotiche altrimenti irrimediabili. La giustificazione di una lezione a fronte di un'altra procede non dagli *stemma codicum*, ma dall'interpretazione dell'opera stessa. Ci si avvicina così alla critica delle varianti d'autore, pur non ancora disponendo materialmente di esse. Si badi che qui si vuole alludere all'atteggiamento (pragmatico) del filologo, non ai soli strumenti da lui applicati. Lo studioso di varianti tenta la ricostruzione di ciò che ha realizzato l'autore attraverso l'esame dei vari aggiustamenti riconducibili all'elaborazione dell'opera: quel che tiene sott'occhio è la direzione della presumibile e ultima volontà dell'autore e cerca di dare ragione di ogni correzione, risalendo quindi a un'interpretazione che in un secondo momento, grazie appunto alla *procedura delle concordanze*, viene per dir così sistematicamente messa alla prova su una porzione più estesa dell'opera. L'esegeta biblico, avendo già sott'occhio la direzione dell'autore, così ragguagliata nella *dottrina*, compie gli stessi movimenti, ritenta i passi oscuri proprio attraverso la medesima *procedura*. Una diversità, semmai, risiederebbe nell'avere il secondo già una chiave di lettura, ovvero ciò che il primo deve individuare da sé, pur non del tutto indipendentemente da altri vincoli di natura culturale morale metodologica etc. Ma quel che preme a entrambi è appunto lo spirito dell'autore in qualche modo ipostatizzato *nel testo*.

¹² Ma, sempre in ambito scritturale, già Origene fa conto di usare la prassi di *spiegare la Scrittura con la Scrittura*. Si legga il passo seguente tratto dal *Philocalia*: «Le divine parole dicono che le Scritture divine sono chiuse a chiave e sigillate [...] è unanimemente riconosciuto da chi abbia anche una pur minima competenza in materia di parole divine che la Scrittura è piena di enigmi, di parabole, di parole oscure e di varie altre forme di oscurità, difficili da comprendere per la natura umana [...] Per iniziare l'interpretazione dei Salmi, esporremo una bellissima tradizione, che ci è stata comunicata dall'ebreo, e che concerne, in generale, tutta la divina Scrittura. A suo dire, l'insieme della Scrittura divinamente ispirata è simile, a motivo all'oscurità che è in essa, a molte stanze chiuse a chiave, all'interno di una stessa casa. Vicino a ogni stanza è posta una chiave, ma non quella giusta; le chiavi sono così disperse per le varie stanze, senza che una sola corrisponda alla stanza presso la quale è posta. È una grandissima fatica trovare le chiavi e farle corrispondere alle stanze che esse possono aprire. Di conseguenza, noi possiamo comprendere anche le Scritture che sono oscure solo prendendo le mosse per tale comprensione delle une a partire dalle altre, perché esse hanno il loro principio interpretativo disperso in sé» (cit. in Chiesa 39-40). L'immagine della «chiave» di lettura dispersa nel testo ritorna nel *De principiis*, là dove si esprime la pericolosità, in esegesi scritturale, di «far mostra di comprendere ciò che ha bisogno della chiave della conoscenza» (cit. in Chiesa 41). Facendo un salto in avanti, intorno alla fine del Cinquecento, troviamo il teologo protestante Mattia Flacio Illirico, che scrive: «In ogni caso le singole parti di un tutto divengono comprensibili sulla base del loro rapporto con questo tutto e con le parti di esso» (*Clavis Scripturae Sacrae* – cit. in Segre, *Ermeneutica* 137-43). Tuttavia, anticamente, il principio esegetico più noto come *spiegare Omero con Omero* era già usato da Porfirio, e da Galeno nei commenti a Ippocrate.

Un'altra considerazione. Si valutino due aspetti in particolare che indicherebbero, rispettivamente, le affinità e le differenze tra chi sente di doversi schierare (ipoteticamente) più dalla parte dei lachmanniani e chi invece più da quella di coloro che mostrano maggior interesse per il momento esegetico. In entrambi i casi si guarda all'impegno dell'autore, si vuole in entrambi i casi ricostruirlo nel modo più fedele possibile. Tuttavia, ciò che cambia nello studioso, e cambia sensibilmente, è l'atteggiamento tra punto di vista e oggetto. I primi, forse, ritengono che la volontà dell'autore sia garantita soprattutto dalle scelte paradigmatiche e sintagmatiche della lingua, e l'oggetto è e resta il *testo*; i secondi, dalla comprensione del valore assegnato dall'autore a queste scelte, e l'oggetto risulta essere *nel testo*, l'opera più in generale. La *procedura delle concordanze* avrà servito soprattutto i secondi, prima che la filologia estendesse i suoi interessi alla letteratura *volgare* e si cominciasse a correggere i limiti della critica testuale *tout court* con quelli della critica aperta. La prima spinta a ricercare altrove nuove testimonianze testuali per spiegarne altre si verrebbe a isolare nell'urgenza di risolvere i dubbî legati alle lezioni di senso, là dove si riscontra un significato restio a una chiara decifrazione. Solo in un secondo tempo la produttività di questo *metodo* avrebbe mostrato la propria efficacia anche in altri ambiti della critica-eccdotica, divenendo l'elemento fondante di una più solida e 'oggettiva' argomentazione. I due atteggiamenti che risiedono nei diversi modi di avvicinarsi al *testo* allora si caratterizzano l'uno in una sensibilità orientativamente più scienziata, l'altro spiccatamente umanistica: alla fede per una conoscenza strettamente rispettosa dell'esperienza immediata del *testo*, si contrappone la fiducia in una conoscenza fondata più in generale sull'esperienza umana. Con Michele Barbi si è verificato un incontro tra questi due atteggiamenti: in un primo momento, nel voler rifiutare l'idea di riconoscere validità a un *metodo* di critica testuale automatico, e cioè adatto per ogni *testo*; in un secondo momento, nel portare avanti una critica più diffusa, attenta alle singolari peculiarità di un'opera per dare un'idea d'insieme non limitata ai confini dell'eccdotica; infine traducendo la propria sensibilità umanistica in una prassi in grado di risolvere i problemi, del resto particolarissimi, di filologia romanza, quale appunto il «colorito linguistico» (Barbi, *La Nuova Filologia*, Introduzione p.IX).

La tradizione delle nostre *concordanze* d'epoca moderna, sorta in ambito biblico, dunque è divenuta, per mano del Barbi, una prima proposta metodologica capace di presentare congiunte interpretazione e critica testuale, in un momento in cui lo scientismo lachmanniano attraversava il proprio momento di crisi.

La centralità del *testo* è ancora una delle caratteristiche fondamentali dei lavori di Gianfranco Contini. A tal proposito, egli pervenne a un'interpretazione affine sì alla corrente strutturalista, tuttavia indipendentemente da questa, inserendosi appunto nel solco tracciato da Michele Barbi: quello della variantistica così come si presenta nella *Nuova Filologia*. Se per rintracciare i primordî dello strutturalismo bisogna risalire alla linguistica generale di Ferdinand de Saussure attraverso le tesi del Circolo di Praga,¹³ – pur non volendo escludere le influenze ricevute da questi ambiti – l'esperienza continiana, così strettamente legata alle sorti della filologia, riceve maggiori lumi se considerata in rapporto alla tradizione di una critica testuale ancora desiderosa di consegnare una risposta più certa ai dubbî bédieriani. E di fatto il discorso di Michele Barbi trova una continuazione più rigorosa nelle riflessioni di Gianfranco Contini. La critica *neo-lachmanniana* ottenuta da quest'ultimo ne è il concreto risultato: ancora una volta la strada percorsa è quella diretta a garantire maggiori credenziali allo *indicium* dello studioso; ancora una volta incontriamo

¹³ Ma si tenga conto anche dell'esperienza del Formalismo russo.

una riflessione sulla *congettura* volta a correggere i punti deboli del sistema lachmanniano. Simile percorso è stato reso possibile da una riflessione più approfondita sia sul concetto di *testo* sia sulla *procedura* delle *varianti d'autore*, queste ultime considerate nel loro aspetto di successive correzioni non riconducibili a elementi isolati, ma a un *sistema* più esteso. Ed è appunto il concetto di *sistema* ad avvicinare il lavoro di Contini alle novità dello strutturalismo; tuttavia, anche qui si possono distinguere gli atteggiamenti più sopra proposti per tener ferma la pur sostanziale diversità dei due *metodi* d'indagine. Sebbene sia stato Contini a riconoscere l'accentuata sensibilità umanistica del Barbi, e si sia adoperato egli stesso a tentare di razionalizzare meglio le soluzioni consentanee alla variantistica, Contini andrebbe ricondotto a pieno titolo all'atteggiamento umanistico, di contro a quello più scienziato dello strutturalismo. A rendere maggiormente e facilmente percepibile questa differenza vale considerare il percorso tracciato dai rispettivi precursori: da una parte abbiamo la critica sopra descritta di un Barbi, dall'altra la scienza linguistica di un de Saussure assorbita negli studi sincronici. Ancora una volta ciò che è pertinente a distinguere due atteggiamenti diversi è il rapporto tra oggetto e punto di vista, tra l'interesse per ciò che può essere soprattutto *nel testo* e ciò che più immediatamente è il *testo* medesimo. Contini è riuscito a definire il proprio punto di vista rifacendosi al concetto di *sistema*, in un'indagine tuttavia ferma sul principio pedagogico della variantistica d'autore, sull'idea di opera d'arte intesa come progressivo avvicinamento a un valore inscritto nella volontà del genio creativo. Sicché quello immaginato da Contini è un *sistema* onnipervasivo, che abbraccia tutti i piani dell'opera, dal contenuto all'espressione, dal contesto al *testo*, seguendo una direzione ad ogni modo decifrabile. E nell'ambito di ricerca non esclusivamente ecdotico, è ancora l'esegesi a svolgere il ruolo principale, affiancata da una pratica di *critica testuale* di gran lunga più affinata rispetto ad ogni altra precedente: non limitata al *testo* consegnato, ricettiva come non mai alla *procedura delle concordanze*. Se la centralità del *testo* per Barbi si traduce in un giudizio sull'individualità di esso, in Contini risulta essere una cosciente individuazione del suo *sistema*. Ed è solo entro il concetto di *sistema* che può essere possibile descrivere con precisione la nozione di *concordanze* – non a caso è proprio Contini a parlare espressamente di esse;¹⁴ si noti che l'intera produzione continiana verte esattamente sulla *procedura delle concordanze*. È auspicabile sostenere che non vi sia saggio da lui scritto in cui tale *procedura* non dimori nelle varie intuizioni del critico; di più: si potrebbe dire che la stessa intelligenza continiana proceda per *concordanze*.

Ma vediamo brevemente quale tipo di rapporto si può individuare tra *concordanze* e *sistema*.

In un insieme di elementi interdipendenti, organizzati in modo da formare un complesso organico, il *processo delle concordanze* è chiamato a svolgere il ruolo fondamentale di 'conduttore' privilegiato di quelle possibili relazioni che nella loro totalità definiscono un *sistema*. Non a caso si è usata la parola *processo* in luogo di *procedura*, adottata fino ad ora: tale distinzione aiuterebbe a definire due aspetti complementari delle *concordanze*: quello rintracciabile nel *metodo* (*procedura* – di cui si è parlato fin qui), e quello implicito nella stessa nozione di *sistema* (*processo*). Se il primo è il frutto di un *metodo* correlato a un qualche criterio volontario di analisi, il secondo è riconducibile alla natura autosufficiente di un'organizzazione non per forza preordinata da una volontà consapevole. Se nei paragrafi precedenti si è tentato di descrivere la progressione di una metodologia critica, ora si tenta il fenomeno preso di per sé dal quale essa proviene.

¹⁴ «Come già mi accadde di suggerire altra volta, io vi esorto alle Concordanze» (Contini, *Breviario* 210).

Attraverso le *concordanze*, alcune qualità del *sistema*, più sensibili in certuni elementi, si rendono altrove ripetibili con la medesima istanza. Questo sembrerebbe avvenire grazie alle iterazioni di certe unità significanti, mediante le quali analogie, parallelismi, catene anaforiche percorrono le probabili connessioni tra gli elementi. Le *concordanze* rendono evidenti, isolandole, le qualità delle relazioni prescelte, come se queste venissero contrassegnate 'istologicamente', collocando in primo piano, tra le innumerevoli ricavabili dal *sistema*, una possibile analogia individuata precedentemente in un elemento caratteristico. Sotto questo rispetto la *procedura delle concordanze* funziona da mezzo isomorfo in grado di scernere le varie affinità riscontrabili tra le parti comunque collocate all'interno d'un insieme compatto. In altre parole, se un elemento del *sistema* risponde così e così a una domanda precisa, ripercorrendo il *processo delle concordanze* si rende possibile individuare un altro elemento dal quale, dopo aver rivolto la stessa domanda, si ottiene la medesima risposta – e ciò equivale ad aver trovato un nuovo argomento che conforti l'ipotesi implicita in quella stessa prima risposta.

Applicando questa definizione al testo letterario, la percorribilità del *sistema* è costituita dagli elementi riconducibili ai vari ambiti del piano del contenuto – tematico, simbolico, ideologico – da una parte, dall'altra a quelli del piano dell'espressione – stilistico, morfosintattico, lessicale, fonico-timbrico, ritmico, metrico –; l'isomorfismo delle *concordanze* rivela le analogie tra gli elementi appartenenti non solo allo stesso ambito, ma svela la natura sistematica del *processo* proprio tracciando le connessioni tra i diversi ambiti dei diversi piani. Ed è stato proprio Contini a dimostrare questa straordinaria percorribilità, isolando gli aspetti strutturali che presiedono alla stesura e all'analisi di gran parte delle opere da lui studiate.¹⁵

Il *processo delle concordanze* è un aspetto immanente ad ogni *sistema*. Per essere precisi, è più un aspetto del concetto di *sistema*, piuttosto che una particolarità dell'oggetto concreto cui la nozione di *sistema* può applicarsi. In altre parole, un primo passo verso l'uso della *procedura delle concordanze* consiste nell'appurare se si è disposti ad applicare il principio di *sistema* all'oggetto testuale su cui si sta lavorando. *Concordanze* e *sistema* appaiono dunque strettamente connessi, al punto che le une garantiscono l'eventualità dell'altro e viceversa. Ma nel momento in cui lasciamo il *processo* per avvicinarci alla *procedura* operiamo una scelta consapevole che seleziona una possibilità del *testo*, non l'unica possibile. La domanda da porsi ora è quando tale possibilità sia legittima e quando non lo sia. Proprio lo strutturalismo, coi suoi metodi rigorosamente scientifici, ha dimostrato la 'sistematicità' di ogni *testo*, tanto da riuscire a considerarlo autonomo persino dall'individuo che lo ha scritto. Una riflessione più recente¹⁶ ha stemperato questo rigore strutturalista riaccreditando, ad esempio, il valore storico della tradizione, estendendo il principio di *sistema* ad ogni altro aspetto del reale, qui connesso all'opera d'arte: studiare l'opera nella sua immanenza strutturale è una scelta giustificabile quanto quella di ritentare i propri dati attraverso un confronto con le varie circostanze diacroniche e sincroniche della *tradizione*, individuando via via un *sistema* sempre più comprensivo. A ben guardare il principio di *sistema* risulta essere assai produttivo proprio per la sua estesa applicabilità; ogni realtà può essere potenzialmente esaminata da un punto di vista sistematico, giacché il presupposto di ogni cosa è pur riconducibile a un principio di coerenza più o meno evidente –

¹⁵ Vedi, ad esempio in Pascoli, il rapporto dialettico tra *determinato* e *indeterminato*: esso si collocherebbe alla base di gran parte del sistema pascoliano, investendo i diversi piani e gli ambiti della poesia del Pascoli. Cfr. Contini (*Varianti* 219-246).

¹⁶ Vedi, al riguardo, gli argomenti, ad esempio, di Cesare Segre e di Maria Corti.

tutto ciò che è in qualche modo isolabile nella propria complessità, può costituire un *sistema a sé*, fino a quando non venga inserito in un *sistema* più comprensivo e si stabilisca un nuovo principio di coerenza. Il *sistema* altro non è, insomma, se non una chiave di lettura con la quale analizzare una determinata realtà; esso crea l'ipotesi di un ordine che permette di estendere la conoscenza, riguardo a un particolare aspetto concreto o concettuale, attraverso la sensibilizzazione di alcune possibili relazioni tra gli elementi. Distinguere il *processo* dalla *procedura* giova anche per indicare, col primo, una sistematicità identificabile *nel testo* – quando risulti essere indipendente da una volontà consapevole –; la seconda, oltre a una metodologia critica cosciente di sé, la sistematicità preordinata di un autore nella generale organizzazione della propria opera.

Contini si sarebbe concentrato sul *processo*, lasciando ai margini la possibilità di una *procedura* preordinata, soprattutto nei lavori sulle correzioni petrarchesche e leopardiane, vale a dire negli studi spiccatamente linguistici. Se è pur vero che Petrarca e Leopardi eseguirono le loro correzioni in piena coscienza, esse rispondono a un principio di ornamento compositivo comunque sistematico, ma in un certo qual modo caratteristico dell'elaborazione letteraria (italiana) più in generale. Contini nondimeno riesce a dare ragione di questi aggiustamenti, collocandoli esattamente nella sensibilità dei due autori, illustrandone quindi la direzione e proponendo un'idea interpretativa in grado di sostenere l'intero *sistema*, oltre a chiarire le tante implicazioni stilistiche. Ma siamo appunto ai confini tra idiosincrasia personale e potenzialità stilistica del poeta, non all'interno di un'organicità di volta in volta meditata al fine di rendere un concreto servizio alla significazione generale dell'opera. Semmai, Contini si concentra nei saggi *Dante come personaggio-poeta della Commedia* e *Un'interpretazione di Dante* (Contini, *Varianti*) per isolare, nella *Commedia* dantesca, un chiaro uso preordinato della *procedura delle concordanze*. Nel primo lavoro, il poeta avrebbe disseminato il *testo* d'indizi coi quali dare accesso a un'interpretazione in qualche modo indipendente dal resto del *poema*, un sotto-sistema entro il sistema più comprensivo dell'intera opera. Il Dante della *Commedia* sarebbe allora quello della poesia, e l'indagine 'isomorfica' eseguita da Contini rilevarebbe una determinata costante nella particolare identità di alcuni personaggi che il *viator* incontra nell'aldilà – tutti più o meno connessi all'esperienza letteraria di Dante Alighieri. Il secondo lavoro, in cui Contini individua un metodo della poesia dantesca, una certa ripetibilità di moduli sintattici e ritmici, oltre che lessicali, ci sottopone l'ipotesi di un'auspicata memorabilità perseguita dallo stesso poeta nella composizione dei propri versi; ipotesi ricondotta, peraltro, alla cultura latina medioevale, dalla quale Dante avrebbe preso a prestito gli stilemi da lui riadattati per le sue particolari esigenze – Contini mostra la sua straordinaria sensibilità spaziando su diversi *sistemi*, oppure su diversi *sotto-sistemi*¹⁷ appartenenti a un più comprensivo *sistema* generale (in questo caso quello della cultura latina nel medioevo).

Nei lavori su Leopardi e Petrarca, vale a dire in quelli concentrati sul *processo delle concordanze nel testo*, Contini descrive efficacemente l'individualità artistica, letteraria, poetica dei due autori, dando ragione della critica variantistica così come egli l'ha sempre sostenuta. Nei due saggi sulla *Commedia*, rivolti a considerare la *procedura delle concordanze nel testo*, egli descrive altrettanto efficacemente alcuni aspetti – preordinati – del progetto artistico di Dante. Due approcci distinti a due diversi aspetti del medesimo campo d'indagine: l'uno alle documentate potenzialità dell'arte d'un autore; l'altro ai meccanismi messi in atto dallo stesso autore per far 'funzionare' la propria opera.

¹⁷ Vedi anche il «diasistema» di Segre (*Avviamento* 376-377).

Il saggio «*Gli orecchini*» di Montale di D'Arco Silvio Avalle rappresenta un'altrettanto raffinata applicazione, in analisi critica, della *procedura* e del *metodo* delle *concordanze*. Tuttavia, anche qui bisognerebbe subito identificare il tipo di *concordanze interne al testo* a cui ci rivolgiamo: quelle relative al *processo* o quelle alla *procedura*? Prima abbiamo visto come Contini di fatto si sia dedicato alla ricerca delle due diverse tipologie in studi separati. Riguardo ad Avalle le cose si complicano: le sue indagini sembrano porre in evidenza aspetti della poesia montaliana in qualche modo ignoti allo stesso Montale. Più difficile quindi auspicare un'intenzionalità dell'autore tra gli elementi che potrebbero suggerirla. Sembrerebbero ammissibili, quindi, le *concordanze nel testo* relative al *processo*. Ma se si rileva, come abbiamo già proposto più sopra, l'atteggiamento del filologo nei confronti dell'oggetto esaminato, forse si comprenderà come per Avalle non vale più la nostra distinzione *processo/procedura nel testo*, giacché il rapporto tra punto di vista e oggetto qui ripete lo scientismo dello strutturalismo – secondo il quale il *testo*, tutto sommato, acquista una propria autonomia sostanziale anche nei confronti del poeta. In Contini l'attenzione rimaneva fissa sull'uomo, o meglio, da una parte sulle possibilità di esso, dall'altra sulle sue intenzioni, e nel *testo* egli cercava gl'indizi per dare ragione e dell'una e delle altre. Avalle affronta la poesia considerandola soprattutto nel suo aspetto funzionale, indagando gli elementi in rapporto al *sistema* che a essi dà significato. Sotto l'aspetto metodologico, ritroviamo, nella sua accezione più trasparente, la nostra *procedura delle concordanze*, dove l'occorrenza pertinente è la più consueta e immediata, vale a dire quella lessicale; attraverso di essa sono analizzati gli aspetti figurativi e formali che la poesia di Montale pare aver generato [anche] in modo autonomo dalla volontà del poeta. L'interessamento di Avalle si concentra sulla poesia in sé; egli pare più attratto dal funzionamento di essa che da altro, e le sue illuminanti scoperte sulla poesia montaliana risulterebbero quasi sussidiarie. Quel che sembra aver dimostrato il saggio su Montale è soprattutto la produttività di un *metodo* di analisi.

La strada compiuta che separa la *Nuova Filologia* da «*Gli orecchini*» di Montale ha visto il passaggio da un interessamento segnatamente rivolto all'autore, alle sue possibilità di uomo e artista, promosso da Michele Barbi e conservato nella produzione continiana, alle cure di un D'Arco Silvio Avalle nei confronti dell'interpretazione del *testo* e del suo funzionamento. Al di là di un'indiscussa influenza esercitata dai contesti culturali, la differenza dei relativi atteggiamenti, in ultima analisi, si spiegherebbe con la natura individuale, col carattere personale dei tre critici qui considerati. Tuttavia, si è tentato di proporre uno sguardo d'insieme proprio attraverso la resa di una particolare sensibilità rivolta ai fatti linguistici, filologici, esegetici, a quanto pare costanti nell'uso della *procedura delle concordanze*, quando ciò che ad ogni modo preme allo studioso è la certificazione di quale significato, tra i possibili, debba essere considerato pertinente in una concreta manifestazione di quella realtà particolare che è la comunicazione letteraria.

2. La *procedura delle concordanze nel testo* e le sue relazioni con l'intertestualità e l'intratestualità

Nei paragrafi precedenti si è considerata la *procedura delle concordanze* esclusivamente nei suoi rapporti con l'indagine critica. Nelle pagine che seguono, invece, la riflessione si concentra sulla *procedura delle concordanze* questa volta messa in atto dall'autore al momento di organizzare il piano dell'opera nei suoi aspetti generali e particolari.

Si rende necessaria una puntualizzazione riguardo alla prospettiva in cui si collocano le nostre considerazioni. Nell'ambito dell'intertestualità, l'impiego *procedura delle concordanze*

ze da parte dell'autore sottintende un rapporto costante tra il proprio *testo* e una selezione di *testi* ad esso precedenti – recuperando una definizione di Genette si parlerà d'*ipotesti*. L'insieme dei probabili *ipotesti* costituisce la *tradizione* alla quale ogni autore deve riportarsi, anche quando pretende di voler staccare la propria esperienza da essa: la stessa sua opera andrà a collocarsi in quella *tradizione*. Sarà inevitabile riscontrare continui rimandi intertestuali gettando uno sguardo sulle innumerevoli opere appartenenti a una stessa *tradizione*; si può parlare ancora di *procedura* nel *processo*, riproponendo nuovamente due concetti ormai divenuti familiari: nel *processo* del sistema letterario, restio al controllo di ogni volontà individuale, è possibile isolare la *procedura* di un singolo autore che mette a frutto le proprie competenze letterarie, consegnando alla medesima *tradizione* un proprio enunciato poetico. Quel che farà l'autore al momento di scegliere, ad esempio, il genere nel quale inserirsi, non sarà altro che prelevare dal *processo* un elemento che egli tenterà di sottoporre alla propria *procedura*. A quest'ultimo toccherà la sorte di rientrare nuovamente nel *processo* per divenire a sua volta portatore d'una continuità specifica a cui altri autori si rifaranno per dare vita alle proprie competenze letterarie. L'intertestualità si manifesterebbe nei modi più disparati: nelle scelte metriche, tematiche, lessicali, stilistiche, retoriche, narrative, persino nella scelta della lingua. Un'analisi intertestuale porrebbe allora l'accento sul *processo* di trasformazione di un 'aspetto' della *tradizione*, così come esso si presenta nelle varie *procedure* dei diversi autori e nelle diverse epoche. L'oggetto dell'indagine sarebbe quindi il modo in cui certi elementi si rinnovano, mutandosi, di epoca in epoca.

A noi, diversamente, interesserebbe studiare la *procedura*, nella fattispecie quella delle *concordanze*, implicita in ogni aspetto dell'intertestualità. Dire di voler studiare la *procedura* significa insomma considerare l'uso particolare, in un autore, di un elemento sì prelevabile dalla *tradizione*, ma inserito in un neocontesto il cui significato, senza il riferimento a quello parallelo dell'*ipotesto*, rimarrebbe in qualche maniera frustrato. Quindi non la trasformazione di esso, bensì lo studio relativo a come l'*ipotesto* possa essere ri-impiegato da un determinato autore per rinforzare, o meglio controllare la possibile ambiguità del linguaggio letterario in un particolare momento, facendo ricorso a specifici dispositivi di *esemplificazione* che si renderebbero utili e pertinenti all'interno di una particolare significazione dell'opera. Come si intuisce, la differenza risiede appunto nella prospettiva: l'intertestualità comporta un esame sul *processo*; lo studio sulle *concordanze* da noi proposto, sulle possibilità della *procedura*.

Una considerazione marginale. La validità di una tale prospettiva sembrerebbe particolarmente adatta per una *tradizione* come quella italiana, in cui la lingua letteraria ha conosciuto un processo di codificazione tale da portarla a stabilire un rapporto imprescindibile con la *grammatica* dei *testi* più autorevoli. In altre parole, relativamente alla tradizione alta della nostra letteratura, è pressoché impossibile che un autore, poniamo, del Cinquecento, non conoscesse il Canzoniere petrarchesco, che non avesse anzi acquisito le proprie competenze letterarie esattamente sulla sua lettura (o conoscenza, anche se indiretta). Lo stesso si dica di un autore di fine Ottocento, il quale potrebbe vantare o dissimulare la conoscenza di opere come il *Furioso*, la *Liberata*, i carmi foscoliani, i *Canti* di Leopardi, le opere di Manzoni etc. L'ignoranza da parte di chi fa letteratura riguardo alle opere dei principali autori della nostra *tradizione* è un dato immaginabile unicamente in una particolare 'zona' della letteratura contemporanea (di consumo, di puro intrattenimento – altro urgerebbe dire riguardo alla letteratura colta, o postmoderna), dove il divario storico tra le 'culture' è un dato possibile quanto certo, ora che la scrittura creativa gode di una quasi completa autonomia rispetto al passato – tanto da far risultare le novità

dello stile di alcuni autori del Novecento (uno su tutti, Pavese) un esito, per il lettore poco informato, in nulla rivoluzionario o solo moderatamente espressivo.

Una volta considerato il ruolo ‘pedagogico’ di alcune opere nella formazione letteraria di un autore, servirà valutare quale tipo di relazione può instaurarsi tra autore e *ipotesto*, e in che modo essa possa risultare pertinente all’interno della nostra prospettiva d’indagine. Anzitutto, ovviamente, bisogna poter considerare come implicita la conoscenza dell’*ipotesto* di riferimento da parte dell’autore; in seconda istanza, una certa confidenza con esso. Gli *ipotesti* più adeguati allora sarebbero (ma non necessariamente) quelli in particolar modo ‘autorevoli’, custodi di valori possibilmente rilevanti, gli stessi insomma ricordati più sopra, seppure per altri aspetti. Di questi *ipotesti* l’autore deve considerare (auspicabilmente) più che certa la conoscenza persino nei suoi lettori meno attenti, non solo a lui contemporanei (la posterità). L’applicazione della *procedura delle concordanze* allora si realizzerebbe attraverso l’adozione di un elemento dell’*ipotesto* più o meno rilevabile all’interno del nuovo ambito. Tale scelta non è una derivazione passiva – o per lo meno, nel caso di un uso preordinato delle *concordanze*, non lo sarebbe. Essa muove da una attenta valutazione dell’*ipotesto* eseguita dall’autore, per passare poi a una sorta di empatia più o meno profonda. Il rimando, che può essere esplicito in diversa misura, può anche assumere l’aspetto di un semplice ammiccamento; ciò nondimeno esso ricopre una qualche importanza per ampliare il campo della conoscenza nei confronti di un particolare dell’opera.¹⁸ Tuttavia, risulta assai più produttiva la possibilità di un rimando ideologico, vale a dire quando un elemento significativo permette un’escursione più estesa sul piano del contenuto dell’*ipotesto*. Un esempio pratico si rende necessario per esemplificare quel che si è detto fin qui.

Si prenda l’VIII capitolo dei *Promessi sposi*, e si guardi alla figura di Lucia. Naturalmente il contesto è quello della *Notte degli imbrogli*, con più esattezza ci rivolgiamo alla scena del matrimonio clandestino. Per sei volte, sulla persona di Lucia, abbiamo ben chiara l’idea del *tremore*: «fece riscoter Lucia» (Manzoni 108), «tirandosela dietro tutta *tremante*» (Manzoni 109), «e allora tutta *tremante*» (Manzoni 110), «Lucia, tutta smarrita, taceva e *tremava*» (Manzoni 116), «tra tante cagioni di *tremare*, *tremava* anche...» (Manzoni 120), «Lucia lo vide, e *rabbrivì*...» (Manzoni 123). Che cosa spinse Manzoni a insistere in tal modo sull’idea del tremore? Potremmo trovare la risposta in un *ipotesto* la cui autorevolezza è, per dir così, indiscutibile, sempre considerando la dimensione morale manzoniana: «*Tremate* e non peccate» (Salmi 4,5); «Pietà di me, Signore: [...] *tremano* le mie ossa» (Salmi 6,3); «al fragore del Tuo tuono hanno *tremato*» (Salmi 104[103],7); «*Trema*, o terra, davanti al Signore» (114[113 A],7); «Si presenteranno *tremanti* al rendiconto dei loro peccati» (Sa-

¹⁸ Un esempio concreto piuttosto semplice di tale ammiccamento potrebbe essere la scelta fatta da Umberto Eco, nel suo romanzo *Il nome della rosa*, di assegnare ai due protagonisti i nomi di Guglielmo da Baskerville e Adso di Melk, consuonanti rispettivamente col titolo di un celeberrimo romanzo di Conan Doyle, *Il mastino dei Baskerville*, e col nome di un altrettanto noto suo personaggio, John Watson, deuteragonista non solo di questo romanzo, ma dell’intera serie dedicata a Sherlock Holmes. Eco suggerisce una concordanza preordinata tra il suo romanzo e l’attività letteraria più conosciuta di Conan Doyle – Adso svolge esattamente la stessa funzione di Watson, seppure calata nei panni di un benedettino del 1300; il nome Baskerville allude in qualche modo alla figura di Holmes; il rapporto tra Guglielmo e Adso è il medesimo di quello tra Holmes e Watson. La bonaria presunzione di Guglielmo non ha nulla da invidiare a quella di Holmes, etc. Cfr. Eco, *Postile a “Il nome della rosa”*. Sicché l’uso preordinato della *procedura delle concordanze* potrebbe presentarsi di una qualche utilità metodologica anche per inquadrare un aspetto ormai caratteristico del post-modernismo (cfr. il ricupero ‘sistematico’ del passato etc.).

pienza 4,20). Pare abbastanza chiaro il nesso tra il senso di colpa e l'idea del *tremore*, quel senso di colpa degli animi puri e timorati che guardano a sé stessi con umiltà e sottomissione al cospetto delle leggi divine. Ci troviamo insomma di fronte a una particolare *connotazione*, intimamente congiunta con la morale cattolica così come ancora oggi può essere osservata nei testi sacri. All'interno del particolare progetto manzoniano, una scelta come questa non ha la funzione di disambiguare un passo di difficile interpretazione: il *tremore* già di per sé richiama uno stato d'animo abbastanza evidente; l'acquisto sarebbe nel dare ad esso un'esatta funzione morale; e Manzoni lo farebbe costruendo la possibilità di un'interpretazione intrecciata nientemeno che con la lezione biblica. Questo flebile *tremore* di Lucia, grazie alla *procedura* preordinata delle *concordanze*, si ripresenta armato come non mai, forte di un giudizio che sovrasta lo stesso Manzoni, aperto a una comprensione di gran lunga più profonda di quanto non sarebbe stata se al posto di quell'insistenza anafora avessimo trovato una più elegante *variatio*.

Il procedimento può anche essere sfruttato all'interno di uno stesso *sistema*. Qui siamo nell'ambito dell'intratestualità, in cui i rimandi pertinenti non vanno oltre i confini dell'opera. Di fatto si ripete la funzione già descritta per la *procedura* preordinata delle *concordanze* nell'ambito intertestuale, con l'acquisto di una possibile autoreferenzialità che, se individuata durante la lettura, può di volta in volta disambiguare un passo, dare sostegno a un particolare progetto di significazione, consegnare a quest'ultimo il giusto rilievo. Naturalmente si va oltre i limiti di un uso idiosincrasico della lingua – rilevare la ripetuta presenza di un lessema in un determinato contesto sintattico o tematico servirà forse a illustrare lo stile di un autore, non l'uso preordinato di un'occorrenza. Perché si possa parlare di preordinazione, l'elemento interessato, del piano del contenuto o dell'espressione, dovrà rispondere a una logica di *sistema*. Questa *procedura* ripete in qualche modo la tecnica ermeneutica descritta da Agostino, tuttavia riproposta in fase di elaborazione testuale. Potrebbe ritrovarsi perfettamente descritta e praticata in Montale, e nel saggio di Avalle di fatto è messa in chiaro; se non fosse che in Montale sembra rispondere più alle istanze di un *processo* piuttosto che a una preordinazione cosciente, e il rischio del filologo, in questo caso, sarebbe di confondere il funzionamento implicito di un certo modo di fare poesia con un'esplicita intenzione dell'autore.¹⁹ Nel primo caso l'elemento ricorrente, pur rispondendo a una logica di *sistema*, farebbe luce esclusivamente su una particolare sensibilità stilistica, disambiguando forse un passo con la lettura di un altro, ma lasciando scoperta la funzione più interessante, vale a dire quella relativa all'ipotesi di un ragionato progetto di significazione.

Si consideri che, tutto sommato, niente può garantire l'esistenza di una chiara preordinazione, nemmeno nel caso più sopra citato riguardo al *tremore* manzoniano. Essa resta una possibilità. Si tratterà sempre di valutare la ragionevolezza e la plausibilità di un dato comunque presumibile. Quel che conta, tuttavia, è l'aver proposto appunto una possibilità, che, se confermata da un'indagine rigorosa, può aprire la strada a ulteriori ricerche nell'ambito di un'opera, soddisfacendo la necessità principale dell'analisi critica, e cioè ampliare il campo della conoscenza nei confronti di ciò che si sta affrontando.

¹⁹ Verrebbe insomma da condividere in qualche modo un monito barbiano quale «ciò che è fuori della coscienza del poeta a noi non può importare» (Barbi, *Studi* 48).

3. Connessione tra *concordanze* ed *esemplificazione*

Come abbiamo visto, la *procedura delle concordanze* stabilisce un dialogo tutto particolare tra *testo* e *testo (ipotesto)*, oppure tra elementi compresenti nel medesimo *testo*. Abbiamo visto anche la possibilità che tale dialogo sia sfruttato fattivamente dall'autore per garantire un certo controllo sulla lettura: questo controllo consiste nel suggerire al lettore di far proprio uno sguardo d'insieme per dar ragione dell'istanza alla quale risponde un singolo elemento posto in una posizione rilevata all'interno dell'opera. Ma qual è il meccanismo che permette un tale comportamento testuale? Una volta individuata la volontà dell'autore di coordinare una lettura siffatta, che cosa ci permette di ripetere *esattamente* quello a cui l'autore avrebbe pensato?

Qualsiasi elemento presente in un'opera è di fatto il custode di tutte le sue proprietà; tuttavia soltanto alcune di esse vengono 'attivate' dal contesto perché siano individuate dal lettore. La *denotazione* riassume la somma di tutte le proprietà; la *connotazione*, l'atteggiamento dell'autore nei confronti di questa somma; l'*esemplificazione*,²⁰ la scelta da parte di esso di quali proprietà debbano considerarsi pertinenti.

Riprendiamo l'esempio manzoniano del *tremore*. Quando il lettore incontra la parola *tremare* è portato, ovviamente, a una prima interpretazione denotativa, la quale recupera dall'archivio mentale un'idea che, in parole più o meno precise, può essere trascritta così: «essere scosso da una serie rapida di contrazioni muscolari». L'immagine che ne viene fuori è quella di una Lucia scossa da una serie rapida di contrazioni muscolari. Tuttavia, lo stesso lettore si renderebbe immediatamente conto che l'intenzione del Manzoni non può limitarsi a voler rendere realisticamente un mero dato materiale; il lettore sarebbe allora disposto a cogliere un secondo elemento dal livello denotativo: «essere scosso da una serie rapida di contrazioni muscolari *specialmente provocate dal freddo o dalla paura*». Il dubbio resterebbe sul decidersi con quale causa giustificare il tremore di Lucia. Un dubbio davvero debole, giacché il lettore, attingendo alla propria esperienza, anzi usando quest'ultima per dirigere il proprio giudizio di conoscenza, ritrova nel tremore di Lucia un'*esemplificazione* perspicua del *tremore per paura*. Siamo di fronte a una prima ed elementare interpretazione esemplificazionale. Ad ogni modo questo primo livello esemplificazionale non sarebbe quello pertinente per 'decretare' l'insostituibilità del nostro *tremare*, giacché al suo posto potrebbe benissimo valere un'altra parola qualsiasi prelevata dal medesimo ambito semantico, ad esempio *rabbrivire* (dopo aver escluso quelli specificamente relativi alla causa *per freddo*, come «battere i denti», oppure gli altri semanticamente neutri, come «tremolare»). Ora, a un primo livello di lettura, potrebbe andare benissimo, in luo-

²⁰ Sull'argomento, vedi Brioschi e Di Girolamo (Brioschi 5-10) e Goodman. Qui rielaboriamo brevemente: l'*esemplificazione* può considerarsi un 'modo' della significazione, ovvero una particolare modalità referenziale di cui si avvale il *segno* al momento di rimandare al proprio significato; tale modo si fonda sull'*inerenza* (là dove per la *connotazione* e la *denotazione* vale un rapporto di *relazione*). Il concetto di *esemplificazione* si potrebbe allora riformulare nel seguente modo: esso implica un rapporto di *transitività intrinseca*, questo perché l'elemento pertinente coinvolto è compreso nella *sostanza* (concreta o figurata che sia) a cui si fa riferimento – ad es.: il colore rosso di una pezza di stoffa esemplificherà *quel tipo* di colore rosso posseduto dalla stoffa medesima: quel tipo di colore e il rosso della pezza stabiliscono un rapporto d'*inerenza* (*in-haerere*: stare attaccato). Diversamente, la *connotazione* (ma anche la *denotazione*) implica un rapporto di *transitività estrinseca* tra due *sostanze* (da una parte quella segnica e dall'altra quella referenziale) a cui si fa riferimento – ad es.: la *terribilità*, poniamo, di un cane si spiegherà con un'esperienza *terribile* intercorsa tra il soggetto interessato e un cane particolarmente aggressivo: il cane e la *terribilità* in questo caso stabiliscono una pura relazione associativa: ciò che può indicare la *terribilità* attraverso il segno *cane* è ad ogni modo esterno alla *sostanza* del segno stesso.

go di *tremare*, *rabbrividire* – e di fatto lo stesso Manzoni usa questo sinonimo dopo aver ad ogni modo ripetuto per cinque volte, variamente coniugato, il verbo *tremare*. Insomma, se nelle intenzioni del Manzoni ci fosse stato il bisogno di esemplificare soltanto la causa *per paura*, anche il solo *rabbrividire* avrebbe funzionato ottimamente. Ma attraverso l'uso della *procedura delle concordanze* l'autore vorrebbe chiamare in causa non soltanto l'*esperienza comune*, quella garantita nei piani della *denotazione*, bensì, come si è visto, l'*esperienza scritturale*, là dove, insomma, l'idea del *tremore per paura* si ricollega, nella *Vulgata*, soprattutto al verbo *tremo tremis* (il composto «rabbrividire», neoformazione italiana, è sconosciuto al latino, il quale, al suo posto, può usare al limite *horreo horres*). A questo punto troviamo un secondo livello esemplificazionale che davvero rende 'insostituibile' il *tremare* manzoniano: esso esemplifica l'atteggiamento del cristiano timorato che sente di commettere un atto reprobato, quello appunto di lasciarsi trascinare dagli imbrogli umani per commetterne di propri, abbandonando la retta via indicata dalle Scritture. L'acquisto raggiunto dall'uso della *procedura delle concordanze*, attraverso un rimando all'*ipotesi* biblico, sarebbe allora notevole e altamente significativo.

L'uso della *procedura delle concordanze* in buona sostanza è garantito proprio dall'*esemplificazione*.

Per quel che può riguardare le *concordanze* intratestuali: per mezzo di esse il testo indica, in momenti diversi, una determinata realtà, mostrando in quale modo ricavare il significato specifico attraverso la limitazione delle interrogazioni che il contesto isolato di una sola occorrenza (un contesto non abbastanza selettivo) potrebbe altrimenti lasciare infinite. Da questo punto di vista le *concordanze* si appoggiano all'*esemplificazione*, indicando alcune qualità di un elemento già selezionate in precedenza dall'intero *sistema* dell'opera.

Un'ultima considerazione. La particolarità dell'*esemplificazione* riconducibile alla *procedura delle concordanze* sembra consistere nel trovare il proprio campo d'azione in un'esperienza determinabile, isolabile entro il senso globale di un *sistema*. Insomma si potrebbe dire che l'*esemplificazione*, in questo caso, si rende utile in un individuato *campo connotativo*. La *denotazione* avrebbe ancora il suo ruolo 'istituzionale', ancora, in essa, l'*esemplificazione* eserciterebbe la sua funzione d'indicare le proprietà pertinenti: ma questo avviene a un primo livello esemplificazionale, tutto sommato comune all'intera realtà letteraria (per cui le proprietà di volta in volta pertinenti saranno rintracciabili nelle medesime che un elemento sarà chiamato ad esemplificare). Nell'ambito delle *concordanze*, sia intertestuali sia intratestuali, il contesto dal quale far derivare le informazioni rilevanti al fine d'individuare le varie proprietà a loro modo pertinenti sarebbe definito precedentemente dall'autore, non nei soli confini della *denotazione*, ma in un più articolato *campo connotativo*.

Restando nell'argomento dell'intratestualità, un esempio pratico ci aiuta a controllare meglio l'eventuale plausibilità del nostro discorso. Questa volta chiediamo aiuto a un'interpretazione di Orazio proposta da Alfonso Traina, nella fattispecie quella da lui ricondotta al tema dell'*angulus*. Brevemente. Il timore di Orazio legato al trascorrere del tempo, tradotto in una 'fuga dal domani', presenta, all'indagine di Traina, la possibilità di un tema variamente sviluppato nella poesia oraziana, e cioè quello della *chiusura protettiva dello spazio*, efficace conforto di contro alla *chiusura del tempo*, all'impossibilità di difendersi, sempre nel tempo, contro la morte. In questo tema, Traina indica alcuni motivi quali il *buen retiro* del podere sabino, o l'ambito festoso del convito, nel quale l'amicizia, il canto e il vino risultano essere gli analgesici contro l'*atra cura* della vita: la poesia allora ritrova, nella neutralizzazione dell'apertura dello spazio, anche quella dell'altra apertura tanto temuta del tempo. Tanto ci basti.

Traina procede isolando i luoghi testuali in cui emergono i riferimenti allo spazio, che noi esemplificheremo, per comodità, in due sole occorrenze: «ille terrarum mihi praeter omnes / angulus *rideb*»²¹ (ode 2, 6, v. 13), costituisce una marcata antitesi «con lo spazio aperto della prima strofa» (Traina 18); il *ridet* riassume il ruolo definitorio, sotto il profilo connotativo, con cui si evidenziano le qualità pertinenti, che, nel resto dell'opera oraziana, saranno via via attivate dall'*esemplificazione*. Il secondo esempio è tratto dall'ode 1, 38: «Persicos odi, puer, adparatus; / disciplicent nexae philyra coronae; / mitte sectari rosa quo locorum / sera moretur. / Semplici myrto nihil adlabores / sedulus curo: neque te ministrum / dedecet myrtus, neque me, *sub arta / vite bibentem*».²² Lasciando a margine la possibilità di un'allusione alla tematica erotica, quest'ultimo esempio isola abbastanza chiaramente, nella prospettiva suggerita dal Traina, il tema dell'*angulus*, cioè del luogo in cui il poeta cerca rifugio e protezione dalle incertezze della vita. L'attributo *arta* rende sensibile lo spazio circoscritto della pergola nei confronti, ad esempio, dell'indeterminatezza del partitivo *quo locorum*, dove sfiorisce la rosa» (Traina 20). L'ipotesi di Traina, estesa all'intera produzione oraziana, a quanto pare dà ragione a quel che qui si è tentato di dire. Una volta selezionata, da parte dell'autore, una qualità connessa intimamente a una sfumatura soggettiva, quale quella della *protezione* confortata dallo spazio circoscritto, al lettore non resta che ritrovare, in ogni occorrenza di spazi ridotti, l'*esemplificazione* di quanto reso, più o meno esplicitamente, anche nei nostri due passi trascelti. Che cosa avviene: il *sistema* oraziano ha distinto, entro la propria organizzazione tematica, la qualità sensibilmente positiva dell'*angulus*; questa scelta, auspicabilmente preordinata, costituisce la chiave di lettura con cui aprire il senso più profondo di ogni occorrenza legata a spazi variamente circoscritti.

Il contesto di riferimento è il piano connotativo, felicemente isolato da Traina in una determinata sensibilità lessicale/tematica. L'*esemplificazione* attinge a esso per far emergere le qualità pertinenti trascelte dalla stessa volontà/sensibilità oraziana. Ogni occorrenza, in sostanza, indica sempre e comunque la selezione eseguita a monte dell'elaborazione poetica. Non sarà quindi, quello oraziano, un 'ritiro' presso uno spazio circoscritto con connotazioni claustrofobiche, semmai sarà qualcosa ad ogni modo relativo a riferimenti chiaramente opposti.

Siamo dunque pervenuti all'identificazione di un tipo particolare di *esemplificazione*, quella appunto pensabile entro il piano non-istituzionale di una *connotazione* più o meno evidente, più o meno articolata, su cui si incentra un aspetto importante della *procedura delle concordanze nel testo*.

²¹ [quell'angolo di terra *mi sorride* su tutti].

²² [Non amo, ragazzo, il lusso dei Persiani, non mi piacciono corone intrecciate di tiglio: smetti di cercare in quale luogo indugi una rosa tardiva. Mi basta il mirto: non darti pensiero di aggiungervi altro. Il mirto va bene a te che mesci e a me che bevo *sotto una stretta pergola*].

Bibliografia

- Antonelli, Roberto. "Interpretazione e critica del testo". *Letteratura italiana*. Ed. Asor Rosa. Vol. IV, *Interpretazione*. Torino: Einaudi. 1985. Stampa.
- Agostino. *L'istruzione cristiana*. Ed. Manlio Simonetti. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. 1994. Stampa. Edizione Valla.
- Avalle, D'Arco Silvio, *Tre saggi su Montale*. Firenze: Einaudi. 1977. Stampa.
- Barbi, Michele. *La Nuova Filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*. Firenze: Sansoni. 1938. Stampa.
- . *Studi danteschi*. Vol. XXIII. Firenze: Sansoni. 1938. Stampa.
- Branca, Vittore. "Barbi, Michele". *Dizionario critico della letteratura italiana*. Vol I. Torino: Utet. 1986. Stampa.
- Brioschi, Franco e Costanzo Di Girolamo. *Elementi di teoria letteraria*, Milano: Principato. 1984. Stampa.
- Chiesa, Bruno. *Filologia storica della Bibbia ebraica*, Brescia: Paideia. 2000. Stampa.
- Contini, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi. 1970. Stampa.
- . *Breviario di ecdotica*. Torino: Einaudi. 1990. Stampa.
- Eco, Umberto. *Postille a "Il nome della rosa"* in *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani. 2005. Stampa.
- Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi. 1997.
- Goodman, Nelson. *I linguaggi dell'arte*. Trad. Franco Brioschi. Milano: Il Saggiatore. 1968. Stampa.
- Manzoni, Alessandro. *I Promessi Sposi*. Ed. Angelo Stella e Cesare Repositi. Torino: Einaudi. 1995. Stampa. Biblioteca della Pléiade.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo Letterario*. Torino: Einaudi. 1999. Stampa.
- . *Ermeneutica e critica testuale* in *Ermeneutica e critica. Atti dei convegni Lincei. Roma 7-8 ott. 1996*. Roma. 1998. Stampa.
- Timpanaro, Sebastiano. *La genesi del metodo del Lachmann*, Torino: Liviana Editrice. 2002. Stampa.
- Traina, Alfonso. *Introduzione in Orazio, Odi ed Epodi*. Trad. Enzo Mandruzzato. Milano: Rizzoli. 2002. Stampa.