

Claudio Giunta e Gianluigi Simonetti

Questi li avete letti?

«Internazionale» online, dicembre 2016

Insegniamo tutti e due letteratura italiana all'università, e la domanda che ci fanno più spesso gli studenti riguarda i libri che potrebbero o dovrebbero leggere. Ci capita anche ogni tanto di fare dei corsi di aggiornamento per gli insegnanti, e anche in questo caso la domanda intorno a cosa leggere è una delle più frequenti. Così abbiamo pensato di rispondere facendo un piccolo elenco *non* dei più bei libri della storia della letteratura ma soltanto dei libri, anzi di una piccola parte dei libri che ci piacciono molto e che pensiamo possano essere letti con piacere anche da altri, anche da lettori giovani (gli studenti delle superiori, diciamo).

L'elenco vale anche, se si vuole, come consiglio per i regali di Natale. Di solito, nel dubbio, si comprano i libri dell'ultimo premio Nobel o di Bruno Vespa. Mentre è chiaro che, in più di duemila anni di storia, di libri più belli, piacevoli, importanti e divertenti di quelli dell'ultimo premio Nobel o di Bruno Vespa ce ne devono essere migliaia, decine di migliaia. Senza andare così indietro nel tempo, i nostri suggerimenti riguardano per la gran parte libri scritti nell'ultimo secolo: perché di solito parlano in maniera chiara ed efficace anche al lettore 'debole'; e perché a scuola spesso il tempo manca, e i programmi si chiudono con D'Annunzio o Pirandello o Ungaretti, sicché alla domanda «mi dica un romanzo che le è piaciuto» la metà degli interrogati risponde *Il fu Mattia Pascal* o *Il piacere*. Romanzi importanti, si capisce, ma c'è dell'altro: di meglio, e anche di più piacevole, e persino – per citare la qualità che si cerca spesso, specie sotto Natale – di più 'leggero'.

Parliamo di libri, genericamente, perché non esistono solo i romanzi e le poesie, e chi non ama le storie inventate può leggere dei saggi, o dei libri di viaggio, o altro. E suggeriamo, nel mucchio, anche libri di genere, o a qualche titolo 'minori': non per snobismo, ma perché pensiamo che il piacere della lettura si acquisisca anche (e a volte soprattutto) attraverso libri di questo tipo, che permettono di sperimentare un piacere immediato: per passare più tardi a piaceri altrettanto o più forti, ma meno immediati, più densi di conoscenza. Ripetiamo quindi che questa non è *la* Lista (mancano un sacco di libri e autori meravigliosi – tra cui il nostro preferito in assoluto – che però non sono quelli che daremmo da leggere per primi a uno studente delle superiori o al nostro lettore 'debole'). È solo una delle tante liste possibili; e sono i *nostri* gusti (che non giustifichiamo: è una lista, non una lezione, né una classifica).

Romanzi

I soliti inglesi, francesi, russi dell'Ottocento vanno benissimo. Ai più giovani va spiegato che erano per lo più persone che scrivevano per vivere, e dunque dovevano farsi leggere, cioè comprare. Perciò è fuori luogo il timore reverenziale di fronte ai nomi di quei grandi scrittori, perché i loro romanzi sono quasi sempre più facili e scorrevoli e divertenti, e spesso meno pretenziosi (nonché infinitamente più belli), di quelli che si trovano oggi nelle vetrine delle librerie. Fate la prova con *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen, con *Il rosso e il nero* di Stendhal, con *Cime tempestose* di Emily Brontë, con *Padri e figli* di Turgenev, con *Dominique* di Fromentin (uno splendido, poco conosciuto racconto d'amore), con *Anna Karenina* e *La morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj, con quel supremo antenato del giallo che è *Delitto e castigo* di Dostoevskij.

Anche nel Novecento ci sono un mucchio di scrittori ovvi, che possono piacere anche a degli adolescenti (già un po' conquistati alla lettura, si capisce): *Lolita* di Nabokov; *Il grande Gatsby* di Fitzgerald; *I Buddenbrook* di Mann. Un po' meno ovvi, tra gli stranieri, *Giro di vite* di James, che è una stupenda storia di fantasmi (e altri bei romanzi che fanno paura sono quelli di Stephen King, come *It* o *Il gioco di Gerald*); *Tutto scorre* di Grossman, che fa molto piangere; *La resa dei conti* di

Bellow, che fa capire tra l'altro come si costruisce un racconto perfetto; *Il falò delle vanità* di Tom Wolfe e *American Psycho* di Bret Easton Ellis, che spiegano come funzionano i soldi meglio di Marx; *A sangue freddo* di Capote, per capire come si scrive un reportage (e come ci si può innamorare di un assassino); *Pastorale americana* di Philip Roth; *Le correzioni* di Franzen; i romanzi western di Cormac McCarthy (cominciando per esempio da *Cavalli selvaggi*); *La misura del mondo* di Daniel Kehlmann, perché fa ridere; *Estensione del dominio della lotta* e *Le particelle elementari* di Michel Houellebecq, perché spiegano molto bene che cosa non funziona, oggi, in occidente; *Stella distante* di Roberto Bolaño, che spiega perfettamente che tra cultura e barbarie (nonostante si dica spesso il contrario) non c'è alcuna contraddizione. Non consigliamo *Il giovane Holden* ma consigliamo *Romanzo con cocaina*, di un misterioso scrittore russo che si faceva chiamare Ageev: un Holden più scuro, più ipnotico, più maledetto.

C'è anche un gran numero di scrittori italiani ovvi, quelli che si trovano nei manuali scolastici, come Fenoglio (*Una questione privata*, o i racconti dei *Ventitré giorni della città di Alba*: l'ultimo, *Pioggia e la sposa*, è una meraviglia) o Primo Levi (*La tregua*), o Pavese (*La casa in collina*, o *La luna e i falò*), o Moravia, o Sciascia (qualsiasi cosa, non sempre il solito *Giorno della civetta*). Un po' meno ovvi: lo splendido *Rubè* di Giuseppe Antonio Borgese, forse il più bel romanzo italiano scritto tra le due guerre; *Sorelle Materassi* di Palazzeschi, scritto qualche anno dopo, che è divertentissimo; *Don Giovanni in Sicilia* e *Il bell'Antonio* di Brancati (ma Brancati tutto, Brancati in blocco); *Il prete bello* di Parise, che sa raccontare i poveri come nessun altro ha saputo fare; *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo (poco letto, ma è uno dei più bei racconti della nostra letteratura); *La vita agra* di Luciano Bianciardi e *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi, che spiegano bene cosa fare della propria rabbia; *Aracoeli*, di Elsa Morante, che spiega cos'è veramente una madre (se volete sapere cos'è un padre c'è *Lunar Park* di Ellis); i *Sillabari* di Parise, che spiegano che non c'è niente da spiegare.

Tra i libri usciti negli ultimi anni ci piacciono molto, per esempio, *L'abusivo* di Antonio Franchini, che in realtà non è un romanzo ma un racconto-inchiesta sulla morte del giornalista Giancarlo Siani, *Il piccolo isolazionista* e *Haiducii* di Labranca (ma ci piace un po' tutto Labranca, e crediamo possa piacere anche a degli adolescenti: ma non è facile trovarne i libri in libreria); *Servabo* di Luigi Pintor; *Nati due volte* di Giuseppe Pontiggia; *Il contagio* di Siti; *Lacci* e *Scherzetto* di Starnone.

Tra i gialli, il supremo *La donna della domenica* di Fruttero e Lucentini (e anche *A che punto è la notte*). Gli *hard boiled* di Raymond Chandler e i *noir* di James Cain; *La fine è nota* di Geoffrey Holiday Hall; *Il giudice e il suo boia* e *La promessa* di Dürrenmatt; *La settimana bianca* e *L'avversario* (anche se non è proprio un giallo) di Emmanuel Carrère. Più violenza? La quadrilogia di Los Angeles di James Ellroy (*Dalia nera*, *Il grande nulla*, *L.A. Confidential*, *White Jazz*); *Come una bestia feroce* di Bunker. Più violenza ancora? Le storie di *Zanardi* di Andrea Paziienza (fumetti, ma più 'scritti' e più forti di tanti romanzi).

Racconti

I classici, sempre: Cechov (tutti, in blocco), Tolstoj (per esempio *La felicità domestica*, o *Padre Sergio*), Kafka (per esempio *La metamorfosi*, ma anche tutti gli altri, specie quelli brevi come *Un messaggio dell'imperatore* o *La preoccupazione del padre di famiglia* o *Un digiunatore*), Schnitzler (per esempio *La signorina Else* o *Gioco all'alba*), *Finzioni* di Borges (cominciando per esempio da *La biblioteca di Babele*), *Cattedrale* di Carver, i racconti surreali di Cortàzar, a cominciare da *Storie di cronopios e di fama*, *L'ospite* di Lalla Romano, il perfetto racconto horror *La lotteria* di Shirley Jackson. Più vicini a noi nel tempo, Bolaño (per esempio *Chiamate telefoniche*), Alice Munro (per esempio *La danza delle ombre felici*: ma sono quasi tutti belli), George Saunders (per esempio la meraviglia che è *Le cascate*).

Saggi

I saggi a scuola spaventano un po' perché passano per essere difficili (e a volte *sono* difficili); però sono utili perché insegnano come si argomenta un'idea e come si scrive, riflettendo; e nei casi migliori sono anche divertenti, perché ogni grande saggista – non ci vengono in mente vere eccezioni – è anche uno scrittore di talento, e spesso viceversa: uno dei libri migliori di Kundera è probabilmente *L'arte del romanzo*; e i saggi letterari di Auden sono bellissimi (*La mano del tintore*, *Lo scudo di Perseo*). Noi abbiamo un debole per i saggi anglosassoni, lo stile anglosassone, perciò raccomandiamo per esempio i saggi di George Orwell più ancora della sua narrativa (*Nel ventre della balena*, gli altri saggi raccolti nei Meridiani), o quelli di Gore Vidal (solo in piccola parte tradotti in italiano: *Il canarino e la miniera*, *Trilogia dell'impero*), o il meraviglioso *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf, o la raccolta di Zadie Smith *Cambiare idea*, o i reportage e le recensioni di David Foster Wallace riuniti in *Considera l'aragosta*, o i saggi di Jonathan Franzen (*Come stare soli*, *Più lontano ancora*).

Tra i saggisti italiani: le *Lettere meridionali* di Pasquale Villari (si trova in pdf in rete), e in particolare il saggio *Di chi è la colpa?*; Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*; Pasolini, *Scritti corsari* e *Lettere luterane*, e anche *Descrizioni di descrizioni*, che è un po' difficile ma fa vedere in quanti modi liberi e inattesi si può parlare di un libro o di uno scrittore; Ennio Flaiano, qualsiasi cosa (in particolare *La solitudine del satiro*); Leonardo Sciascia, qualsiasi cosa (proprio qualsiasi, dalle *Parrocchie di Regalpetra* a *A futura memoria*, ai video che si trovano in YouTube); Elsa Morante, *Pro e contro la bomba atomica*; Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *La prevalenza del cretino*; Primo Levi, *I sommersi e i salvati*.

Poesie

Saremo brevi, perché ce n'è tanta; e anche perché i poeti che leggiamo per puro piacere, i nostri preferiti, invece non sono poi tanti. E tra questi, quelli che possono funzionare senza specifiche conoscenze sulla poesia moderna sono ancora meno. Perciò suggeriamo di leggere i seguenti: Eugenio Montale (cominciando da *Le occasioni* e da *La bufera*); Vittorio Sereni (in particolare *Diario d'Algeria* e *Gli strumenti umani*); Sandro Penna (tutto), qualcosa di Saba, soprattutto le poesie della maturità e della vecchiaia, come *Il vecchio e il giovane*, qualcosa di Milo De Angelis (specie le poesie giovanili, come *Nel cuore della trasmissione*, o *T.S.*, o *La luce sulle tempie*). Elsa Morante, romanziera somma, non era un grande poetessa, ma ha scritto uno splendido piccolo poema che s'intitola *Addio* (apre *Il mondo salvato dai ragazzini*). Fuori d'Italia, Philip Larkin, Iosif Brodskij, Czesław Miłosz, Auden (in particolare il giovane Auden di *Un altro tempo*); e prima ovviamente Baudelaire (uno di noi stravede per *La vita anteriore*, l'altro per *A una passante*, entrambi per *Crepuscolo della sera*), e forse Emily Dickinson. A uno di noi piacciono alcuni russi, come Mandel'stam, all'altro meno.

Libri di viaggio

Ai ragazzi in genere piacciono, e possono essere anche usati come modelli per esercizi, imitazioni: quasi tutti, oggi, viaggiano, e descrivere il posto in cui si va e la gente che si vede è un buon modo per imparare a scrivere, o almeno a fare attenzione alle cose. Sul Giappone, la Cina e l'Oriente in genere, i libri di Fosco Maraini, in particolare *Ore giapponesi* e *Segreto Tibet*, sono bellissimi e eruditissimi (ma abbastanza costosi anche perché contengono molte fotografie); *Bangkok* di Lawrence Osborne; *La via per l'Oxiana* di Robert Byron; *Altri abusi* di Aldo Busi; i reportage di guerra di Parise (*Guerre politiche*); *Un'area di tenebra* e *Fedeli a oltranza* di Naipaul, il primo sull'India, il secondo sui paesi musulmani non arabi. Sull'Artico: *Sogni artici* di Barry Lopez. Ma soprattutto, specie per i ragazzi, *Una cosa divertente che non farò mai più* di David Foster Wallace, che è molto molto divertente, nella sua angoscia. Ma anche, pescando più indietro, le *Cronache italiane* di Stendhal; e anche, pescando dall'antropologia, *Tristi tropici* di Lévi-Strauss e *Argonauti del Pacifico occidentale* di Malinowski.

Riviste

Un abbonamento a una buona rivista è un'ottima cosa, e un ottimo regalo. Se chi si abbona o riceve l'abbonamento sa l'inglese consigliamo la «New York Review of Books», o il «New Yorker», o «The Atlantic». Se sa il francese, «So foot». Se non sa le lingue, o gli piacciono le figure, l'edizione italiana di «Vogue». Fanno gran figura sul tavolo del soggiorno, anche senza leggerle. Online, gratuitamente, si possono leggere le bellissime interviste agli scrittori della «Paris Review». Tra le italiane, ci piace la semi-sconosciuta, ma ottima, «Una città»; e vabbè, sì, «Internazionale».

*

Saggisti italiani del Novecento

Pasquale Villari, *Lettere meridionali*
Gaetano Salvemini, *Cocò all'Università di Napoli*
Alberto Savinio, *Nuova Enciclopedia*
Corrado Alvaro, *L'Italia rinunzia?*
Vitaliano Brancati, *Diario romano*
Ennio Flaiano, *La solitudine del satiro*
Italo Calvino, *Una pietra sopra*
Alberto Arbasino, *Un paese senza*
Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*
Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*
Nicola Chiaromonte, *Credere e non credere*
Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *La prevalenza del cretino*
Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*
Leonardo Sciascia, *A futura memoria*

LUCA ZULIANI

Ancora sulla grafia degli antichi e le edizioni dei moderni*

Alcuni anni fa, preparando un piccolo saggio sul finto italiano antico nel '900¹, ebbi occasione di verificare quanto già avevo notato come insegnante alle scuole superiori: le nuove generazioni, se proprio devono occuparsi di simili faccende, danno per scontato che l'italiano medievale si distingua per la pronuncia latineggiante dei nessi consonantici. Quindi, non solo pronunciano sempre così come sono scritti i vari «facto», «exempio», «et dolci» presenti nelle moderne edizioni dei nostri classici, ma usano tali suoni anche quando imitano l'italiano antico. Invece, dal punto di vista dei filologi, non ci sono dubbi che fossero fatti puramente grafici: il volgare era pronunciato in base alle regole fonetiche del volgare. Si è già molto discusso sull'opportunità di usare tali grafie nelle edizioni non specialistiche², ma vorrei proporre in questa sede

* Ringrazio Pär Larson e Pier Vincenzo Mengaldo per l'attenta lettura delle bozze di questo articolo.

¹ T. ZANON, L. ZULIANI, «Cedete lo passo tu!»: il finto italiano antico nel Novecento, in «*Contrafactum*». *Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario del Circolo filologico-linguistico padovano, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004, Padova, Esedra Editrice, 2008, pp. 509-26.

² Oltre ai saggi che saranno citati *infra*, si può ricordare anche (ma la lista è necessariamente parziale): F. SUITNER, *La fisionomia stilistica del Canzoniere e osservazioni sul testo del Contini*, in «*Lectura Petrarce*», XIII, 19 aprile 1993, Firenze, Olschki, 1994, pp. 135-47; P. TROVATO, *La veste linguistica nelle edizioni critiche: ammodernamento o conservazione?*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del Convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992), a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, Libreria musicale italiana, 1995, pp. 85-95; G. GORNI (*Classici: al servizio del testo*) e M. SANTAGATA (*Classici: al servizio del lettore*) nella «*Rivista dei libri*», 3, marzo 1997, pp. 14-17; E. FENZI, *Sull'edizione commentata del «Canzoniere» petrarchesco curata da Marco Santagata*, in «*Italianistica*», XXVII, 3, settembre-dicembre 1998, pp. 455-94; *Forme e sostanze: «Il Cortigiano» di Amedeo Quondam*, con interventi di P. Trovato, A. Sorella, E. Pasquini, F. Rico, A. Stussi e A. Quondam, in «*Ecdotica*», I, 2004, pp. 157-209; la discussione di E. Fenzi, F. Bausi, S. Carrai e R. Cella in calce a S. STROPPA, *L'ammodernamento del testo del Can-*

qualche ulteriore considerazione, prendendo in esame la situazione linguistica attuale e gli attuali modi di procedere dell'editoria.

L'italiano contemporaneo spicca, fra le lingue europee, per l'anomala forza con cui la grafia influenza la pronuncia³. Non serve qui ripercorrere in dettaglio le ragioni storiche che hanno condotto a ciò: basta ricordare che la scrittura ha contato più della parola per molti secoli. L'ampiezza del fenomeno appare chiara se si considera che le pronunce regionali colte oscillano soltanto entro i margini concessi dalla grafia: un parlante settentrionale dal linguaggio sorvegliato non si fa problemi nel pronunciare "che vuoi" o "azione" senza raddoppiare *v* o *z*, oppure "béne" e "piéde" con la vocale chiusa; mentre riterrebbe segno di scarsa istruzione qualunque pronuncia regionale non autorizzata da un'ambiguità nel sistema grafico adottato per trascrivere il toscano. Di conseguenza, «eppure» ed «e pure» hanno due pronunce diverse, anche se sono solo grafia sintetica e analitica delle stesse parole. Quanto tale principio sia oggi interiorizzato dai parlanti, si può notare nei forestierismi: la pentola detta *wok*, nello scritto ma anche nel parlato, è di solito "il wok", talvolta "lo wok", quasi mai "l'wok"⁴. L'uso della consonante *w* per trascrivere la semiconsonante *u* suggerisce tali forme a parlanti che mai direbbero "il uovo", e molto di rado dicono "lo uovo".

Va poi segnalato un aspetto ben noto, che tornerà utile in seguito: ormai da decenni, l'introduzione dell'informatica ha reso lo scrivente direttamente responsabile della veste grafica dei propri testi. Un libro o un giornale, fino agli anni Ottanta, erano sempre la trascrizione di un originale scritto a mano o a macchina, compiuta da specialisti che avevano la responsabilità di ciò che andava in stampa e spesso introducevano le corrette grafie (e l'interpunzione) in base ai criteri propri del testo stampato, criteri ch'erano ritenuti naturalmente differenti da quelli di un manoscritto o anche di un dattiloscritto⁵. Ho incontrato una situazione di questo tipo nel preparare l'edizione critica della *Persuasione e la retorica* di Carlo Michelstaedter: l'idiografo che reca il testo finale, e anche gli autografi, sono molto carenti nella punteggiatura e talvolta imprecisi nell'ortografia, come può capitare a ogni livello ancora nel primo Novecento. Un'eccessiva fedeltà al testo originale comporterebbe, paradossalmente, un mancato rispetto

zoniere petrarchesco. *Materiali per una discussione*, in «Per leggere», IX, 16, primavera 2009, pp. 223-40.

³ Cfr. ad es. la breve visione d'insieme in N. MARASCHIO, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, I: *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 139-227 (a p. 141).

⁴ A scopo puramente indicativo, si può citare Google, che interrogato il 28/2/2014 ha fornito 34.600 occorrenze per «il wok», 4290 per «lo wok» e solo sparse tracce di «l'wok». Nella pronuncia, ovviamente, dopo una vocale l'articolo tende a ridursi alla sola "l" anche quando è «il».

⁵ Cfr. ad es., per il Rinascimento, P. TRIFONE, *La lingua e la stampa nel Cinquecento*, in *I luoghi della codificazione*, cit., pp. 425-46, e per il passaggio al sistema attuale A. CADROLI, *Le diverse pagine. Il testo letterario fra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012 (in particolare i capp. 3 e 4).

della famigerata *ultima volontà dell'autore*, che prevedeva una revisione che, in fase di stampa, introducesse le opportune modifiche⁶. Da alcuni decenni, in particolare per la critica e la poesia, il compito della redazione editoriale finisce invece per limitarsi alle minime correzioni indispensabili in un testo già pronto per l'impaginazione, mentre ogni altro tipo di intervento può risultare sgradito e andrebbe concordato con l'autore o il curatore (almeno in teoria); mentre l'autore o il curatore, da parte loro, dovrebbero (almeno in teoria) avere già adottato i criteri editoriali previsti.

In anni ancora più recenti, Internet ha portato più avanti tale evoluzione: in parte i testi che leggiamo oggi sono *pubblicati* (così si continua a dire) direttamente nel modo in cui li ha scritti il loro autore, che ha raggiunto infine la piena responsabilità della correttezza grafica e ortografica della propria produzione (con risultati, come tutti sanno, spesso sconcertanti).

Dall'altro lato, c'è la letteratura medievale in volgare. Un primo punto, a mio parere, va subito precisato, perché di solito non è preso in considerazione: l'uso di grafie differenti dalla pronuncia era naturale e inevitabile. L'educazione al testo scritto era basata sul latino, che nel Medioevo era pronunciato secondo la fonetica volgare⁷. In Italia, si usava appunto semplificare i nessi consonantici, leggendo "fattum" quand'era scritto «factum»; fra l'altro, questo tipo di pronuncia, essendo propria del clero romano, aveva un certo prestigio anche al di là delle Alpi⁸. Di conseguenza, chi scriveva in un volgare italiano introduceva con naturalezza grafie la cui pronuncia era ovvia e consolidata già in latino. Oggi, invece, l'uso della pronuncia *restituta* (o la semplice non conoscenza del latino) inducono i lettori a pronunciare così come sono scritte anche le poche grafie latineggianti che sopravvissero al '500, come il tipo *operatione*.

Bisogna poi considerare che la pronuncia di grafie con gruppi consonantici come *ct* in «factum» richiede una capacità articolatoria che oggi è data per scontata, ma in realtà solo in anni recenti è divenuta patrimonio della maggioranza dei parlanti. Lo ha

⁶ Per una trattazione più dettagliata, cfr. L. ZULIANI, *Alcune questioni di filologia d'autore*, in *Filologia d'autore e critica genetica*, a cura di A.M. Babbì, Verona, Edizioni Fiorini, 2009, pp. 99-120 (alle pp. 109-111). L'edizione è in fase di revisione.

⁷ Cfr. ad es. D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958, p. 48 e sgg.; ID., *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris, Picard, 1968, p. 70 e sgg.; V. VÄÄNÄNEN, *Introduzione al latino volgare*, a cura di A. Limentani, trad. di A. Grandesso Silvestri, Bologna, Patron, 1971, p. 129 e *passim*; M. BONIOLI, *La pronuncia del latino nelle scuole dall'antichità al Rinascimento*, Torino, Giappichelli, 1962; A. TRAINA, *L'alfabeto e la pronuncia del latino*, Bologna, Patron, 1963, p. 30 e sgg.; A. TRAINA, G. BERNARDI PERINI, *Propedeutica al latino universitario*, Bologna, Patron, 1972, p. 21. La questione è affrontata brevemente già in ZANON, ZULIANI, "Cedete lo passo tu", cit., pp. 524-25.

⁸ Alcune testimonianze francesi medievali che lamentano l'introduzione nella pronuncia del latino di nessi consonantici semplificati sul modello italiano sono in BONIOLI, *La pronuncia del latino*, cit., p. 121 e *passim*.

notato, ad esempio, Bruno Migliorini in un articolo del 1961 dedicato ad alcuni falsi ipometri nella poesia medievale⁹. Si tratta di casi in cui i versi contengono nomi greci o latini che creano scontri consonantici come «David canta», dove in realtà bisogna leggere «Davidde canta», perché la fonetica volgare non ammetteva tali combinazioni e le risolveva con una vocale epitetica che la grafia medievale spesso non si cura di registrare. Migliorini segnala che casi simili compaiono ancora verso la metà del Novecento, in poesie di registro umile come quelle del «Corriere dei ragazzi», con endecasillabi come «Fiorisca il flirt senza insegnamenti», dove «flirt» va letto «flirte»; ma aggiunge che il fenomeno è ormai in netta regressione. Com'è noto, furono i mezzi di comunicazione di massa ad avviare infine il superamento delle pronunce locali (come il tipo «icchese» per «x» nei parlanti centro-meridionali) e, quindi, anche a permettere la pronuncia generalizzata dei latinismi grafici che, negli stessi anni, cominciavano a comparire nelle edizioni dei classici.

Per inciso, posso integrare gli esempi medievali di Migliorini con un caso significativo: la sacra rappresentazione *Abramo e Isacco* di Feo Belcari, fiorentino del XV secolo. Le edizioni moderne recano un testo in cui «Isac» bisillabo si alterna a «Isaac» trisillabo per rendere regolare la misura dei versi; invece, lungo tutti i 518 endecasillabi dell'opera, il nome è trisillabo soltanto quando segue consonante (come al v. 162, «O dolce Isaac mio, più non vi veggio»), e quindi semplicemente va scritto, per un moderno, «Isacco» o «Isacche»¹⁰.

È palesemente collegata a questo tipo di grafie un'altra caratteristica del volgare medievale, che appare molto strana a un moderno: l'uso di scrivere anche le vocali apocopabili, come fa ad esempio Franco Sacchetti quando, trascrivendo le proprie poesie, scrive endecasillabi graficamente ipermetri come «ma sento ben ch'Amore m'ha forte preso» o «Nulla del loro per loro più non si serba»¹¹, intendendo «ma sento ben ch'Amor m'ha forte preso» e «Nulla del lor per lor più non si serba», senza neppure segnare le vocali in soprannumero con il punto di espunzione che pure usa altrove. Avalle nelle

⁹ B. MIGLIORINI, *Un tipo di versi ipometri*, in Id., *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1961, pp. 193-201.

¹⁰ Le citazioni sono da *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a cura di V. De Bartholomaeis, Firenze, Le Monnier, 1943, II, pp. 239-55 (che riprende *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate per cura di A. D'Ancona*, Firenze, Successori Le Monnier, 1872, I, p. 41 e sgg.). La scelta di D'Ancona non è comunque sempre rigorosa: in un caso è lasciato a testo un verso ipometro e con accento di 5° («Isac disse allora: «O padre mio», v. 40) e in un altro è scritta con due *a* la variante regolarmente bisillaba: «molto ci piace Isaac, il tuo buon canto», v. 410. Lungo tutto il testo non ha mai bisogno di epitesi «Abram», che può, adattando la nasale, creare nessi accettabili in volgare.

¹¹ Rispettivamente dal n° v, v. 2 e CLXVIII, v. 55 in F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, Edited by F. Brambilla Agno, Firenze, Olschki/University of W. Australia Press, 1990, pp. 11 e 226.

CLPIO ha prospettato la possibilità che tali vocali potessero essere davvero pronunciate¹², ma mi sembra che prevalgano nettamente obiezioni come quelle subito opposte da Menichetti, che si basa anche sulle continue oscillazioni della grafia dei codici¹³.

Per il volgare medievale risulta, riassumendo, un sistema grafico che permette soluzioni affini (ma non uguali) a quelle del francese moderno, dove *septième* si può pronunciare [setjem] oppure (sempre più di rado) [setjemə]. A differenza del francese attuale, il sistema medievale permette ampie oscillazioni nella grafia, che però conservano comunque una propria coerenza. Lo si vede, ad esempio, ponendo in contrasto la normale grafia con quella, ovviamente sperimentale, di uno dei celebri placiti cassinesi: come ha notato Castellani, il notaio che, solo lui, scrisse «trenta anni la *posset* parte Sancte Marie»¹⁴ con ogni probabilità dava per scontata la lettura “possette”, in analogia con la normale pronuncia delle consonanti finali latine. Per inciso, l’uso di introdurre una vocale finale nella pronuncia delle parole latine terminanti in consonante (*et* in toscano diviene «ette» quando è considerato parola a sé stante) ha probabilmente avuto un ruolo nello sviluppo di queste oscillazioni grafiche sulle vocali; si tratterebbe, quindi, di un altro frutto dell’interferenza fra volgare e latino.

Di fronte a un simile tipo di grafia, come prima cosa ci si può chiedere se sia giustificato il mantenimento nelle edizioni moderne dei nessi consonantici latineggianti, ma non delle vocali facoltative. Infatti alcuni tentativi in tal senso esistono, sia ritenendo possibile la loro pronuncia (come nel caso di *Avalle*), sia segnandole in corsivo, e quindi dando come possibile la loro espunzione, come fa Franca Brambilla Ageno nella sopra citata edizione di Sacchetti. Un’obiezione spesso opposta a questi tentativi è la loro parzialità: perché conservare soltanto tali tratti, e non riprodurre anche l’impaginazione, la punteggiatura o persino le abbreviazioni? Alcune fra le proposte editoriali più recenti fanno qualche passo in tale direzione: un buon esempio è la re-

¹² *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* (CLPIO), a cura di d’A. S. Avalle e con il concorso dell’Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, § 1.1.5., pp. LXXXVII-LXXXIX.

¹³ *Le Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* di D’Arco Silvio Avalle. Tornata pubblica del 1994, interventi di A. Menichetti e A. Roncaglia, Firenze, Presso l’Accademia, 1995, pp. 35-40. Ma vedi anche P.G. BELTRAMI, *A che serve un’edizione critica?*, in «Per leggere», V, 9, autunno 2005, pp. 153-68 (a p. 164 e sgg.). Per il valore sicuramente solo grafico delle vocali che nei laudari del ’400 vengono aggiunte alle rime tronche in consonante, cfr. L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L’evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, cap. 3, § 2-3 e 7-8; riguardo all’ampiezza delle possibili variazioni nei codici medievali, cfr. ad es. P. LARSON, *Appunti sulla lingua del Canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, a cura di L. Leonardi, IV: *Studi*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 57-103, a p. 64.

¹⁴ Più precisamente è il «memoratorium» di Teano, 26 luglio 963. Cfr. A. CASTELLANI, *I più antichi testi italiani. Edizione e commento*, seconda edizione riveduta, Bologna, Pàtron, 1976, p. 75.

cente edizione petrarchesca di Savoca¹⁵, ma non serve ricordare le critiche che ha suscitato fra i filologi.

C'è però un'obiezione più radicale al conservativismo. La variabilità della grafia volgare medievale va oltre i casi finora esaminati. Il codice Vat. Lat. 3195, l'autografo-idiografo del *Canzoniere* di Petrarca, scritto in parte da lui e in parte da Giovanni Malpaghini, può fornire buoni esempi: oscillazioni continue (ad esempio fra *z* e *ç*) sono diffuse in tutto il codice, ma nel contempo Petrarca è molto attento ai fatti fonetici, come appare dall'uso (per quanto non sistematico) del punto di espunzione sotto alcune vocali, un segno del tutto incompatibile con la grafia attuale. Su altri elementi è visibile una precisa scelta, e anche un'evoluzione. Ad esempio, Petrarca finisce per orientarsi sistematicamente su grafie del tipo «li occhi» e «belli occhi». Livio Petrucci ha mostrato che con ogni probabilità non corrispondono a un effettivo cambiamento di pronuncia¹⁶ e sono quindi un passaggio a grafie non fonetiche. Comunque stiano le cose, gli attuali filologi tendono a interpretare questa evoluzione come un passo verso il raffinamento del volgare petrarchesco e, quindi, la ritengono degna d'essere conservata dalle edizioni.

Proviamo invece a supporre (so che non è facile per i filologi) che fosse una semplice abitudine scrittoria che lo stesso autore riteneva non significativa. Un primo indizio in questo senso viene dal fatto che Petrarca, che pure rivede accuratamente i testi del Vat. Lat. 3195, non corregge il suo copista: nella parte idiografa dello stesso codice, Malpaghini rimane legato al tipo «gli occhi» e «begli occhi». Più in generale, va considerata la percezione che un medievale aveva dei propri testi scritti: il volgare era privo per definizione di una *gramatica* e quindi di un'ortografia, perché, come precisa Dante cominciando il *De vulgari eloquentia*, è la lingua «quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus» (I, I, 2); tanto che «grammatica», come è noto, è invece sinonimo di latino. Le trasformazioni che hanno condotto alla situazione moderna iniziano solo con la stampa e con la codificazione cinquecentesca.

Di conseguenza, un autore medievale poteva coltivare il proprio volgare, raffinarlo e regolarlo, ma non poteva sperare che i suoi testi fossero, per così dire, pubblicati (ossia fatti arrivare al pubblico) senza mutamenti nei fatti di pronuncia e tanto più di ortografia: ogni trascrizione, in assenza d'una norma, modificava il testo in base alle abitudini del copista o dello *scriptorium*. Di conseguenza, le oscillazioni di chiunque scrivesse in volgare, anche nell'uso di grafie non fonetiche, riflettono l'intrinseca instabilità non solo della grafia, ma anche della pronuncia, in un contesto in cui i testi

¹⁵ F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

¹⁶ L. PETRUCCI, *La lettera dell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Per leggere», III, 5, autunno 2003, pp. 67-134 (pp. 108-14).

erano principalmente eseguiti a voce (anche durante la lettura personale)¹⁷ e la centralità del modello fiorentino o anche soltanto toscano non era affatto salda, come ci mostrano non solo le grafie dei codici, ma pure il *De vulgari eloquentia*.

Petrarca nelle sue lettere si lamenta di come il pubblico deformi e «insozzi» le sue poesie volgari: «vulgi linguis assidue laceror»¹⁸. Ma non serve precisare che si riferisce a stravolgimenti ben più radicali della modifica della veste grafica e ortografica che aveva scelto per i propri codici del *Canzoniere*. Per riprendere un'osservazione di Francisco Rico (che sull'argomento ha opinioni molto nette), le scelte nella grafia di un medievale, più che un tipo di ortografia, sono un tipo di *calligrafia*¹⁹: cioè qualcosa che può essere anche curato nella propria scrittura personale, ma non seguirà l'opera nella sua diffusione e, quindi, non è concepito come parte del testo.

È ormai possibile tirare le somme: da un lato abbiamo il sistema di scrittura moderno, dove la grafia italiana è percepita come fonetica dai parlanti, anche oltre la sua reale natura. Inoltre i lettori di oggi, posti di fronte all'edizione di un testo letterario, tendono a ritenere che anche le più minute scelte grafiche siano responsabilità dell'autore, e che ogni mutazione da parte di terzi sia un'indebita interferenza. Dall'altro lato, i testi medievali sono concepiti in modo talmente differente che un'eventuale contaminazione fra i due sistemi di scrittura non può che provocare fraintendimenti. Il modo irrealistico in cui è letto Petrarca nella maggior parte delle attuali classi italiane è un buon esempio.

Rendere compatibile la grafia antica con il sistema moderno non è facile, neppure nel caso particolare dei *Rerum vulgarium fragmenta*: Sabrina Stroppa, preparando una nuova edizione, ha fornito un'articolata trattazione delle difficoltà che ha incontrato²⁰. Molto più in piccolo, ho affrontato anni fa gli stessi problemi per un'antologia petrarchesca destinata a un pubblico non specialista²¹. Ne ho tratto l'opinione che non è opportuno limitarsi soltanto a ridurre la contaminazione fra i due sistemi, conservando solo alcune grafie non fonetiche e le oscillazioni su cui rimane un margine di dubbio. Se si passa da un sistema a un altro, la trasformazione deve essere il più possibile completa.

¹⁷ Cfr. ad es. P. SAENGER, *Leggere nel tardo Medioevo*, in *Storia della lettura*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 117-54; ID., *La scrittura e la lettura dei codici nel basso Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, II: *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 2002, pp. 307-39 e ZULIANI, *Poesia e versi per musica*, cit., cap. 2, § 8.

¹⁸ *Ep. fam.* XXI, 15, da F. PETRARCA, *Epistole*, a cura di U. Dotti, Torino, Utet, 1968, pp. 470-71.

¹⁹ Da *Una filologia per il lettore. Natascia Tonelli intervista Francisco Rico*, in «Per leggere», V, 8, primavera 2005, pp. 175-89 (a p. 177).

²⁰ STROPPIA, *L'ammodernamento del testo del Canzoniere petrarchesco*, cit., pp. 213-23.

²¹ *Il Petrarca essenziale*, a cura di M. Pastore Stocchi e L. Zuliani, introduzione di E. Mandruzzato, Padova, Il Poligrafo, 2005.

Si può prendere in esame un caso specifico, per molti aspetti problematico: di fronte alla forma «exemplo» nel *Canzoniere*, ritengo senz'altro che si debba sostituire la «x» con una grafia fonetica, e sceglierei la forma «esempio» invece di «esempio», perché è un po' più diffusa nel fiorentino del '300 e segue la pronuncia propria dei latinismi²². Ovviamente la scelta fra le due possibili alternative ha un margine di soggettività²³. Tuttavia, e questo è un dettaglio fondamentale, la questione ha poca importanza: non ha senso cercare di determinare quale fosse la preferenza del Petrarca fra due pronunce possibili nel suo idioletto, in mancanza di indicazioni esplicite, proprio perché la grafia da lui usata, diversamente dalla nostra, lascia aperte entrambe le possibilità.

Con più incertezza normalizzerei «esempio» in «esempio»: la forma con *-pi-* c'è anch'essa nel *Canzoniere* ed è senza alcun dubbio fonetica²⁴, ma probabilmente anche il nesso *-pl-* presente nella prima era talvolta pronunciato²⁵. Ciò che però deve far decidere per l'uniformazione a «esempio», cioè per l'uso di un'unica grafia sicuramente fonetica, è il fatto che neppure Petrarca poteva considerare come significativo un simile dettaglio, persino in presenza di una variazione di pronuncia: i suoi testi non sono concepiti come capaci di conservare tali tratti, che potevano cambiare già nella prima trascrizione. Cosa che probabilmente è già successa nel Vat. Lat. 3195, perché gli «exemplo» / «exempli» in questione sono tutti di mano di Malpaghini, mentre Petrarca scrive sempre «exempio» / «exempi», come di consueto senza prendersi la briga di correggere il copista su simili particolari, neppure nella sua curatissima copia personale²⁶; noi, invece, lo possiamo fare.

²² Il corpus OVI dell'italiano antico, interrogato il 28/2/2014, restituisce per il Trecento 442 occorrenze di *esempio/esempio* e 522 occorrenze di *esempio/esempio* nei testi fiorentini, e rispettivamente 495 e 1188 in quelli toscani. La pronuncia con la *-s-* sonora semplice come esito di *-x-* intervocalica indica che la parola è un prestito recente dal latino, sul tipo di *esilio* (cfr. ad es. il § 225 di G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I: *Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966). L'esito toscano di EXEMPLUM per tradizione diretta è invece il sostantivo *scempio*.

²³ Le percentuali di frequenza nell'OVI dipendono, se non altro, dalla grafia degli editori, e comunque non dicono nulla sulle preferenze di Petrarca.

²⁴ Le forme «exempio» e «exempi» sono in rima con «scempio» e «tempi» (23, v. 9 e 365, v. 4).

²⁵ Gli indizi in tal senso sono molti: il nesso *-mpl-* esiste in volgare («la mente a contemplar sola costei», *Rvf* 116, v. 6); la grafia con «pl» è molto più comune nel fiorentino del '300 (il corpus OVI ha fornito 940 occorrenze di *esempio/esempio/exempio* contro 84 di *esempio/esempio/exempio* nel fiorentino del '300, e 1539 contro 446 nel toscano); la parola, come si diceva, è un prestito recente, quindi è più probabile che fosse mantenuto il nesso; inoltre nel toscano medievale esiste anche la variante *esempio*, che può derivare solo da una pronuncia con *-pl-*.

²⁶ Infatti, come ha mostrato PETRUCCI (*La lettera dell'originale*, cit.), Malpaghini usa più di frequente le grafie latineggianti. Si noti però che l'«exempio» in rima con «scempio» in 23, v. 9 è frutto di una correzione: una seconda mano (che potrebbe essere di Petrarca) ha corretto l'originale «exemplo» di Malpaghini per rendere perfetta la rima (E. MODIGLIANI, *Il Canzoniere di Francesco Petrarca, riprodotto letteralmente dal Codice Vaticano Latino 3195*, Roma, Società Filologica Romana, 1904, p. 4). Si potrebbe quindi supporre che, nel caso delle rime dove la

D'altro canto, Petrarca avrebbe trovato come minimo bizzarra la pronuncia latina classica della *x*, o quella della famigerata *t* in «Chiare, fresche *et* dolci acque», che esulano dalle oscillazioni possibili nel toscano e anche negli altri volgari italiani. Probabilmente le avrebbe persino inserite fra le “sozzure” di cui si diceva prima. L'ampiezza del danno, di fronte alla piccolezza della perdita, dovrebbe già da sola far propendere per la normalizzazione di qualunque testo possa finire in mano a non specialisti. Più in generale, la conservazione di alcuni tratti del sistema di scrittura medievale, trapiantati a forza in un sistema irrecuperabilmente diverso, è senz'altro giustificabile dalla *pietas* umanistica indicata da Contini, quando il lettore conosca il particolare valore di tali segni. Ma sotto un altro aspetto è poco filologica, perché crea un ibrido artificiale fra due sistemi incompatibili, per conservare (e in qualche modo congelare) tratti che nei testi originali non erano concepiti come necessari.

Queste considerazioni, a ben vedere, hanno poco a che fare con l'ormai non più giovane *New Philology*, che pure ha fatto leva sull'intrinseca instabilità dei testi medievali; piuttosto, riportano indietro nel tempo, suggerendo che le ben note considerazioni di Barbi, spesso confutate o svalutate negli ultimi decenni, possiedono invece, paradossalmente, una maggiore correttezza filologica:

Lasciamo adunque, senza alcuna esitazione e senza alcuna paura, agli autori la lingua loro. La lingua dico, non le antiche grafie. O meglio distinguiamo: se pubblichiamo documenti di lingua, o contributi, conserviamo più che si può, trattandosi di materiale di studio, ossia di pubblicazioni destinate ai soli specialisti; ma se facciamo edizioni di classici, cerchiamo di determinare esattamente i fatti fonetici e morfologici, e quelli rappresentiamo ai lettori coi segni a cui oggi ciascuno sa attribuire il giusto valore²⁷.

Una postilla finale: temo che alcune di queste pagine (e lasciamo perdere le note) mi siano riuscite più adatte ai filologi che agli editori che prenderanno parte alla discussione. Visto che trattano del bisogno di prendere in considerazione un pubblico più ampio di quello degli addetti ai lavori, è forse un po' paradossale. Ma non l'ho fatto apposta: è solo un altro indizio del tipo di difficoltà in cui può incorrere chi si occupa di filologia.

grafia può creare una differenza anche di pronuncia, Petrarca si prendesse cura di correggere Malpaghini; mentre non si curava delle rime imperfette solo dal punto di vista grafico (più frequenti in Malpaghini, ma presenti anche per sua mano, come in 226, vv. 1-8) e delle grafie ambigue come «*exemplo*» quando erano all'interno del verso. Se anche così fosse, questo nuovo tipo di oscillazione non cambia il discorso fin qui fatto, se non come ulteriore indizio che *-pl-* era davvero pronunciabile. Oltre al caso appena citato, Malpaghini usa la forma «*exempio*» in 159, v. 2 e 295, v. 10, mentre usa «*exemplo*»/«*exempli*» in 85, v. 8; 93, v. 6 e 264, v. 17. Petrarca usa solo «*exempio*»/«*exempi*» (in 257, v. 6; 365, v. 4 e 366, v. 43).

²⁷ M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 (ristampato nel 1977), pp. XXXII-XXXIII.