

e più di uno di questi personaggi ci è penosamente amico. Ma stiamo attenti. Si tratta di un ritratto sentimentale più che storico; e anch'esso, come tutto il racconto, a metà giudizio a metà confessione. Un ritratto

malinconico. E non è escluso che l'addio di Pavese abbia messo qualche ombra di più, all'insaputa della stessa autrice, in quella malinconia.

GENO PAMPALONI

CRITICA E FILOLOGIA

La possibilità d'una doppia e diversa lettura di Petrarca, d'un Petrarca « letterato » e d'un Petrarca « poeta », sempre immanente nel testo stesso del *Canzoniere* come una sorta di bivalenza irrisolta e irrisolvibile sin dall'origine, mai c'era apparsa così evidente come nelle pagine critiche del celebre saggio di De Sanctis, che oggi rivede la luce nella nuova raccolta di tutte le opere desanctisiane promossa dall'editore Einaudi e diretta da Carlo Muscetta (F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, con introduzione di N. Sapegno, Einaudi, 1952). Nella posizione assunta dal critico napoletano verso il Petrarca si riassume palesemente tutta la polemica illuministica romantica e risorgimentale intesa a dar battaglia all'aspetto umanistico di Petrarca e al petrarchismo letterario, ma nello stesso tempo rivolta a recuperare, oltre il volto dell'artefice, quello del poeta vero, discoprendolo sotto le sovrapposizioni impostegli da una secolare tradizione di letture idilliche e arcadiche. In altre parole, con De Sanctis il problema della poesia petrarchesca si pone in termini esattamente opposti a quelli in cui lo avevano fissato il Bembo e tutto il nostro Cinquecento. Ai criteri d'interpretazione e di riduzione stilistiche, fondamentalmente retorici e formali, De Sanctis infatti oppone un esame interno dell'arte petrarchesca che mostri proprio l'altro volto del poeta, il volto rimasto celato agli ammiratori estrinseci della sua poesia: un nuovo Petrarca, considerato secondo il concetto della poesia vivente, cioè della poetica realistica, ricco, umano e drammatico. La introduzione che Sapegno ha scritto per questa importante ristampa, chiarisce assai bene la coerenza dell'atteggiamento desanctisiano nei riguardi del Petrarca e mostra anche i termini e la legittimità storica della polemica che è sottesa a quell'atteggia-

mento. E' merito di Sapegno, dunque, avere indicato con molto equilibrio i dati ancora validi della posizione assunta da De Sanctis e di averne nello stesso tempo denunciato i limiti specie nell'eccesso di romantizzazione plastica e appassionata dei motivi lirici petrarcheschi. Proprio a questo proposito, ci è particolarmente gradito il richiamo che Sapegno fa a Foscolo, lettore principe del Petrarca, là dove dichiara che se la critica petrarchesca di De Sanctis contiene una problematica più complessa e moderna, sottintendendo una situazione storica più avanzata, quella foscoliana d'altra parte, pur con i suoi residui settecenteschi, penetra più a fondo, con sensibilità straordinariamente nuova, nella sottile e difficile tessitura del *Canzoniere*, meglio svelando il nesso interiore che lega « letteratura » e « poesia » in quel libro inimitabile.

Un volume sul finire dell'estate ed uno nel bel mezzo dell'autunno, un Boccaccio e un Tasso ugualmente pregevoli, attestano l'assiduo fervore e la fedeltà agli impegni assunti verso il pubblico dei lettori dalla collana di *Classici italiani* dell'editore Ricciardi. Nel giro d'un anno sono così otto i tomi pubblicati, e già altri se ne annunciano come imminenti. Il che ci fa sperare che l'impresa veramente si coroni nel giro previsto d'una decina d'anni. Il volume dedicato al Boccaccio è il primo dei due destinati a raccogliere opere del certaldese. Il secondo seguirà a breve distanza e conterrà una larghissima scelta di alcune opere minori, comprese le *Genealogie* e il *Trattatello in laude di Dante*. Ma già il meglio degli scritti boccacceschi è nel libro che abbiamo sottomano e che ci offre il *Decameron*, l'*Ameto* e la *Fiammetta*, riprodotti integralmente, e un'ampia scelta del *Filocolo* (G. Boccaccio, *Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*, a cura di E. Bianchi, C. Salinari e N. Sapegno, Milano-Napoli,

Ricciardi, 1952). E' bene che si sappia la parte che spetta a ciascuno dei tre curatori, anche se è evidente lo spirito di collaborazione e di reciproco controllo che deve averli animati, oltre all'intervento d'una supervisione finale da parte di Sapegno che è poi anche il direttore della sezione a cui questo volume appartiene. E Sapegno, infatti, ha scritto la introduzione critica e la nota filologica ai testi, e ha anche provveduto a dividere con Salinari la fatica del commento al *Filocolo*, all'*Ameto* e alla *Fiammetta*. Si deve, invece, a Bianchi la parte più difficile e impegnativa dell'opera, e cioè la revisione testuale e l'esegesi del capolavoro boccaccesco. Sono noti i limiti che questa collana pone ai suoi collaboratori per quanto riguarda il commento ai testi, il quale ha da essere puramente esplicativo e quindi soltanto informativo e linguistico. Entro questi limiti le chiose di Bianchi, come quelle di Salinari e di Sapegno agli scritti minori, assolvono bene il loro compito. L'impressione di insoddisfazione che può lasciare questa sorta di commenti (e son certo che l'avrà lasciata in molti anche quello che io stesso ho fatto per il Parini nella stessa collana) è fatalmente destinata a crescere di mille doppi ogni volta che ci appaia in funzione di opere, per così dire, eccezionali, di opere cioè che energicamente sollecitano qualche cosa di più della pura didascalia esplicativa, dico materialmente esplicativa. Anche nel caso di questo Boccaccio, ciò che può risultare sufficiente per le opere minori, si rivela angusto invece per il *Decameron*, un testo che attende ancora, anche dopo le edizioni, di Giuseppe Petrocchio e Vittore Branca, un commento storico e stilistico veramente adeguato (dove « storico » vuol dire ricco di tutte quelle osservazioni che ci permettano di creare la esatta prospettiva storica del capolavoro, i suoi legami intrinseci col mondo e la società contemporanei; e « stilistico » vuol dire capace d'andar oltre le impressioni fugaci del gusto per mettere in rilievo, con sicurezza filologica, la forza di invenzione del Boccaccio, sul piano linguistico, grammaticale e sintattico, in rapporto alle relative « istituzioni » della sua epoca). In questa direzione, pur con le riserve che può suscitare, io non vedo altro tentativo importante compiuto sino ad oggi che quello di Luigi Russo, ma per un gruppo ristretto di novelle. Ridotto quindi a compiti esplicativi il commento, che a me pare dovunque diligente, l'interesse del lettore non propria-

mente comune, vale a dire dell'uomo di mestiere, si rivolge curioso ai testi, ai modi della loro riproduzione e alla introduzione critica. Per la parte testuale non vi sono novità di rilievo. Le tre opere minori, dopo le accurate edizioni di Battaglia (*Filocolo*), Bruscoli (*Ameto*) e Pernicone (*Fiammetta*), non richiedevano ulteriori interventi, sì che senza rischio i curatori attuali han potuto affidarsi alle stampe già divulgate, pur avanzando qualche dubbio e perplessità nei riguardi del testo dell'*Ameto*, meno sicuro degli altri. Il *Decameron* ha richiesto, invece, maggiore attenzione e vigilanza; e lo dimostra la lunga e accurata nota filologica nella quale sono lucidamente riassunti i più recenti studi di critica testuale relativi al capolavoro boccaccesco: da quello fondamentale di Barbi, che per primo avanzò e suffragò l'ipotesi di varianti d'autore e di doppie redazioni, a quelli recenti di Maria Sampoli Simonelli e di Vittore Branca. Per il testo decameroniano qui presentato s'è tenuto conto di tutti i suggerimenti utili e sicuri emersi da questi studi, ma s'è proceduto in generale con estrema cautela nel rinnovare la lezione tradizionale. Non si tratta quindi di un testo critico (ce ne vorrà del tempo, e della fiducia in questo genere di lavori, perchè si giunga a tanto!) e neppure d'un tentativo di testo critico, bensì di una edizione « aggiornata » sulla scorta dei contributi filologici più moderni. Non è poco, ma spiace in ogni caso che non si sia offerto almeno uno « specimen » degli interventi operati sul testo tradizionale, almeno un semplice rinvio alle pagine e ai luoghi dove son stati praticati i restauri più sensibili. Saremmo stati messi così in condizione di conoscere rapidamente i criteri con cui l'attuale curatore ha proceduto. Abbiamo lasciato da ultimo l'introduzione critica di Sapegno, che costituisce a mio avviso il vero acquisto di questo volume, la sua autentica novità fruttuosa. Credo che qui per la prima volta sia perfettamente indicato il rapporto tra il Boccaccio e la cultura borghese del '300, e sia anche persuasivamente sostenuta la disposizione realistica dello scrittore (la sua curiosità dei « casi umani e delle umane passioni », il suo « senso terrestre della vita » e il suo « scetticismo realistico », la sua « considerazione indulgente dei vizi e dei valori », i suoi « atteggiamenti polemicici contro tutte le forme di ipocrisia »). Sapegno in questa direzione opera con sicurezza e mostra bene

addentro la natura dello scrittore, l'essenza della sua modernità. D'altra parte egli tien d'occhio con molto acume anche l'altro aspetto del *Decameron*, quello relativo alla cultura che gli è implicita, ai modi della sua eccezionale esecuzione artistica. Sulla prosa boccaccesca (problema assai difficile) Sapegno non ha riserva alcuna. Essa gli appare un modello perfetto di prosa narrativa, senza residui o gravami retorici, uscita da una profonda e complessa elaborazione, sì, ma tutta risolta in ritmo naturale, «flessibile e pronta» in ogni luogo, mirabilmente adeguata alle concezioni ideali dello scrittore. Dalle pagine di Sapegno escono perciò l'immagine d'un Boccaccio decisamente «realista» e la definizione d'una prosa che sarebbe appunto la piena e matura soluzione di stile di quella disposizione realistica. Prosa realistica, dunque, quella del Boccaccio? Sempre e ovunque prosa di narratore schietto, di prosatore intemerato? Risponderei affermativamente per gran parte del *Decameron*, là dove veramente la penna boccaccesca trionfa di tutta la «tecnica» che l'ha sino all'ultimo sorretta e si decanta a tal punto da cancellare all'occhio del lettore ogni traccia di artificio (esempio mirabile, come quello dell'Ariosto, d'una tecnica eccezionale interamente dissimulata); ma per un'altra parte certo minore, a me non sembra che questa vittoria sia proprio egualmente evidente e sicura. La filigrana degli espedienti retorici non cessa di palesarsi, sia pure episodicamente, anche nel corpo del quasi perfetto *Decameron*. Riconosco che questi residui non turbano l'unità dell'opera, la quale si palesa anche ai miei occhi giusto nei modi che Sapegno ha così bene illustrati, e penso che questi residui non devono essere esaminati episodicamente, con gusto frammentistico, quali «exempla» dimostrativi d'un genere di prosa particolare (diremo ancora la «prosa poetica?»), e tuttavia a me sembra chiaro che è proprio questo Boccaccio minore, non interamente risolto, questa presenza saltuaria, anche nel *Decameron*, d'una prosa non del tutto «naturale», vincolata a schemi latineggianti e a modulazioni retoriche, che può spiegarci la sorte che dipoi ebbe la prosa italiana, la sua sorte davvero non fortunata né punto gloriosa. Perché fu proprio questo Boccaccio a far scuola, purtroppo! Sono dubbi e perplessità che possono trovare campo di discussione soltanto quando si creda e si abbia la possibilità di scendere

a esemplificazioni concrete. Ma sin da ora abbiamo voluto palesarli giacché le pagine critiche di Sapegno tendono visibilmente a recidere ogni sorta di antica o recente diffidenza, anche parziale, e a chiudere definitivamente, con una approvazione assoluta, un dibattito che io credo invece debba restare ancora aperto.

Nel suo recente volume di saggi di letteratura ed arte, che reca il titolo emblematico derivato da Chaucer di *Casa della Fama* (Napoli - Milano, Ricciardi, 1952), Mario Praz esordisce con un impegnativo ragionamento sulla questione delle storie letterarie. Si tratta d'un discorso che fu letto in inglese al XXI Congresso del PEN Club a Venezia nel settembre 1949 e che io ho poi letto nell'originale nel n. 2 del 1950 dell'americana «Comparative Literature». Credo che appaia ora per la prima volta in italiano per il pubblico dei nostri lettori. Sono pagine importanti, anche se non del tutto persuasive. Praz vi polemizza soprattutto con Croce, rimproverandogli di avere negato legittimità critica alle storie letterarie e di avere loro concesso tutt'al più una funzione pratica, un ufficio meramente pedagogico. Sembra a Praz che questa posizione crociana riduca l'opera d'arte in un pericoloso e innaturale isolamento, e provochi quindi la sua incomunicabilità e incomprendibilità. Cercando di ovviare agli inconvenienti di una storia letteraria che si riduca «ad una silloge» di monografie, Praz dichiara di non voler certo passare per buone quelle forme empiriche di storiografia assai in uso nei paesi stranieri, massime in quelli anglo-sassoni, dove si finisce con l'acconciarsi in molti casi a compilare vasti manuali nei quali sono raccolte, senza alcuna distinzione e prospettiva, le più diverse ed eterogenee notizie letterarie, e spesso anche non letterarie, per la maggior parte estranee alla critica vera e propria. Anche verso le storie letterarie di impostazione sociologica, Praz manifesta ostilità decisa. Anzi ritiene che contro di esse abbia ottimo gioco la posizione di Croce. E se egli intende parlare di certo vecchio meccanicistico sociologismo, in Italia debellato da tempo ma altrove ancora vegeto, credo che non si possa dargli torto. Ma tra queste imprese eclettiche e pseudo-scientifiche e la storia per saggi individuali, Praz ritiene dal suo canto che si possa inserire un terzo modo di fare la storia letteraria; e per definirlo, s'accosta al tipo auspicato dal Wellek e dal Warren nella

loro *Theory of Literature*, precisando che il « futuro della storia letteraria potrebbe essere nel senso di una storia di poetiche, di correnti del gusto e della sensibilità ». La conseguenza che ne deriva è che, secondo Praz, un periodo letterario può essere descritto con riferimento al « sistema di norme, canoni e convenzioni letterarie » che lo domina, e che questa descrizione deve avvenire secondo criteri puramente letterari. In fondo è quanto Praz stesso pratica già da anni, sì che questo suo discorso a me sembra, assai più che un programma, un atto di legittima difesa. Allo stesso problema accenna anche Ranuccio Bianchi Bandinelli, sul finire d'un suo bellissimo saggio sulla *Crisi artistica della fine del mondo antico* pubblicato nell'ultimo numero di « Società » (n. 3, 1952). Anche Bandinelli parla dello studio di un periodo storico e sostiene che esso deve essere condotto « sistematicamente attraverso la lettura formale critica dell'opera d'arte, inserita, per mezzo dell'indagine filologica, in un sistema di coordinate temporali e spaziali ». Sin qui la tesi sostenuta da Bandinelli si identifica con quella implicita in ogni processo monografico di critica individuante. Tutt'al più, quell'inserimento in « un sistema di coordinate temporali e spaziali » tende a creare attorno all'opera d'arte la prospettiva del gusto, delle inclinazioni artistiche del periodo, sfiorando assai da vicino la posizione del Praz. Ci troveremmo insomma di fronte a due tipi di storiografia assai simili, con tendenza in comune a svolgere su due piani la ricerca: quello caratterizzante in sé e quello descrivente l'ambiente letterario. Ma in Bandinelli c'è qualcosa di più. Egli aggiunge: « ... ma poi, per comprenderne storicamente il contenuto, l'opera d'arte già chiarita e definita, ne va posto in evidenza il legame con la società per la quale e dalla quale essa è stata creata ». Credo perciò che, nonostante le apparenze,

ci sia in Praz e in Bandinelli, che pur sono mossi dalla stessa esigenza di rinnovare i metodi dell'indagine critica, una sostanziale diversità di vedute. Praz mira ad una storia del gusto, la quale a mio avviso contiene l'insidia di risolversi talvolta in una elegante astrazione, in quanto postula la « letteratura » come un distinto, come un'entità autosufficiente, capace d'offrire da sola tutte le ragioni della propria esistenza; mentre Bandinelli, pur salvando il carattere individuale e particolarissimo dell'opera d'arte (perciò dichiara di non voler rinunciare ad uno studio sistematico dei valori espressivi di essa), non si adatta tuttavia a risolverla separatamente da tutte le altre manifestazioni della storia e propende a identificare e illustrare invece tutti i legami che intercorrono tra il fatto artistico e la società entro la quale e per la quale esso è nato. La sua conclusione, in merito al doppio movimento che compie il critico (ora in direzione dell'opera d'arte ed ora procedendo da questa verso la situazione storica), si chiarisce in questi termini: « In ogni opera d'arte vi è qualche cosa che l'artista crea solo per se stesso, e qualche cosa che egli crea per gli uomini del suo tempo: entrambi questi elementi debbono essere posti in luce e spiegati nella loro genesi, se vogliamo giungere, ai risultati di una ricerca veramente e concretamente storica ». Personalmente sono d'accordo con lui. Perché mentre la istanza di Praz mi sembra corrispondere a esigenze che già hanno fatto le loro prove e dimostrato da tempo i loro meriti e anche i loro limiti, quella di Bandinelli interpreta assai più da vicino l'attuale bisogno, diffusamente avvertito, d'uno storicismo critico profondo e sostanziale, depurato da ogni sorta di seduzione intellettualistica e di compiacimento edonistico.

LANFRANCO CARETTI