

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

Roma.

Fabrizio Serra editor

Copyright

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

Diretta da:
Giorgio Baroni

Comitato scientifico:

Anna Bellio, Enza Biagini, Giorgio Cavallini, Ilaria Crotti, Davide De Camilli,
Željko Djurić, Corrado Donati, Luigi Fontanella, Pietro Frassica, Pietro Gibellini,
Renata Lollo, Alfredo Luzi, Jean-Jacques Marchand, Vicente González Martín,
Bortolo Martinelli, Uberto Motta, Franco Musarra, Gianni Oliva, François Orsini,
Donato Pirovano, Andrea Rondini, Marco Santoro, Riccardo Scrivano, William Spaggiari

Redazione:

Maria Cristina Albonico, Paola Baioni, Cecilia Gibellini,
Enrica Mezzetta, Federica Millefiorini, Paola Ponti,
Elena Rampazzo, Barbara Stagnitti, Francesca Strazzi, Cristina Tagliaferri

Direzione:

Prof. Giorgio Baroni, Università Cattolica del Sacro Cuore,
Largo A. Gemelli 1, I 20123 Milano, tel. +39 02.7234.2574, fax +39 02.7234.2740,
giorgio.baroni@unicatt.it

*

«Rivista di letteratura italiana» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clokss* and *Portico*.

ANVUR: A.

Roma.

Fabrizio Serra editor

Copyright

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

2016 · XXXIV, 3



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXVI

Roma.

Fabrizio Serra editor

Copyright

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 14 dell'1 luglio 1985
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Amministrazione:

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050.542332, fax +39 050.574888, fse@libraweb.net

Periodico quadrimestrale

Abbonamenti:

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2016 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0392-825X

E-ISSN 1724-0638

Roma.

Fabrizio Serra editore

Copyright

SOMMARIO

JOHN BUTCHER, <i>Un poeta greco tra i Campi Elisi (Pontano, De tumulis I, 14)</i>	9
LORENZO FILIPPO BACCHINI, <i>Qualità e funzione delle chiuse di canto nell'Orlando Innamorato</i>	21
SANDRA CLERC, <i>Edipo, Ippolito e Medea. Tre riscritture cinquecentesche di tragedie classiche</i>	37
PAOLO COLOMBO, <i>Leopardi 1819: appunti per un romanzo</i>	51
CRISTINA BENUSSI, <i>Carlo Stuparich: un esame d'esistenza</i>	65
ROBERTO NORBEDO, <i>Una saffica di Filippo Zamboni, Giosue Carducci e Scipio Slattaper: tra Mitteleuropa e irredentismo culturale</i>	85
PAOLO SENNA, <i>Sui Ricordi pascoliani di Marino Moretti e altre prose 'pascoliane'</i>	103
BARBARA STURMAR, <i>«La penna che sfrigola sulla carta». Il contributo di Virgilio Giotti alla letteratura triestina</i>	129
GIULIA DELL'AQUILA, <i>L'«inguaribile desiderio di essere un ragazzo»: Elsa Morante e Arturo Gerace</i>	141
ASSUMPTA CAMPS, <i>Giuseppe Ungaretti tradotto in catalano: l'Antologia poetica di Narcís Comadira</i>	151
ANTONIO DI SILVESTRO, <i>Concordanze e 'nuova' filologia: tra lessicografia e interpretazione</i>	169

NOTE

DIEGO SBACCHI, <i>Sull'episodio del gabbo</i>	197
MARIO CEROTI, <i>Una «fotografia parlante» sul mottetto montaliano Non recidere, forbice, quel volto</i>	205
ITALO BERTELLI, <i>Brevi note su alcune osservazioni critiche di Gianfranco Contini</i>	211

CONCORDANZE E ‘NUOVA’ FILOLOGIA: TRA LESSICOLOGRAFIA E INTERPRETAZIONE

ANTONIO DI SILVESTRO

Il contributo mira a ricostruire le problematiche legate all'utilizzo delle concordanze dei testi letterari italiani in sede interpretativa e filologica, e si articola in tre sezioni: 1) premesse teoriche della lessicografia letteraria (concordanze e *corpora*, lemmatizzazione, frequenza); 2) valenza ermeneutica della concordanza come strumento 'principe' per la realizzazione di una modalità di commento 'interna' ai testi; 3) a) rapporto tra concordanza e testo costituito secondo la volontà dell'autore; b) concordanza come 'sistema di riferimento' per lo scioglimento di *loci critici* soprattutto nei testi antichi.

The contribution aims to rebuild the problems linked to the use of the concordance of Italian literary texts both in the interpretative and philological field, and is articulated in three sections: 1) theoretical premises of the literary lexicography (concordances and corpora, lemmatisation, frequency); 2) hermeneutical value of the concordance as the fundamental instrument to realize a modality of comment 'inside' texts; 3) a) relationship between concordance and text built according to the author's will; b) concordance as 'system of reference' for the understanding of loci critici above all in ancient texts.

INTRODUZIONE

COSA intendere con 'nuova' filologia agli albori del terzo millennio? L'aggettivo non può più essere interpretato nella direzione suggerita nella prima metà del secolo scorso dal pioneristico studio di Michele Barbi,¹ ma piuttosto nel senso dell'impossibilità di concepire oggi un qualsiasi approccio filologico prescindendo dai nuovi strumenti disponibili per l'analisi e il commento dei testi (*corpora* di una o più letterature e/o lingue, edizioni critiche digitali, vocabolari storici *on line*, lessici d'autore), ma anche dalle più sofisticate tecniche di trattamento e manipolazione delle immagini testuali (soprattutto manoscritte). Per comprendere appieno le problematiche storico-epistemologiche sollevate dall'avvento della filologia assistita dal computer non si può non partire dalle parole pronunciate dal pioniere dell'informatica umanistica, padre Roberto Busa SJ, in occasione di un convegno su *Lessicografia, filologia e critica* svoltosi nel 1985:

Il computer ha mostrato i propri limiti proprio là dove la filologia possiede la sua specifica forza: l'interpretazione dell'insieme dall'insieme. Essa consiste nell'intuizione penetrativa della formula, forma, valore, significato dell'insieme. [...] In qualche vero senso essa è sintesi che precede l'analisi.²

La filologia costituisce quindi il momento euristico, di contro al computer, che rappresenta la procedura meramente analitica. Tuttavia, così come si configura (e si può dire che nel trentennio trascorso dall'intervento di Busa non molto è cambiato), la filologia deve ripensare questa sua vocazione euristica:

La fantasia creatrice e l'intuizione penetrativa dei filologi è chiamata a creare nuove, più pro-

¹ MICHELE BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Le Monnier, 1938.

² ROBERTO BUSA, *Informatica e nuova filologia*, in *Lessicografia, filologia e critica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania-Siracusa, 26-28 aprile 1985), a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 1986, p. 19.

fonde e più vaste strategie di ricerca. Non dovrà sconfessare le tradizionali, ma le spingerà più avanti su nuove strade tra spazi nuovi, veicolate dal computer.¹

Questa ‘mozione d’ordine’ nei confronti della filologia tradizionale si colloca nella seconda fase della storia dell’impatto dell’informatica con i vari rami del sapere, in cui il computer viene considerato come «generatore di problemi inediti in un assetto epistemico del tutto nuovo (determinato dallo stesso uso dell’informatica)»,² mentre nella prima esso era mero strumento utile alla risoluzione dei problemi connessi con la configurazione tradizionale della conoscenza.

Alla luce appunto dei nuovi orizzonti aperti dall’introduzione del computer negli studi linguistici, le pagine seguenti intendono ripercorrere alcune questioni nodali della lessicografia computazionale, nella sua specifica applicazione al trattamento dei testi letterari e alla realizzazione di uno strumento di antichissima tradizione e uso quale la concordanza. La metodologia concordanziale risponde infatti ad una logica di innovazione nella tradizione, in quanto utilizza un approccio tipico degli studi antichi e medievali, volto ad una penetrazione puntuale dei testi (la Bibbia *in primis*), integrandolo con le tecnologie digitali dell’era contemporanea, al fine di farne emergere le potenzialità ermeneutiche e le implicazioni interdisciplinari.

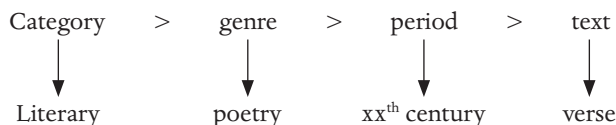
1. IL METODO CONCORDANZIALE:

PREMESSE TEORICHE E VARIANTI APPLICATIVE

1. 1. *Concordanza come corpus o vocabolario specializzato?*

Una concordanza, ossia un vocabolario integrale di una o più opere classificato grammaticalmente (e fornito di corredi statistici e frequenziali), può ritenersi, nel caso in cui comprenda testi di più autori, come *corpus* a tutti gli effetti (oltretutto già predisposto per l’analisi critica e linguistica)? La risposta a nostro avviso non può che essere positiva, se pensiamo che la prima fase del lavoro finalizzato alla realizzazione di una concordanza, ossia la ‘fissazione’ dei testi, deve necessariamente rispondere, se vuole approdare a un prodotto lessicografico strutturato e coerente, ai criteri regolativi connessi con la costituzione di un *corpus*, primo tra tutti quello di un equilibrio tra varietà (categorie e sottocategorie testuali) ed estensione cronologica.

Prendiamo a titolo di esempio il *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, edito nel 1995 per Zanichelli da Giuseppe Savoca, che riunisce le concordanze di 16 autori, da Gozzano a Turoldo, rappresentativi delle ‘scuole’ poetiche della lirica italiana del xx secolo. Per alcuni scrittori è qui contemplata l’*opera omnia*, mentre per altri compaiono solo le raccolte più significative (di Moretti le *Poesie scritte col lapis*, di Pasolini *Poesia in forma di rosa*, di Saba il *Canzoniere* 1921). Questa selezione non pregiudica la coerenza complessiva del *corpus*, costruito secondo una trafilatura così schematizzata da Engwall:



Non viene fatto rientrare in questo schema il *sample*, ossia l’estratto di un’opera, spesso predisposto al fine di avere nel *corpus* testi di lunghezza pressoché standard.³

¹ Ivi, p. 24.

² RAUL MORDENTI, *Informatica e critica dei testi*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 22.

³ GUNNELL ENGWALL, *Not Chance but Choice: Criteria in Corpus Creation*, in *Computational Approaches to the Lexicon*, edited by T. S. Atkins and Antonio Zampolli, Oxford, University Press, 1994, p. 52.

Analogo al citato *Vocabolario*, per estensione diacronica e selezione di un'unica tipologia testuale, anche se con finalità diverse, è il *Vocabulaire du roman français* (1962-1968),¹ il cui primario obiettivo è «a linguistic study of words, phrases, and construction [...] and not a study of a particular literary school».²

Se è vero che un vocabolario della poesia italiana dell'Otto/Novecento costituisce un *output* parziale rispetto a quello della lingua poetica dalle origini ai giorni nostri, tuttavia i criteri della sua costituzione sono pur sempre ispirati a esigenze di rappresentatività testuale e di completezza di documentazione lessicografica (e, non da meno, statistica). E ancora,

un simile vocabolario dovrebbe dare la possibilità di ricostruire una tavola diacronica delle presenze di una o più parole presenti in uno o più poeti del *corpus*. Un'altra caratteristica di questo strumento dovrebbe essere quella di offrire elementi di ordine statistico relativi alle frequenze assolute, alle frequenze presso un solo autore o un solo testo, alle frequenze relative di un lemma rispetto alla totalità delle occorrenze presso un autore, un testo o l'intero *corpus*, ecc.³

Da un punto di vista metodologico la concordanza, come dizionario specializzato che fissa uno stato di lingua letteraria (a sua volta sottosistema della lingua), non ha una funzione differente da quella di *corpora* come il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (su cui v. *infra*). Questo vale a maggior ragione quando si tratta di costruire il vocabolario caratteristico di un testo, ossia individuare e classificare dei raggruppamenti lessicali che veicolano uno o più temi.

La concordanza 'singola', al pari di quella 'multipla', si pone come sincronia nella diacronia, più precisamente come sincronia strutturata a sua volta per successione di diacronie. Il vocabolario completo anche di un solo autore, soprattutto quando la sua produzione abbraccia un arco cronologico molto esteso, è uno strumento importante per lo studio dell'evoluzione della lingua letteraria. Un esempio paradigmatico sono le opere di Montale, che intersecano gli snodi più significativi di poetica e linguaggio della nostra lirica novecentesca, dal 1925, anno della prima edizione di *Ossi di seppia*, al 1973, anno di pubblicazione del *Diario del '71 e del '72*.

Ci si potrebbe chiedere se a seconda dei periodi indagati non possano e non debbano cambiare gli strumenti di cui il lessicografo e il critico (letterario, linguista) si avvalgono: ampi archivi testuali, con opere di varia natura (prosastiche e poetiche, filosofico-scientifiche, volgarizzamenti, ecc.) per la nostra letteratura medievale, in cui l'interesse è per lo più rivolto alle prime attestazioni ed usi di un lemma; concordanze singole per la prosa e soprattutto la poesia della nostra modernità, in cui la dimensione profonda del testo emerge più dal richiamarsi reciproco delle parole e dalla tensione centripeta del lessico verso il sistema-opera che non da investigazioni intertestuali che promettono più di quanto non realizzino effettivamente (in termini di comprensione, ossia del *cum prehendere*, dell'abbracciare la totalità dell'opera). Basti pensare per un verso alla poesia di Ungaretti, 'naturalmente' refrattaria, per l'alta densità semantica del suo lessico fortemente ripetitivo, alla ricerca di derivazioni esterne, per l'altro all'opera di Caproni, protesa in tutto il suo decorso a un sistematico depistaggio del lettore e a una strategia apparentemente criptocitatoria, in ultimo deludente per chi volesse partire da riferimenti troppo 'lontani'.

¹ Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1984.

² GUNNELL ENGWALL, *op. cit.*, p. 60.

³ GIUSEPPE SAVOCA, *Per un vocabolario della lingua poetica italiana dell'Otto/Novecento*, in IDEM, *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Firenze, Olschki, 2000 (in seguito LLMC), p. 56.

1. 2. *Il testo-concordanza tra lessicografia ed ermeneutica*

La concordanza, nella sua strutturazione interna, fatta di contesti ordinati cronologicamente, realizza un'idea di testo come tessuto fatto di una trama orizzontale e verticale (*textus*, da *texere*). Essa si presenta inoltre come 'nuovo' testo, per il fatto di essere percorribile attraverso le variazioni semantiche delle parole rivelate dalla successione dei contesti. È evidente, infatti, che la concordanza opera una 'traduzione' la cui apparente non sequenzialità è piuttosto una sequenzialità diacronica, data dallo 'sviluppo' del lemma nei contesti in cui esso si ripresenta. Si realizza in questo modo un continuo de-centramento del testo, tale da coinvolgere responsabilmente il critico-lettore, il quale 'naviga' da un punto all'altro sollecitato dalla suggestione di un lemma, di un sintagma, talvolta di una semplice variazione grafica.

Non è difficile scorgere in questa modalità di lettura verticale e paradigmatica evidenti affinità con l'ipertesto. Quest'ultimo infatti, per il suo teorizzatore ufficiale, «fornisce un sistema infinitamente "ricentrabile", il cui punto di focalizzazione provvisorio dipende dal lettore, che diventa così un vero lettore "attivo"». ¹ Il lettore-interprete della concordanza può anch'egli situarsi in qualsiasi punto del testo decostruito, attraversandolo a partire dalle parole più 'neutre', che però fungono da sfondo per le altre. Spesso, anzi, i 'fari' di questa navigazione sono proprio i valori frequenziali dei lemmi, sia nella forma di parole-tema e parole-chiave, sia di *hapax legomena*.

Il testo-concordanza è autotelico nella misura in cui si 'rivela' nell'essere se stesso, nella propria autonomia e consistenza di significanti (i lemmi privi di definizione) e significati (quelli impliciti, e implicati, nella diacronia dei contesti), e solo in virtù di ciò si apre al lettore (l'*ur*-lettore è il lessicografo concordatore). C'è una messa in parentesi della 'soggettività', quasi uno spossessamento di essa, condizione necessaria perché il testo nella sua 'ripetibilità' si riveli una 'apertura' del mondo. ² Questo non comporta autoreferenzialità, ossia configurazione di un sistema chiuso. Infatti, come emerge dalla prospettiva ermeneutica di Ricoeur, nel testo letterario e specificamente poetico la referenza è solamente sospesa, non soppressa: «il testo non è senza referenza, e sarà appunto compito della lettura, in quanto interpretazione, realizzare la referenza». ³

Il lettore che dialoga con il testo-concordanza non dialoga con l'autore, che non va implicato (così come il lettore originario) ⁴ nell'interpretazione, poiché egli si restituisce, *medium* il testo scomposto dal lavoro lessicografico, attraverso il linguaggio. Si potrebbe dire che la concordanza realizza l'idea della comprensione ermeneutica

¹ GEORGE P. LANDOW, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 63.

² Cfr. DOMENICO JERVOLINO, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, Napoli, Proccacci, 1984.

³ PAUL RICOEUR, *Che cos'è un testo?*, in IDEM, *Dal testo all'azione*, Milano, Jaca Book, 1989, p. 137. Grazie alla lettura si dà pertanto compimento al movimento del testo verso la significazione, in quanto esso, che prima della lettura-esecuzione «aveva solo un senso, cioè delle relazioni interne e una struttura», «ora possiede anche un significato, cioè una realizzazione in quel discorso che è proprio del soggetto che legge; grazie al suo senso il testo aveva solo una dimensione semiologica; ora, grazie al suo significato, ha una dimensione semantica» (*Ivi*, p. 149).

⁴ Per Gadamer «il riferimento al lettore originario, come il riferimento all'intenzione dell'autore, appare come un canone storico ermeneutico piuttosto rozzo, che non è in grado di delimitare effettivamente l'orizzonte di significato di un testo» (HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, traduzione e apparati di Gianni Vattimo, Introduzione di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2000, p. 807).

come fenomeno linguistico, nel senso di quella che Gadamer chiama *Sprachlichkeit*, ossia 'linguisticità'.¹ La lingua di un autore si pone infatti in una tradizione, e a sua volta «La tradizione non è semplicemente un evento che nell'esperienza si impari a conoscere e a padroneggiare, ma è linguaggio, cioè ci parla come un tu».²

L'interpretazione sorretta dalla concordanza, intesa come testo 'di secondo grado', in quanto presuppone un situarsi linguistico dell'interprete (ogni linguaggio, ripete Gadamer con Humboldt, è una visione del mondo), non necessita di un *tertium* quale l'empatia per colmare la frattura tra autore e lettore, tra passato e presente: questo perché «Passato e presente, testo e interpretazione, sono parte di un processo linguistico in atto».³ Non è più in gioco l'*intentio auctoris*, ma l'*intentio* del testo, che non è (ricorda ancora Ricoeur) «il vissuto dello scrittore nel quale potremmo trasferirci, ma ciò che il testo vuole, ciò che vuole dire a chi è disposto ad obbedire alla sua ingiunzione. Quello che il testo vuole è metterci nel suo senso, cioè [etimologicamente] nella sua direzione».⁴ Se allora l'intenzione ha una dimensione vettoriale, ossia è una direzione-forza del pensiero, la semantica profonda del testo va intesa in un senso dinamico. È quello che si realizza appunto con la concordanza, che grazie alla 'esposizione' dei contesti delle parole nella loro successione cronologica, agevola l'atto dell'interpretare come «cammino di pensiero indicato dal testo», mettendo «in marcia verso l'oriente del testo».⁵

1. 3. Il problema della lemmatizzazione

1. 3. 0. Premessa

Una delle conquiste della 'nuova' filologia assistita dal computer consisteva, a detta di padre Busa, in una «più consapevole sistematicità della lemmatizzazione».⁶ Siamo ormai ben lontani dalle liste di forme brute duramente bollate trent'anni or sono da Charles Muller, nelle quali, oltre all'assenza dei contesti, non era possibile distinguere le omografie.⁷

Lo stesso Busa sottolineava l'importanza della distinzione tra forma e lemma nei lessici generali e d'autore. Per lui una «definizione completa di lemma deve fare riferimento anche all'unità concettuale cui le flessioni aggiungono informazioni senza romperne l'unità, così come le flessioni "corro", "correvamo", "corsero" aggiungono, senza alterarla, informazioni di numero, persona, tempo e modo alla nozione di "trasferimento veloce"».⁸

Nonostante le risultanze teoriche ed epistemologiche di una riflessione lessicografica d'avanguardia come quella sviluppata da Busa a *latere* del pluridecennale lavoro sull'*Index Thomisticus*, non ci sembra che nelle metodologie 'storiche' e attuali di allestimento di concordanze e dizionari speciali di opere e autori si dedichi adeguato spazio ai problemi connessi con le procedure di lemmatizzazione. Se è vero che solo attraverso quest'ultima si costruisce un dizionario del testo, tuttavia non si può non

¹ Il riferimento è alla terza parte di *Verità e metodo*, par. 1: *Il linguaggio come mezzo dell'esperienza ermeneutica*.

² Ivi, pp. 737-739.

³ DAVID COUZENS HOY, *Il circolo ermeneutico. Letteratura, storia ed ermeneutica filosofica*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 85.

⁴ PAUL RICOEUR, *op. cit.*, p. 151.

⁵ *Ibidem*.

⁶ ROBERTO BUSA, *op. cit.*, p. 19.

⁷ CHARLES MULLER, *Statistique lexicale et critique littéraire*, in *Lessicografia, filologia e critica*, cit., pp. 29-30.

⁸ ROBERTO DIODATO, PAOLA PONTANI, *Note di lessicologia informatica. Due nuovi traguardi raggiunti da padre Roberto Busa SJ*, in *Lingua letteratura computer*, a cura di Mario Ricciardi, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 50, nota 2.

constatare che ciò determina una sfasatura, una discrasia «tra il lemma e la parola che l'autore aveva voluto inserire nel proprio testo, con il rischio di una perdita o di una mimetizzazione dell'informazione». ¹ Se si opta per una modalità non lemmatizzata, il rischio è che uno spoglio per sole forme finisca col creare uno strumento scarsamente fruibile per i testi antichi, le cui variazioni o oscillazioni grafiche sono all'origine di scelte quasi sempre decise per la *constitutio textus* nelle edizioni critiche (da qui la *vexata quaestio* dell'ammodernamento grafico, che ha investito la stessa riedizione einaudiana – post-Contini – del *Canzoniere* petrarchesco). ²

È proprio l'informatica che ci impone di ragionare sulla grande ambiguità della lemmatizzazione. Questa infatti «da un lato è dipendente dal sistema convenzionale di organizzare i dizionari, che poco si concilia con la libertà e le possibilità offerte dall'informatica, dall'altro è costruita sulla convinzione che le radici morfiche siano appunto, in quanto radici, qualcosa di vivente che produce proprie ramificazioni». ³ La lemmatizzazione opera pertanto nella zona 'franca' tra il testo e il dizionario di una lingua: essa «place le texte concordé à mi-chemin entre le texte lui même (suite de formes graphiques et fait de discours ou performance) e le dictionnaire (suite d'entrées et fait de système au compétence)». ⁴

1. 3. 1. Alcuni snodi storici

Nella storia delle concordanze di autori italiani un momento importante di avanzamento metodologico e operativo si ha nel corso degli anni Settanta, quando escono alcuni strumenti lessicografici fondamentali per le nostre 'corone' trecentesche: la *Concordanza del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a cura dell'Opera del Vocabolario (in due volumi) ⁵ e la *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri* (in tre volumi), ⁶ precedute dalla *Divina Commedia: testo, concordanze, lessici, rimario, indici*, pubblicata con prefazione di C. Tagliavini dalla IBM Italia su supporto informatico (1965) e dalle *Concordanze del «Decameron»* a cura di A. Barbina. ⁷ Si tratta, almeno per le prime due, di concordanze allestite con criteri di estrema raffinatezza e sofisticazione, in quanto sotto ogni lemma sono disposte, con relativi contesti, le diverse forme di esso. Il limite tendenziale di queste imprese (con l'eccezione della concordanza petrarchesca) sta tuttavia nella mancanza di esaustività, in quanto la lemmatizzazione non si estende alle parole sinsemantiche.

1. Bisogna attendere gli anni Ottanta, e in particolare il lavoro del gruppo CLIPON-CNR, per disporre di un modello di concordanza fondata su una lemmatizzazione integrale, sulla contestualizzazione funzionale dei lemmi, sulle informazioni statistiche e grammaticali riferite a singole opere o a interi *corpora*. Alla *Concordanza di tutte le poesie di Guido Gozzano* di Giuseppe Savoca (Firenze, Olschki, 1984), che inaugurava la collana «Strumenti di Lessicografia Letteraria Italiana», seguiva un importante convegno catanese-siracusano su *Lessicografia, filologia e critica*, nel quale lo stesso Savoca

¹ GIUSEPPE GIGLIOZZI, *Il testo e il computer. Manuale di informatica per gli studi letterari*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 187.

² Cf. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Sabina Stoppa, Introduzione di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2010.

³ TITO ORLANDI, *Informatica testuale. Teoria e prassi*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 124.

⁴ SUZANNE HANON, *Concordance*, in *Wörterbücher Dictionaries Dictionnaires*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1990, p. 1564.

⁵ Firenze, Accademia della Crusca, 1971.

⁶ A cura di Luciano Lovera, con la collaborazione di Rosanna Bettarini e Anna Mazzarello. Premessa di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1975.

⁷ Firenze, Accademia della Crusca, 1969.

fissava il modello di realizzazione di un vocabolario della poesia italiana del Novecento, con prime applicazioni basate sullo studio della congiunzione 'e'.¹ Rispetto a questo modello fortemente avanzato di lessicografia computerizzata, a livello italiano ed europeo non sembravano emergere nel frattempo novità rilevanti.

2. La *Letteratura italiana Zanichelli*, CD-ROM dei testi della letteratura italiana uscito in una prima versione (2.0) nel 1993, e realizzato con un Data Base Testuale (DBT) messo a punto da E. Picchi, si distingueva per le molteplici funzionalità legate alla generazione di concordanze, liste di singoli testi (indice alfabetico e alfabetico inverso delle forme; indice delle forme in ordine decrescente di frequenza; *index locorum*; statistica delle sequenze di caratteri; elenco delle sequenze di parole che si ripetono con maggiore ricorrenza) e di quadri statistici. Tuttavia le possibilità di interrogazione per parole e combinazioni sintagmatiche si limitavano alle sole forme. Progressi significativi in avanti non si sono avuti nemmeno nella nuova versione (4.0) del 2001, che ha quasi triplicato il numero dei testi del *corpus* (da 362 a 1000). Essa, pur contenendo come opzione aggiuntiva una ricerca per lemmi, appare soggetta a frequenti errori, legati in *primis* alla mancata disambiguazione e distinzione delle omografie. Ad esempio, effettuando una ricerca per forme all'interno del Canzoniere di Petrarca dell'aggettivo *fero*, si noterà che al femminile singolare e plurale compaiono anche i contesti del sostantivo *fera*.

3. Il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO), realizzato dall'Istituto dell'Opera del Vocabolario italiano (OVI), rappresentava un primo e decisivo passo in avanti, in quanto offriva, sin dalla sua prima interfaccia informatizzata e disponibile *on line* (nel 1995), un vasto *corpus* interrogabile a più livelli.² Nella sua versione attuale il TLIO è dotato anche di un lemmario, immesso sul sito dell'OVI in occasione del trentennale dell'Istituto (dicembre 2015); esso contempla circa 57000 entrate, e per ciascuna voce è dotato della lista delle 'varianti' (in realtà forme affini del lemma: ad es. 'angeletta', posto sotto 'angioletta'), di una nota etimologica, dell'indicazione delle prime attribuzioni e della distribuzione geolinguistica, di una lista di definizioni.³

I problemi di lemmatizzazione di un *corpus* plurilingue come il TLIO coincidono con la storia stessa del vocabolario, che nelle sue diverse gestioni redazionali è stato costruito e implementato con differenti metodologie. Sotto la direzione di Aldo Duro le direttive per la realizzazione degli 'schedari di base' o 'lemmari' erano: «(1) necessità di coincidenza tra lemma del lemmario e lemma del Tesoro; (2) esigenza di rendere conto in ciascuna scheda della forma flessionale intatta (detta sottolemma) e del lemma principale, di stampo toscano (detto soprallemma); (3) in caso di "forme dialettali sensibilmente diverse", indicazioni di dare lemmi separati, con un rinvio alla forma toscana corrispondente». ⁴ Diversa l'impostazione data da Avalle, il quale optava per una lemmatizzazione di tipo monolinguistico, e di fronte al problema delle forme «la cui area di diffusione (isoglossa) escludesse la lingua letteraria nazionale» suggeriva di «riunire le varie forme sotto il loro etimo». ⁵

¹ GIUSEPPE SAVOCA, *Primi dati sulla congiunzione «e» nella poesia italiana (Da Dante e Petrarca a Montale)*, in *Lessicografia, filologia e critica*, cit., poi in IDEM, *LLMC*, pp. 63-73.

² A partire dal 2005 il sistema di interrogazione del *corpus* (i cui testi sono attualmente 2335) si avvale del software *GATTOWEB*.

³ Cfr. ROSSELLA MOSTI, *Il lemmario del TLIO*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XIX-XX, Firenze, 2014-2015, pp. 405-425.

⁴ PÄR LARSON, ELENA ARTALE, *Il punto sui corpora dell'Opera del Vocabolario Italiano*, in *Dizionari e ricerca filologica*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», supplemento III, Firenze, 2012, pp. 25-40: 32.

⁵ D'ARCO SILVIO AVALLE, *Al servizio del Vocabolario della Lingua Italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, p. 35 sgg.

La lemmatizzazione copre attualmente il 16,7% delle occorrenze, anche se essa «garantisce la quasi totalità delle forme». ¹ In realtà si tratta di una copertura che in non pochi casi denuncia vistose lacune. Ad esempio l'aggettivo 'fero', ricercato come lemma nel *Canzoniere* (selezionato come unico *sottocorpus*), fornisce le due sole occorrenze del plurale 'feri', a fronte delle 22 totali del singolare e plurale, maschile e femminile. ² Per raggiungere la totalità delle occorrenze bisogna operare tre ricerche separate per le forme 'fero', 'feri' e 'fera', sebbene il sistema generi per il femminile anche i contesti del sostantivo 'fera', che non risulta pertanto disambiguato.

Il software *GATTOWEB* adoperato per il *TLIO* (scaricabile e utilizzabile per creare *corpora* interrogabili *off-line*) consente ricerche per forme, lemmi, categorie grammaticali, disambiguatori, co-occorrenze e interpunzioni. Su singoli testi si possono ottenere formari e lemmari completi ed esclusivi, incipitari e riferimenti organici. È inoltre possibile ordinare per forme e per lemmi, e per uno o più testi si possono creare liste di frequenza assoluta e relativa. I contesti possono essere visualizzati per tutte le forme e tutti i lemmi. Manca tuttavia un'importante funzione, quella della generazione di liste di lemmi per frequenza decrescente e categoria grammaticale. Se un notevole vantaggio risiede nella possibilità di costruire, con criteri diversi (cronologico, di genere), dei *sottocorpora*, utili ad esempio per ricerche mirate di carattere linguistico, non sussiste l'opportunità di generare liste di intersezione tra due o più opere, dato, quest'ultimo, che consente di verificare la quantità di lessico originale di un'opera rispetto a una o più di una e che, anche nella dimensione 'minima' del confronto, mette a disposizione dello studioso tre liste: quella dei lemmi esclusivi di un autore, quella dei lemmi esclusivi dell'altro e quella dei lemmi comuni. Informazioni di questo tipo si possono ottenere con un software lessicografico ideato negli anni Ottanta in ambiente IBM AS/400 da Giuseppe Savoca; esempi in tal senso si trovano nel volume *Parole di Ungaretti e di Montale*, ³ la cui appendice contiene la lista dei lemmi comuni all'opera completa dei due poeti, e negli atti del convegno *Per la lingua di Montale*, ⁴ il cui curatore, studiando l'«identità» lessicale delle singole raccolte del poeta genovese, pubblica oltre 400 liste di lemmi comuni ed esclusivi da *Ossi di seppia* ad *Altri versi*.

Per quanto concerne la generazione di concordanze, il *TLIO* non fornisce un *output* strutturato (lemma seguito dalla frequenza assoluta e relativa e dai contesti ordinati cronologicamente), ma soltanto una successione delle forme incluse sotto uno stesso lemma (con il 'rischio', ⁵ quando si vuole disporre della concordanza integrale di un'opera, di non reperire tutti i contesti legati alla totalità delle occorrenze di un lemma). Inoltre la successione dei contesti non contempla le categorie sinsemantiche (articoli, preposizioni, congiunzioni).

4. Un altro archivio che fornisce un prezioso ausilio all'analisi testuale (più che linguistica) è la *Digital Library* di *IntraText* (marchio di Eulogos s.p.a.). ⁶ La finalità primaria di questo strumento è la consultazione di testi in modo ipertestuale, fondata

¹ ROSSELLA MOSTI, *art. cit.*, p. 407, nota 15.

² Adotto come riferimento per i dati su contesti e frequenze GIUSEPPE SAVOCA, BARTOLO CALDERONE, *Concordanza del Canzoniere di Francesco Petrarca*, testo critico, liste di frequenza, indici, Firenze, Olschki, 2011.

³ Roma, Bonacci, 1993 (d'ora in poi con la sigla *PUM*).

⁴ *Per la lingua di Montale*, Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987), con appendice di liste alla concordanza montaliana, a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 1989.

⁵ Derivante dalla non esaustività della lemmatizzazione di tutte le occorrenze delle forme di uno stesso lemma.

⁶ Cfr. www.intratext.com/

(si legge nella presentazione) su «un modello di ergonomia cognitiva basato sull'ipertesto lessicale e sull'interfaccia tipo Tablet PC o *touch screen*». Il sistema utilizza la modalità dell'*ipertestualizzazione lessicale* «per realizzare link tra il testo e le concordanze delle parole rilevanti»: ciò significa che ontologicamente esso poggia su una strategia di lettura di tipo non sequenziale.

IntraText consente ricerche raffinate nell'ambito della creazione di liste (alfabetiche, per lunghezza, delle parole rovesciate, per frequenza), nonché la possibilità di consultare dati statistici. Le concordanze generate sono basate sulla tipologia kwic (Key Word in Context), anche se in realtà si tratta di un «elenco di brevi estratti di testo». Per quanto concerne poi le parole sinsemantiche, nella guida alla consultazione si legge che i contesti di queste ultime sono omessi (anche se «in alcune edizioni possono essere presenti»). Ciò fa sì che «circa [solo!] la metà delle parole del testo *abbia* link alle concordanze». A titolo di esempio si vedano le parole dotate di un *link* nel sonetto proemiale del Canzoniere:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Non è possibile leggere ipertestualmente i contesti dei verbi «nudriva», «intenda», «vergogno», «pentersi», degli aggettivi «breve» e «van», degli indefiniti «tutto» e «altro» e del dimostrativo «medesimo», del pronome «voi» e dei relativi, nonché di tutti gli avverbi, preposizioni, congiunzioni. Superfluo ci sembra discutere in questa sede sull'importanza delle cosiddette parole 'vuote' in una lettura ermeneutica, rimandando a quanto diceva Spitzer sulla «spiritualizzazione» delle congiunzioni.¹

Se un indubbio pregio di *Intratext* sta nell'utilizzo dell'ipertestualità, ossia nella possibilità di passare dalla concordanza di una parola all'altra senza ritornare al menu principale, persistono egualmente alcuni limiti di fondo:

- 1) Non è possibile creare concordanze di singole opere, ma solo studiare le occorrenze di parola (forma) nel *corpus* di un autore (la concordanza della parola richiama tutti i contesti delle opere indicizzate di un determinato autore, anche se tali contesti sono suddivisi cronologicamente secondo l'opera cui si riferiscono);
- 2) Si tratta di semplici formari, non di concordanze lemmatizzate;
- 3) Ad essere spesso prive di indicizzazione non sono solo le parole 'vuote', ma anche le categorie grammaticali 'piene'.

¹ LEO SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

1. 4. I 'volti' del lemma e la frequenza come 'terza dimensione'

Dallo stato dell'arte (inevitabilmente selettivo) che abbiamo tracciato si desume la difficoltà di reperire (e realizzare) strumenti lessicografici esaustivi, e soprattutto fondati su un sistema di lemmatizzazione integrale. Solo in una concordanza frutto dello spoglio e della classificazione di tutte le parole di un testo il lemma si configura come elemento a tre facce: 1) quella del significante, legata alla realizzazione nelle diverse forme e alle eventuali varianti grafiche; 2) quella del significato, implicitamente connessa alla successione diacronica dei contesti, che permette di studiare le variazioni semantiche di un lemma in un dato *corpus*.¹ Anche se in una concordanza (che non è un vocabolario storico) non compaiono le accezioni dei lemmi, il confronto con i significati diviene implicito nel momento della lemmatizzazione, proprio perché la concordanza si presenta «come un vocabolario di secondo grado, un dizionario speciale che, riguardando un atto individuale di *parole*, ha come base di riferimento il vocabolario generale della lingua»;² 3) quella della frequenza, nelle sue articolazioni (assoluta, relativa), coinvolta non meno degli altri due elementi nell'atto ermeneutico.

La completezza documentaria del lemma, i cui connotati (categoria grammaticale, frequenza relativa e assoluta) sono compendati nel rigo della voce e immediatamente seguiti dall'elenco dei contesti, è alla base di quella *lecture concordantielle* che non è un approccio meramente critico-estetico né esclusivamente linguistico. Si potrebbe anzi dire che l'interpretazione concordanziale sta in mezzo ai due estremi sconsigliati da Pascal nell'accostamento a un testo, ossia la letteratura troppo veloce e quella eccessivamente rallentata:

Due infiniti in mezzo.

Quando si legge troppo in fretta o troppo lentamente, non si capisce nulla.³

Esporre in modo 'forte' l'aspetto quantitativo nella presentazione del lemma significa attribuire un valore aggiunto alla ripetizione delle parole, anche di quelle sinsemantiche, che si semantizzano per la loro ricorsività all'interno di testi brevi o contesti limitati (si pensi all'uso della congiunzione *e* nell'*Infinito* leopardiano, studiato da Savoca).⁴ La frequenza è dunque il segnale rivelatore del riproporsi di una parola all'interno del testo. Essa è suggerimento all'interprete, che nello spazio d'ascolto di questa ripetizione coglie lo strutturarsi del significato delle parole in campi semantici variamente correlati. Pertanto «lo spazio concordanziale [...] è [...] uno spazio "pieno" [...], uno spazio costituito da forze che sono poi le parole stesse mai staticamente

¹ In questo senso non ci sembra metodologicamente valida la scelta operata in alcune concordanze, come quella petrarchesca della Crusca, di ordinare i contesti sotto l'ordine alfabetico delle forme. Tale sistema non consente all'interprete di seguire nella successione dei testi di un *corpus*, quale il Canzoniere, la 'storia' semantica di una parola. Secondo Savoca «Per un poeta attentissimo ai problemi di ordinamento dei singoli testi nell'insieme [...], è di sicura utilità poter disporre di un vocabolario speciale in cui i contesti relativi a uno stesso lemma si trovino nella loro successione testuale sotto qualunque forma il lemma assuma» (GIUSEPPE SAVOCA, introduzione a IDEM, BARTOLO CALDERONE, *op. cit.*, I, pp. IX-X).

² GIUSEPPE SAVOCA, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, concordanza, liste di frequenza, indice, Firenze, Olschki, 1987, pp. XLVI-XLVII.

³ BLAISE PASCAL, *Pensieri*, traduzione, introduzione e note di Paolo Serini, con un saggio di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1976, p. 199 (fr. 69 Brunschvig).

⁴ Lo studioso ha rilevato come la congiunzione *e* sia il lemma maggiormente presente nei *Canti* e come nell'*Infinito* la sua frequenza relativa si raddoppi rispetto a quella media dell'intero libro (GIUSEPPE SAVOCA, *La «e» nell'Infinito*, in IDEM, *LLMC*, pp. 263-270).

fissate sulla pagina, ma per loro intrinseca natura implicitamente rivolte l'una verso l'altra, anzi, meglio, ognuna verso tutte le altre».¹

La frequenza sta allora più sul versante del significato-interpretazione che su quello meramente statistico; essa è 'indice', spia che rivela il paradigma profondo dell'opera. Da qui l'importanza di concetti operativi come quelli di parola tema e parola chiave, elaborati da Pierre Guiraud in rapporto alla frequenza assoluta e relativa.² Li riassumiamo con Savoca:

In un autore parole tema sono [...] quelle che hanno la più alta frequenza assoluta (cioè quelle che in una lista di frequenza stanno per prime: le prime 50, 100, ecc., e che in genere sono anche le più frequenti nella lingua comune); parole chiave sono invece quelle che, rispetto alla probabilità di ricorrenza stabilita in relazione al sistema, presentano in un autore o in un testo uno scarto significativo (sia di segno positivo che negativo).³

Ovviamente, avverte lo studioso, «per conoscere le parole chiave di un autore bisognerebbe avere il quadro statistico del lessico di riferimento nella sua totalità».⁴ Per tale motivo «non è possibile condurre alcuna analisi di linguistica testuale su base quantitativa se non si dispone di dati su autori e opere diversi che possano venire confrontati».⁵

Il problema è stato posto anche da Guilbaud, in rapporto alla necessità di concepire le gamme di frequenza (nella opposizione tra «moltissime parole poco frequenti» e «pochissime parole molto frequenti») all'interno di una 'struttura', nella quale il passaggio dalle elevate alle basse frequenze avvenga in modo regolare. Valgano le avvertenze date dal linguista francese:

- 1) l'important c'est *tout* le système de fréquences. Chacune d'elles ne peut prendre sens que si on la situe correctement dans la gamme;
- 2) la description de la gamme doit donc être *globale*, mais elle ne peut qu'être *approximative*;
- 3) une gamme de fréquences possède une très forte structure, difficile à expliquer, mais que les régularités numériques (approchées) rendent visible.⁶

La questione fondamentale sta, però, nell'individuazione del rapporto tra frequenza e significato: «est-ce que la fréquence est un élément de fonctionnement du signe, et comment?», visto che «les liens [...] entre fréquence et sens sont loin d'être clairs».⁷ Questa apparente aporia può essere risolta osservando che l'indice di frequenza (in questo caso quella relativa) suggerisce all'interprete di accostarsi alla lettura sequenziale dei contesti, provocandogli un iniziale 'spaesamento' (si direbbe un pascaliano *horror vacui*) derivante dalle imprevedibili variazioni di significato,⁸ per poi ricondurlo al cuore del testo in cui tutti i significati (da quelli di 'grado zero' a quelli più con-

¹ *Concordanze, metodo e parola simbolica*, intervista a Giuseppe Savoca di Carlo Alberto Augieri, ivi, p. 128.

² Cfr. PIERRE GUIRAUD, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

³ GIUSEPPE SAVOCA, *PUM*, p. 87.

⁴ *Ibidem*.

⁵ GIUSEPPE SAVOCA, *Lessicografia computerizzata, critica letteraria e concordanze*, in IDEM, *LLMC*, p. 50.

⁶ GEORGES T. GUILBAUD, *Statistique et philologie*, in *Atti del III Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo* (Roma, 7-9 gennaio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1982, p. 21.

⁷ Ivi, p. 23.

⁸ Scrive Savoca: «una concordanza adeguatamente utilizzata produce nel suo utente una sorta di smarrimento o di vertigine perché, per statuto, le connessioni che si possono stabilire fra le parole di un testo concordato sono pressoché infinite, mentre, nella pratica, si possono seguire solo pochissime delle linee o trafilie lessicali e semantiche criptate nel testo e iscritte anche nella lettera dello strumento» (*Tra lettera e senso: la concordanza come figura pascaliana di un testo*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro et alii, Pisa, ETS, 2014, p. 65).

notati) trovano il loro centro. Ci sembra appropriato richiamare a questo proposito uno dei *Pensées* pascaliani riguardante proprio la ripetizione delle parole in un testo-discorso:

Quando in un discorso si trovano parole ripetute, e tentando di correggerle, esse appaiono così appropriate che a sostituirle lo si guasterebbe, bisogna lasciarle stare.¹

Nello studio delle frequenze occorre evitare, secondo Guilbaud, due rischi opposti: quello di studiare lemmi a scarto troppo elevato e quello di indugiare su parole a scarto molto basso, in quanto la frequenza di queste ultime è spesso frutto di mere 'contingenze' testuali:

On voit bien les deux risques contraires: si je suis exigeant, c'est-à-dire si je ne considère comme remarquables, étonnants, significatifs, etc. que des écarts assez grands, je risque de laisser passer des choses intéressantes; mais si, en sens inverse, je retiens comme remarquables et dignes d'étude textuelle, de trop petits écarts, j'aurai plus de travail et je risque de retenir bien des faits qui, comme on dit, sont simplement l'effet du hasard. Tout statisticien manoeuvre entre ces deux risques – et doit le savoir.²

In conclusione si può dire che, nell'interpretazione fondata sullo strumento-concordanza, la frequenza costituisce una sorta di 'indicatore di campo'. Essa svolge

la funzione di indice numerico, digitale, che con la diversa gradazione della propria intensità è capace di illuminare la tramatura del testo, di penetrarne la dimensione analogica attraverso la ricostruzione della sua sintassi semantica profonda, ovvero delle regole di produzione del senso interne all'opera stessa. L'analisi della frequenza di parola non deve tramutarsi quindi in una volgare computazione.³

2. CONCORDANZA E COMMENTO

Giunti a questo punto ci si può chiedere quali opportunità possa offrire una interpretazione concordanziale, orientata al paradigma e alla diacronia dei significati, rispetto ad un commento tradizionale, 'sequenziale', tendenzialmente operante a livello del sintagma.

Si è portati spesso a considerare la concordanza uno strumento al servizio del lavoro filologico, in quanto il recupero dei contesti in 'accordo' tra loro può in molti casi contribuire al restauro di lezioni dubbie, al miglioramento (sovente nei testi antichi) della punteggiatura vulgata, ecc. Meno invalso è invece l'utilizzo della concordanza per l'allestimento di commenti ai testi, in particolare di quelli della poesia novecentesca post-pascoliana e post-dannunziana (del d'Annunzio 'maggiore'), che non godono, con le debite ed illustri eccezioni (*in primis* Montale, sul quale anzi si registra negli ultimi anni un certo 'accanimento' esegetico a scapito di altre grandi voci ancora in cerca di commentatori: il Saba del secondo Canzoniere, Quasimodo, Luzi, Caproni, ecc.), di adeguati apparati filologici e ancor più linguistico-semantici. Il punto di partenza più 'onesto' sarebbe forse quello di dotare questi poeti di adeguate parafrasi (nello spirito dell'interpretazione leopardiana delle rime di Petrarca), ossia di illustrazioni verbali 'basiche' sulle quali costruire operazioni più complesse di lettura.

Sorprende la sostanziale assenza di commenti concordanziali per la nostra lirica novecentesca, che si presta maggiormente ad una interpretazione fondata su vocabo-

¹ BLAISE PASCAL, *Pensieri*, cit., pp. 107-108 (fr. 48 Brunschvig).

² GEORGES T. GUILBAUD, *op. cit.*, p. 26.

³ *Concordanze, metodo e parola simbolica*, in GIUSEPPE SAVOCA, *LLMC*, p. 128.

lari d'autore piuttosto che su banche dati diacronicamente estese (come la L.I.Z.) o su *corpora* magari affollati di testi 'minori' per scrupolo di completezza. La dimensione profonda del testo emerge infatti in questa poesia più da uno scrutinio semantico interno che non da confronti esterni. Basti pensare a poeti come Ungaretti, il cui vocabolario è estremamente chiuso, essendo costituito da sole 20130 occorrenze di parola e 3842 lemmi.¹

Queste considerazioni non vogliono certo sminuire l'importanza degli studi sulla persistenza della tradizione petrarchesca, leopardiana, ecc. sulla lingua di questi poeti. In questi casi il metodo concordanziale, realizzando un'intersezione tra insiemi lessicali fortemente strutturati, fornisce (grazie alla creazione di una lista di lemmi comuni) più ausili al commento della stessa individuazione (inevitabilmente non esaustiva, e soprattutto non sempre significativa)² di richiami intertestuali o allusioni varie (*iuncturae* sintagmatiche, calchi ritmici, ecc.), fino a proporre insospettite 'parentele' di fortissima ricaduta ermeneutica³ o a rovesciare alcuni *clichés* critici inerenti a trafilie linguistiche 'storicamente' attribuite a un poeta come Montale.⁴

Prendiamo quale *specimen* di un commento concordanziale⁵ la poesia *Tutto ho perduto*, posta da Ungaretti in apertura del *Dolore*. Il testo ha una vicenda editoriale alquanto singolare, essendo stato per la prima volta edito in francese (in *Vie d'un homme*, Paris, Gallimard, 1939). In realtà la lirica era stata originariamente composta in italiano, come si evince da una lettera a Jean Paulhan della primavera del 1936, in cui il poeta chiedeva suggerimenti per l'autotraduzione di una prima versione di *Tutto ho perduto*.⁶

Tutto ho perduto dell'infanzia
 E non potrò mai più
 Ṣṃẹṃọṛạṛṃị in un grido.
 L'infanzia ho sotterrato
 Nel fondo delle notti
 E ora, spada invisibile,
 Mi separa da tutto.
 Di **me** rammento che esultavo amandoti,
 Ed **eccomi** perduto

¹ Questi dati sono desunti da IDEM, *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti*, testo, concordanza, liste di frequenza, premessa di Mario Petrucciani, Firenze, Olschki, 1993.

² L'uso di banche dati testuali come la L.I.Z., se per un verso si rivela utile a ricostruire certe trafilie lessicali nella nostra tradizione letteraria, per l'altro rischia di far sopravvalutare il peso di costrutti e sintagmi che, specie quando attestati senza soluzione di continuità dalle origini al Novecento, appaiono delle marche tipiche del linguaggio poetico, e non sono da considerare 'scarti' significativi del vocabolario.

³ Cfr. ANTONIO SICHERA, *C'è Petrarca in Pavese? Dalle note alle Rime al petrarchismo di Verrà la morte*, «Rivista di letteratura italiana», xxxi, 2, Pisa-Roma, 2013, pp. 9-22; IDEM, *Parole (e 'cose') di Petrarca in Pirandello*, in *Sentimento del Tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2005, pp. 95-104.

⁴ Si pensi al più volte rivendicato dantismo montaliano, che Savoca, con argomenti lessicografici, ha ridimensionato a favore di un più incisivo (e decrescente, dagli *Ossi* alla *Bufera*) paradigma petrarchesco (GIUSEPPE SAVOCA, *Sul petrarchismo di Montale*, in IDEM, *PUM*, pp. 61-80).

⁵ Attorno alla *lecture concordantielle*, con gli opportuni correttivi che a questa pratica vengono dal rigoroso scrutinio filologico dei testi elaborati lessicograficamente, orbitano sin dagli inizi le ricerche di Savoca e della sua scuola. Ricordiamo, oltre ai saggi 'applicativi' contenuti in *LLMC*, i volumi *Tra testo e fantasma. Analisi di poesia da Gozzano a Montale*, Roma, Bonacci, 1985, *PUM* e il recente *L'infinito e il punto. Letture di poesia tra Ungaretti e Cattafi*, Firenze, Olschki, 2011.

⁶ Si rinvia, per le informazioni sulla storia del testo, al commento contenuto in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. 999-1000.

In infinito delle notti.
 Disperazione che incessante aumenta
 La vita non mi è più,
 Arrestata *in fondo alla* gola,
 Che una roccia di gridi.

Abbiamo distinto, avvalendoci di marcature diverse, le parole afferenti ai principali campi semantici della lirica, implicati in tutto il vocabolario ungarettiano. La poesia ha una struttura fortemente circolare, inscritta nella ripetizione del lemma *grido*, sostantivo che nel *corpus* è attestato 22 volte, e che assume all'inizio e alla fine una valenza differente: positiva in apertura, in quanto connota la vocalità dell'infanzia, negativa in chiusura, perché partecipe dell'impietramento a cui è condannata la vita stessa.

Se si scorrono nella concordanza¹ i contesti di *grido* si scopre che *Pregghiera*, ultima lirica dell'*Allegria*, si chiude proprio su questa parola, allusiva anche qui al grido dell'infanzia: «Il naufragio concedimi Signore / Di quel giovane giorno al primo grido». Dello stesso segno sono «I gridi vivi della sua purezza» di *Giorno per giorno*, mentre in *Mio fiume anche tu* è descritta una condizione di impietramento analoga a quella che chiude la poesia in esame, anche se in rapporto alla «pietà» per il Cristo crocifisso, pietà che «in grido si contrae di pietra».

La ripetizione del lemma *infanzia* ne fa una parola tematizzante, se si pensa che le sue occorrenze totali in *Vita d'un uomo* sono 7 (a cui va aggiunto, attestato una sola volta, l'aggettivo *infantile*). L'infanzia è infatti quella 'perduta', 'sotterrata' (significativa è la *variatio* delle locuzioni «nel fondo di» / «in fondo a»), posta a confronto con uno stato di privazione presente e futuro («E non potrò mai più...»; «Ed ora [...], / Mi separa da tutto»). Ed è nella notte che il poeta ha perduto l'infanzia e poi si perde egli stesso «in infinito». *Notte* è non a caso il sostantivo più frequente nella poesia di Ungaretti, poeta che affermava di avere solo «amica la notte», ed è, come scrive Savoca, «motivo che ne percorre tutta l'opera, raggiungendo un massimo di intensità drammatica [...] nelle poesie legate alla morte del figlio».²

Un ruolo importante nel testo hanno anche le parole del ricordo, ossia *rammentatore* e soprattutto *smemorare*, verbo che ricorre solo nel *Sentimento del Tempo* («Ah! Questa è l'ora che annuvola e smemora», *Ricordo d'Affrica*) e nel *Taccuino del vecchio* («Arretri smemorandoti», *Canto a due voci. Prima voce*), insieme all'aggettivo *smemorato* («E giunge al breve fuoco smemorato», *Sera*, in *Sentimento del Tempo*).

La locuzione metaforica «roccia di gridi» si iscrive in quella semantica dell'impietramento che Ungaretti riconosceva come *Leitmotiv* della sua lirica: «Ero passato per i fasti rinascimentali dell'*Isola* e dell'*Inno alla morte*, per ritrovarmi nella *Pietà*, attraverso *Caino*, all'ispirazione dell'*Allegria*, alla stanchezza di gridare senza voce dell'*Allegria*».³ Il sostantivo *roccia*, in una delle sue 4 occorrenze, significa l'impossibilità del rovello interiore di farsi parola o grido: «Mentre l'equestre rabbia / Convertita giù in roccia ammutoliva» (*Defunti su montagne*, in *Il Dolore*). *Pietra* ricorre invece 7 volte, e la sua prima occorrenza è nella similitudine tra la pietra del San Michele e il pianto del poeta (*Sono una creatura*, in *L'Allegria*), mentre *impietrire* e *impietrito* sono degli *hapax*, il secondo dei quali appare nel titolo de *L'impietrito e il velluto*. In questa lirica il primo dei due termini allude al virgiliano Palinuro, colui che nella sua fedeltà ad Enea va incontro alla morte, ad un destino prefigurato in un verso dell'omonimo *Recitativo*: «Ma nelle vene già impietriva furia».

¹ Cfr. la nota 1 di p. 181.

² GIUSEPPE SAVOCA, *PUM*, pp. 88-89.

³ CARLO OSSOLA, commento a GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo*, cit., p. 1000.

Ungaretti narra attraverso l'eroe dell'*Eneide* la parabola della «vita d'un uomo», significando la dinamica del viaggio come ripartenza alla ricerca di un «paese innocente». Nelle note alla poesia citata della *Terra Promessa* egli ricorda per primo quello scoglio «nel quale la disperata fedeltà di Palinuro ha trovato forma per secoli». E prosegue autobiograficamente: «Va, al timone della sua nave, Palinuro in mezzo al furore scatenato dall'impresa cui partecipa, l'impresa folle di raggiungere un luogo armonioso, felice, di pace: *un paese innocente*, dicevo una volta». Nella parte finale della poesia, in cui si narra «il trasformarsi di Palinuro nell'immortalità ironica d'un sasso», quest'ultimo si erge a simbolo, anti-foscoliano diremmo (del Foscolo dei *Se-polcri*), della vanità dell'esistenza terrena: «Come nel mio vecchio inno *La Pietà*, la chiusa ci indica un sasso, a indicare la vanità di tutto, sforzi, allettamenti: di tutto che dipenda dalla misera terrena vicenda storica dell'uomo».¹

Se grazie allo strumento concordanziale, e attraverso una lettura 'interna' al *corpus*, abbiamo potuto ricostruire una serie di trafile semantiche fortemente correlate («infanzia», «memoria», «grido», «notte», «pietra»), che fanno di questa poesia una vera e propria *mise en abîme* del mondo ungarettiano, un ruolo tutt'altro che vicario hanno sia le parole 'vuote', come le congiunzioni, sia quelle meno semanticamente 'esposte', ad esempio gli avverbi e i pronomi. La *e*, nelle sue 3 occorrenze, si trova sempre ad inizio verso a segnare la frattura non più risarcibile tra il passato 'pieno' dell'infanzia (che nell'autotraduzione francese, attraverso il titolo *Chute de l'homme*, assumeva una dimensione storico-ontologica) e un presente di incolmabile perdita. Si potrebbe dire che la *e* si carica di una funzione al contempo congiuntiva e avversativa: «Tutto ho perduto [...] / E non potrò mai più smemorarmi [...]»; «L'infanzia ho sotterrato / [...] / E ora, [...], / Mi separa da tutto»; «Di me rammento che esultavo amandoti, / Ed eccomi perduto».

Gli avverbi di negazione e di tempo («non», 2 occorr.; «più», 2 occorr.; «ora»), insieme ai deittici («eccomi») cooperano, non meno delle parole 'piene', a disegnare la forte circolarità lessicale e semantica del testo, significando la reiterata negazione di un passato che sembra poter riemergere solo con lo *smemorare*. Questo verbo, a dispetto del prefisso privativo, allude all'abolizione di una memoria storica che è dolore e al contempo volontà di recupero di una dimensione 'innocente', 'ingenua' del vivere, quella appunto dell'infanzia.

Il pronomi di prima persona, nella forma di soggetto e in quella obliqua, attraverso la poesia suggerendo una sorta di sdoppiamento dell'io, funzionale all'autocoscienza di un passato riportato al presente: «Di me rammento che esultavo amandoti», dove l'io oggetto del ricordo è isolato e accostato al tu del fratello; «La vita non mi è più», in cui il dativo etico sembra porre l'io al di fuori del flusso dell'esistenza.

Questa lettura, condotta si potrebbe dire concordanza alla mano, sarebbe ovviamente passibile di ulteriori 'incrementi' metodologici (studio delle varianti, confronto sistematico con l'autotraduzione francese, collocazione originaria nel 'libro', ecc.). Il nostro obiettivo era tuttavia quello di mostrare come l'uso di un vocabolario 'speciale' d'autore permetta di istituire una pluralità di percorsi di senso all'interno di una lirica costituita da parole 'comuni' (come la maggior parte di quelle ungarettiane), fornendo una serie di risposte (in senso ermeneutico) che un'analisi tradizionalmente intertestuale (in termini di confronto, ad esempio, con altri autori dell'Otto/Novecento) non potrebbe darci (salvo forse per qualche parola connotata anche nella sua radice grammaticale, come *smemorare*).

¹ IDEM, note a *La Terra Promessa*, ivi, pp. 797-798.

3. CONCORDANZE E CRITICA DEL TESTO

3. 1. *Testo di riferimento e varianti d'autore*

L'allestimento di vocabolari esaustivi come le concordanze comporta per gli autori moderni alcuni problemi preliminari, inerenti per lo più all'individuazione del testo da sottoporre al trattamento lessicografico. Se per la letteratura italiana antica il problema è relativamente più semplice, in quanto si tratta di scegliere l'edizione critica o comunque un testo critico tagliato sulla tradizione manoscritta e a stampa esistente (salvo quando, come per il *Furioso*, non sussistano più edizioni corrispondenti a testi diversi), per le opere moderne, spesso soggette a riedizioni con varianti, bisogna muoversi nel più impervio terreno della volontà d'autore e del testo *ne varietur*.

Va da sé che il lessicografo concordatore, nello scegliere l'edizione di riferimento per il suo lavoro di spoglio, deve rispondere a una duplice esigenza: 1) disporre di un testo criticamente affidabile; 2) scegliere un testo 'completo', allo scopo di fornire una documentazione lessicale più esaustiva possibile. Le due esigenze spesso convergono nella scelta dell'ultima edizione, quella cui l'autore ha consegnato la totalità della sua opera, in alcuni casi con espressa approvazione (è il caso dell'*Opera in versi* di Montale, che fece in tempo a vederne anche l'edizione critica curata da Bettarini e Contini, e di Ungaretti, che disegnò con i suoi critici il progetto editoriale di *Vita d'un uomo*). Tuttavia vi sono anche autori che ripubblicano a grande distanza di tempo le stesse opere con variazioni che configurano un 'altro' testo, che se per un verso riprende parti di quello pubblicato, dall'altro introduce varianti che sono riflesso di una fase di scrittura e di una ricerca di linguaggio nuove.

Per la poesia del Novecento ci si può imbattere in situazioni di questo tipo per poeti assai distanti tra loro, linguisticamente e stilisticamente, come d'Annunzio e Sbarbaro. Il primo pubblica *Canto novo* in prima edizione nel 1882 e poi, in veste definitiva, nel 1896, riducendo i componimenti da 63 a 27 e apportandovi numerosi mutamenti. Più complesso l'iter editoriale e testuale di *Pianissimo*, uscito nel 1914 per la «Libreria della Voce», poi, con varianti e rimaneggiamenti, nel 1954 (Vicenza, Neri Pozza) e infine, con ulteriori modifiche, nel 1961 nell'edizione Scheiwiller delle *Poesie*. Tenendo presente che l'edizione del 1954 presenta «delle varianti d'autore che andrebbero studiate sistematicamente», si può concludere che le edizioni da porre a confronto sono quella del 1914 e quella del 1961. «Se la prima testimonia il momento creativo più alto di Sbarbaro, la seconda è sottomessa dal bisogno permanente di una ricerca di essenzialità e verità della parola che mai abbandonò il poeta». Per questa ragione «il secondo *Pianissimo* non è eliminabile dalla poesia sbarbariana, se tra l'altro esso, meno esteso del primo (19 brani contro 29), si arricchisce di nuovi vocaboli». ¹ La soluzione adottata da Savoca in questi casi è di concordare entrambe le raccolte, nel caso di Sbarbaro per le motivazioni sopra citate, in quello di d'Annunzio per il fatto che le due edizioni di *Canto novo* «rappresentano momenti centrali della carriera dannunziana». ²

Un elemento di disturbo, di 'rumore' in senso statistico, potrebbero essere i contesti ripetuti nei versi che nelle due edizioni non presentano varianti, o al massimo differenze grafiche e interpuntive. Tuttavia è proprio la distanza temporale tra prima

¹ GIUSEPPE SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Camillo Sbarbaro*, concordanza, liste di frequenza, indici, introduzione di Marziano Guglielminetti, Firenze, Olschki, 1989, p. xviii.

² GIUSEPPE SAVOCA, ALIDA D'AQUINO, *Concordanza del Canto novo di Gabriele d'Annunzio*, concordanza, liste di frequenza, indici, Firenze, Olschki, 1995, p. ix.

e ultima edizione che suggerisce la necessità di accettare la ripetizione del contesto, in quanto l'autore 'riscrive' la sua opera cercando di rispondere ad esigenze differenti. In questi casi è legittimo documentare simultaneamente la prima e l'ultima volontà dell'autore: la presenza dei contesti identici o simili sotto il lemma suggerisce così l'idea della diversità (di poetica, ideologica) nell'uguaglianza e dell'uguaglianza (la circolarità semantica e la coerenza di linguaggio) nella diversità (per le poesie soggette a modifiche sostanziali).

Vogliamo ora tornare su un problema posto in precedenza, e chiederci se la scelta del testo *ne varietur* possa comportare una perdita di documentazione lessicale. Qualche riflessione in merito può essere fatta proprio su Ungaretti, il quale se per un verso ha autorizzato ufficialmente la pubblicazione del proprio *corpus*, per l'altro ha sollecitato il recupero di testi delle raccolte originarie, scartate nelle successive edizioni (essenzialmente quelle dell'*Allegria*), attraverso la creazione di un'apposita appendice di *Poesie disperse*. Sarebbe dunque Ungaretti l'autore che più di ogni altro 'aiuta' il lessicografo nell'auspicata ricerca di esaustività del vocabolario, al limite comprensivo delle varianti, che l'autore volle includere nell'*opera omnia* del 1969.

È noto come *L'allegria* contenuta in *Vita d'un uomo* (che è sostanzialmente la stessa edita da Mondadori nel 1942 e nel 1969) sia un testo assai lontano dall'*Allegria di naufragi* stampata da Vallecchi nel 1919, raccolta che segna un punto di svolta nella storia della poesia italiana. Tralasciando il fatto che anche l'edizione vallecchiana è a sua volta frutto di una cernita di gruppi di liriche edite su riviste negli anni precedenti, scorrendo l'apparato delle varianti salta subito agli occhi la distanza che separa *Allegria di naufragi* dall'*Allegria di Vita d'un uomo*, soprattutto per i numerosi sfolteamenti di testi (a partire dalle sezioni 'francesi' *P-L-M* e *Derniers jours*), essenzializzazioni, tagli senza compensazione, che disegnano sostanzialmente un'opera diversa.

Scegliendo come *corpus* da concordare il «Meridiano» di *Vita d'un uomo*, il lessicografo deve prendere atto di un inevitabile depauperamento del vocabolario, non solo e non tanto per la perdita di forme e occorrenze di parola relative a lemmi già presenti, ma soprattutto per quei lemmi che scompaiono in seguito a soppressioni di testi o gruppi di versi e non vengono più recuperati (nemmeno nelle *Disperse*).

Nella sezione *Il Porto Sepolto*, che deriva dalla 'storica' edizione in ottanta esemplari stampata a Udine dal «gentile Ettore Serra», la poesia *Fase d'Oriente* nell'edizione del 1916 e in quella del 1919 presentava cinque versi:

Ci spossiamo
in una vendemmia di sole
Ci culliamo in orditi infiniti
di promesse
impregnati di sole

che nell'*Allegria* mondadoriana si riducono a uno (anche se questo avveniva già nel *Porto Sepolto* del 1923, dove però il verso sostituito era «Ci culliamo in orditi infiniti»):

Ci vendemmia il sole

In seguito alla riduzione, operata nel solco della poetica della parola 'scavata nella vita', scompaiono dal vocabolario ungarettiano parole che in effetti non si ritrovano nelle raccolte successive: i verbi *sposarsi*, *impregnare* e il sostantivo *ordito* (anche se la concordanza attesta il verbo corrispondente *ordire*), mentre «cullare» diverrà un *hapax* (lo troviamo solo in *Vanità*). È vero che in questo caso l'obiettivo della revisione è di ridurre l'eccedenza metaforica («Ci spossiamo / in una vendemmia di sole»;

«impregnati di sole») e la componente esplicitamente erotica, già del resto presente nei primi tre versi della poesia;¹ tuttavia i verbi assenti rientrano in quella trama isotopica dell'immedesimazione con la natura e il paesaggio che assume un ruolo centrale nella semantica del primo Ungaretti.

Talvolta la perdita di un lemma è rivelatrice di suggestioni di altri poeti, poi occultate o rimosse nella revisione, come accade per *Silenzio*, di cui mettiamo a confronto l'edizione del 1916 contenuta nel *Porto* e quella vallecchiana da un lato con la mondadoriana dall'altro (i versi di riferimento nella redazione finale sono 4-8):

Me ne sono andato una sera e dal bastimento verniciato di bianco urtante come un cigolio lontanando lucente di solitudine con in cuore un estremo limio di cicala strappata all'albero della sua scalmana col fresco miraggio di quel suo diadema di rubini al sole	Me ne sono andato una sera Nel cuore durava il limio delle cicale Dal bastimento verniciato di bianco
--	---

Anche qui la contrazione analogica e la scarnificazione del lessico sottraggono al vocabolario le parole «cigolio», «scalmana» (in senso figurato, secondo il Treccani, «infatuazione momentanea, entusiasmo improvviso ed eccessivo»), «diadema», «rubini», ma soprattutto «lontanare», vera e propria criptocitazione leopardiana, dalla *Sera del dì di festa*: «e dalla tarda notte / un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco / già similmente mi stringeva il core» (vv. 43-46)². Che si tratti di reminiscenza consapevole si desume non solo dall'identità della forma gerundiale, ma anche dalla somiglianza situazionale: la sera e il canto dell'umile agricoltore che «stringeva il cuore» in Leopardi; la sera e il «limio» delle cicale che dura «nel cuore» in Ungaretti.

Nel passaggio di *Fratelli* dall'edizione udinese e vallecchiana a quella mondadoriana si registra una riduzione del lessico 'affettivo', che veniva utilizzato in una sequela analogica atta a definire il sostantivo-vocativo del titolo:

saluto accorato nell'aria spasimante implorazione sussurrata di soccorso all'uomo [dell'uomo V] presente alla sua fragilità	Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità Fratelli
--	--

Cade il sintagma «saluto / accorato», assente nel *corpus*, mentre l'«implorazione / sussurrata / di soccorso» diviene una più agonistica «involontaria rivolta». Non riteniamo che la perdita di queste parole rientri in una voluta soppressione di «patetico crepuscolare», addebitata dal commentatore del *Porto Sepolto* anche al diminutivo «fogliolina» («come una fogliolina / appena nata»)³. In quest'ultimo si esprime piut-

¹ Come ha fatto notare Ossola nel suo commento a GIUSEPPE UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 129-130.

² GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998.

³ CARLO OSSOLA, *Commento a GIUSEPPE UNGARETTI, Il Porto Sepolto*, cit., pp. 180-181.

tosto tutta la fragilità attribuita all'uomo-*viator* e acquista una dimensione più intima e quotidiana la parabola dell'Ungaretti «uomo di pena».

Come si può dedurre da questi pochi esempi, nella scelta del testo da concordare si presentano al lessicografo due alternative, per le quali *tertium non datur*: a) scegliere un testo conforme all'ultima volontà dell'autore, con la conseguenza di rinunciare a una redazione più estesa, e talvolta (come accade per *Allegria di naufragi*) testimone di un'opera rappresentativa da un punto di vista storico-generazionale; b) optare per un 'allineamento' delle prime edizioni, rinunciando però a documentare la riorganizzazione complessiva del proprio *corpus* che l'autore può aver operato a conclusione (o quasi) della propria storia poetica. Un'alternativa (del resto già praticata nelle citate concordanze del *Canto novo* e delle poesie di Sbarbaro) è quella di 'spezzare' l'opera completa nelle diverse raccolte e realizzare di queste delle concordanze separate, magari optando, al fine ridurre il 'rumore' dei contesti, per le edizioni più significative, che per il primo Ungaretti sono *Allegria di naufragi* e *L'Allegria* edita da Preda nel 1931.

*

Il riferimento continuo a Ungaretti nel nostro discorso apre la spinosa questione del trattamento lessicografico delle varianti d'autore. È legittimo, ci chiediamo, includere nello spoglio concordanziale una lezione sostituita perché ritenuta insoddisfacente, o addirittura dare spazio a lezioni cassate senza sostituzione?

Se si guarda alla concordanza alla luce di una visione dinamica del testo, ossia nell'ottica filologica di un discorso scritto in continuo divenire, si può pensare alla lingua di un autore come ad una realtà *in fieri*, legata ad un progressivo assestamento di scelte, nelle quali far rientrare opzioni e soluzioni non definitive. Questo modello di concordanza 'estesa' non permette tuttavia allo studioso e al lettore di discernere con chiarezza ciò che rappresenta la scelta ultima dell'autore da quanto è destinato a una presenza solo intermittente.

Per scrittori come Leopardi, che affollano i propri autografi di varianti alternative, queste ultime, pur non essendo quasi mai dall'autore promosse a testo, rappresentano nel loro insieme un vocabolario 'potenziale', un *thesaurus* che il concordatore non dovrebbe trascurare. Le varianti sono contemplate nella concordanza dei *Canti* di Antonietta Bufano (uscita per Le Monnier nel 1969), che oltre al testo dell'edizione definitiva include (distinguendole col corsivo) tutte le tipologie di varianti, desumendole dall'apparato dell'edizione critica di Moroncini.

Si tratta di una concordanza che, se appare tuttora preziosa per quanto detto sopra, oltre ad essere selettiva, si scontra sovente con le difficoltà di 'creare' un contesto per le varianti (per le quali sarebbe più corretto filologicamente un semplice rinvio al verso cui esse si riferiscono; ma anche questo è un atto interpretativo soggetto a incertezze!). Il limite della lemmatizzazione delle varianti qui operata sta a nostro avviso nella mancata distinzione tra quelle frutto di sostituzione e soppressione e quelle non realizzate, il cui statuto filologico-testuale è evidentemente differente. In questo senso ci sembra invece opportuna la modalità di registrazione adottata nelle concordanze delle *Operette morali* (anch'esse selettive, perché prive di articoli, preposizioni e congiunzioni), in cui si distinguono varianti genetiche, varianti alternative e varianti delle stampe, e tutte le varianti sono registrate sia nella concordanza, in relazione alla lezione cui sono collegate, sia in appendice, con rinvio alla lezione di riferimento.¹

¹ *Concordanze diacroniche delle Operette morali di Giacomo Leopardi*, a cura di Ottavio Besomi et alii, Hildesheim-Zurich-New York, Olms-Weidmann, 1988, p. XII.

Tralasciando l'opportunità di concordare lezioni ritenute dall'autore come superate, è senz'altro più agevole e utile costituire un *index locorum* delle sole varianti alternative, realizzando una sorta di *corpus* di secondo livello, che nel caso di un lessicografo ed etimologo sapiente come Leopardi assume un valore ben superiore a quello di una semplice appendice alla concordanza di base (peraltro non va dimenticato che la maggior parte di queste varianti riguarda le dieci canzoni, che sono anche quelle alle quali il recanatese riserva le sue scrupolosissime *Annotazioni*).

La registrazione dei luoghi varianti attraverso un regesto concordanziale rivela in modo ancora più persuasivo il dialogo interno all'opera, e consente di dipanare la trama elaborativa del testo, nel momento in cui l'autore, rileggendolo, sceglie i luoghi in cui conservare la ripetizione di una parola e quelli in cui invece eliminare il lessema iterato. Il riferimento più ovvio e suggestivo per la poesia antica è il petrarchesco Codice degli abbozzi, dove l'autore erade al v. 8 del son. cccxxi la *a* di *sola*, mutando l'emistichio in *Sol eri in terra* alla luce della postilla «Attende in hoc repetitionem verborum, non sententiarum», in quanto l'aggettivo *solo* era già presente al verso successivo: «Et m'ài lasciato qui misero, et solo». Savoca ha eliminato nella sua edizione critica, contro tutti gli editori (e d'accordo solo con Salvo Cozzo) l'apostrofo da *Sol*,¹ e questo perché Petrarca, togliendo la ripetizione con la rasura, ha immesso nel testo una parola nuova, ossia il sostantivo *sole*, riferito frequentemente a Laura.²

Lo stesso Leopardi, attraverso le varianti alternative, entra in relazione col testo finale, in quanto quelle varianti suggeriscono correzioni in rigo o interlineari, mentre istituiscono molteplici rapporti di somiglianza fonica, etimologica, semantica, analogica col testo voluto dall'autore. È quasi scontato dire che le 'implicazioni' leopardiane studiate da Contini nell'autografo di *A Silvia*, qualificate come «spostamenti in un sistema» che «involgono una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema e con l'intera cultura linguistica del correttore»,³ sottendono un approccio concordanziale. Non a caso, lamentando nello stesso scritto l'assenza di uno «strumento essenziale di lavoro, quale si ha per Dante e Petrarca», Contini auspicava la realizzazione di una concordanza leopardiana, delegandone il compito a «qualche zelante amico della filologia», dotato di «tanta abnegazione da non rifiutare le apparenze d'un lavoro da contabile».⁴

3. 2. *Restauro testuale e concordanza*

Abbiamo scomodato all'inizio di questa riflessione la «nuova filologia» di Barbi perché, nella «critica totalitaria» da lui reclamata per ogni lavoro di ricostruzione del testo, uno spazio decisivo aveva l'interazione tra filologia come ecdotica, storia della lingua e lessicografia, declinata quest'ultima non solo come repertorio di vocabolari, ma anche come base di «analisi speciali della lingua dei vari periodi e dei singoli autori».⁵ Questa apertura della filologia ad una verifica puntuale sul codice linguistico non è semplicemente una tipologia di approccio intra ed intertestuale, ma consapevole esigenza di una verifica sui luoghi 'concordi' nell'esame di una determinata lezione da confermare, rifiutare o emendare.

¹ FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008, pp. 501-502.

² GIUSEPPE SAVOCA, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 259-260.

³ GIANFRANCO CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, in IDEM, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 191.

⁴ *Ibidem*.

⁵ MICHELE BARBI, *op. cit.*, pp. XL-XLI.

Con la filologia di Barbi si è pertanto realizzato l'incontro tra una tendenza antidogmatica nelle procedure ecdotiche e una critica attenta agli aspetti puntuali del testo. Si può dire che con lui l'approccio guidato dalle concordanze è diventato «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».¹

Tuttavia, al di là di ragionamenti più o meno analitici e plausibili sull'uso di procedure automatiche in ecdotica, non ci sembra che il nesso tra critica testuale e statuto teorico della concordanza sia stato adeguatamente sottolineato (e messo in opera), pur essendo esso implicitamente attivo nelle operazioni di emendamento e restauro dei testi antichi e moderni. In effetti l'ausilio che la concordanza fornisce alla critica testuale (da non intendere in questa sede come semplice ecdotica) si realizza in diverse direzioni:

1) Nel miglioramento della lezione, sia in presenza che in assenza di edizioni critiche;

2) Nel contributo alla chiarificazione di situazioni editoriali complesse (nei casi, come quello dell'*opera omnia* di Ungaretti, di più stampe licenziate dall'autore e divergenti per lezioni sostanziali), che comportano la scelta di un testo di riferimento da concordare;²

3) Nella risoluzione di *cruces* testuali, ad es. scioglimenti di nessi dubbi nei testi antichi, attraverso l'individuazione di *loci paralleli*;

4) Nell'allestimento di edizioni critiche digitali, grazie alla possibilità di 'concordare' realizzazioni analoghe dello stesso grafema, digramma, nesso consonantico, ecc.

Per quanto attiene ai casi di restauro testuale fondato sull'utilizzo della concordanza, mi sembra utile riprendere uno dei tanti *loci critici* del Canzoniere petrarchesco discussi da Savoca e restaurati nella sua edizione critica in disaccordo con la tradizione esegetica.³ Si tratta del v. 12 del son. CCCXIX, di cui riportiamo la terzina finale:

Et vo, sol in pensar, cangiando il pelo,
qual ella è oggi, e 'n qual parte dimora,
qual a vedere il suo leggiadro velo.

Il primo verso viene letto dai commentatori, a partire da Carducci-Ferrari, con due virgole nel mezzo, una dopo *vo*, l'altra dopo *pensar*, esattamente come nel testo di Contini sopra riportato. Premesso che il v. 12, nel Codice degli abbozzi, non presenta alcun segno di punteggiatura, ma solo un punto (con funzione di virgola) a fine verso, tutti gli esegeti spiegano accordando *sol* con *in pensar* e unendo *vo* a *cangiando*; quindi 'e vado invecchiando, solo a pensare...'. In realtà il riscontro sul *corpus* dimostra come l'interpretazione più corretta sia quella che considera *sol* aggettivo legato a *vo*, poiché il tema dell'andare solitario ricorre più volte nel Canzoniere. Consideriamo allora i casi di *vo* unito a *solo* e quelli in cui il verbo è seguito da altri aggettivi:

¹ Cfr. LUCA ANDREA DE MARTINO, *Per uno studio sulla procedura delle concordanze*, «Enthymema», VII, Milano, 2012, p. 189.

² In alcuni casi la riflessione sui problemi della costituzione del testo ha condotto all'approntamento di un'edizione critica, come è avvenuto per Reborà. Cfr. GIUSEPPE SAVOCA, MARIA CATERINA PAINO, *Concordanza delle poesie di Clemente Reborà*, Firenze, Olschki, 2001.

³ GIUSEPPE SAVOCA, *Lecture filologiche del Canzoniere nel Novecento*, in IDEM, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, cit., pp. 265-267.

Solo et pensoso i più deserti campi
 Vo mesurando a passi tardi et lenti
 (XXXV, vv. 1-2)
 Che sol vo ricercando giorno et notte (CCXXXVII, v. 12)
 Tacito vo, che le parole morte (XVIII, v. 12)
 M'andava sconosciuto, et pellegrino (LXIX, v. 11)
 Vo sicuro io, che non po' spaventarme (CLXXVI, v. 3)

Il sistema 'ricostruito' attraverso l'analisi dei contesti di *vo* e *sol* rende ragione di un'interpretazione che risponde al dettato dell'originale (privo, così come il Vat. Lat. 3196, di segnali interpuntivi). Tuttavia il passo analizzato si può ulteriormente problematizzare, tenendo presente che nei *Fragmenta* sono attestati anche usi di *vo* seguito dal gerundio, in evidente controtendenza con i luoghi citati sopra, e che confermerebbero la lettura di Carducci-Ferrari, Contini *et alii*:

Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo (CXCV, v. 1)
 Ond'io vo col pensier cangiando stile (CCCXXXII, v. 28)
 Così dentro et di for mi vo cangiando (CCCXLIX, v. 3)
 Che vo cangiando 'l pelo (CCCLX, v. 41)

Di fronte ai riscontri contraddittori del sistema, che paiono legittimare le due spiegazioni, diviene allora necessario, per la soluzione della *crux* esegetica, ritornare all'autografo, passando quindi dalla tradizione interpretativa alla tradizione del testo. Va da sé che l'emendamento della lezione determina un miglioramento della concordanza, nella quale *sol* verrà registrato non come avverbio, ma come aggettivo.

Vorremmo proporre un altro esempio, tratto da un testo di poesia tardotrecentesca, per dimostrare come la concordanza 'verbale' necessiti talvolta, quando è adoperata a fini ecdotici, anche di quella 'visiva'; ciò allo scopo di difendere certe lezioni tradite o giustificare determinati emendamenti. Il testo in questione è un sonetto caudato di Franco Sacchetti (IV):

Se fosson vivi mille e mille Danti
 ed altrettanti Guidi con lor detti,
 Guitton, Champane, o chi ma' fe' sonetti,
 presti con penne insieme tutti quanti,
 e le rime a pennello, non mancanti,
 scrivesson di e notte ciascun stretti,
 non porien dir i nuovi ed alti aspetti
 di questa, a cui mio cuor sta sempre avanti.
 Ed io son fermo di far di me prova
 nel dimostrar in versi sua bellezza,
 infin che si terrà de la mia possa;
 ben ch'io non conterò ma' sua altezza,
 tanto m'apar ognor nobile e nova,
 se, quanto il ciel, durasse la mia possa.
 Ma bel del bel dirò, fin ch'io potrò,
 e quanto più dirò, men detto avrò.¹

¹ Si cita da FRANCO SACCHETTI, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a cura di Davide Puccini, Torino, UTET, 2007.

Questo sonetto è attestato in una redazione differente nel codice Laurenziano Redi 184, che però lo attribuisce ad Antonio Pucci:

Se fosson vivi mille e mille Danti
e messer Cini, e Guidi co' lor detti,
Guittone, e gli altri, che mai fêr sonetti,
con presti versi, e con penne davanti,
e le rime a pennello non mancanti,
scrivesson di, e notte in bei concetti,
non potrian dire i nuovi, e alti aspetti
di questa, a cui mio cuor sta sempre avanti.
Ed io son fermo di far di me prova
nel dimostrar in versi sua bellezza,
quel tanto, ch'io potrò infin ch'io possa.
Ben ch'io non canterò ma' sua vaghezza,
tanto mi pare ognor più bella, e nuova,
se quanto 'l ciel durasse la mia possa.
Ma ben del ben dirò quanto potrò,
e quant'io più dirò, men detto avrò.

Nelle note al testo dell'edizione Chiari si legge che un'edizione di *Poeti antichi* curata da Leone Allacci nel 1661 è responsabile dell'attribuzione al Pucci.¹ Quest'ultima invero dipende dal ms. Chigiano L. iv. 131, definito da Barbi «un codice tardo e corrotto, portatore di molte erronee attribuzioni».² Incuriosisce, al punto da aver fatto sospettare la presenza nella tradizione di varianti risalenti all'autore stesso, il fatto che il sonetto citato sia l'unico componimento riproposto in una stesura diversa rispetto a tutti quelli della sezione antologica dedicata a Sacchetti nel Redi 184 (il cui antigrafo, da cui deriva anche il Chigiano L. iv. 131., è datato da Barbi intorno al 1394). I testi appartenenti a questa sezione, anche se seguono con sostanziale fedeltà la lezione dell'autografo, non possono discendere direttamente da esso.³

Confrontando le due redazioni si nota un deciso abbassamento lessicale e stilistico-sintattico della versione del ms. Redi, in cui vanno subito all'occhio le variazioni introdotte nella sequenza dei poeti elencati all'inizio. Troviamo così Cino da Pistoia, messo al plurale come i «Danti» e i «Guidi», ma soprattutto un generico «e gli altri» al posto di un anonimo «Champane», che costituisce la *crux* editoriale dell'autografo ashburnhamiano. È plausibile che il copista del Redi 184, in difficoltà di fronte a questo illustre sconosciuto, abbia inventato una zeppa («e gli altri» è trisillabo come «Champane»), adatta peraltro al *climax* discendente del v. 3. Basterebbe questa sola notazione a derubricare questa stesura dalla possibile candidatura a redazione d'autore discendente da un perduto autografo portatore appunto di varianti.

Si potrebbe addirittura ipotizzare che il menante del Redi (certamente copista per passione, ma forse neppure tanto colto, se sente il bisogno di asciugare stilisticamente e sintatticamente il testo) abbia contaminato il suo antigrafo (che, come si è detto, non poteva essere l'autografo sacchettiano) con la lettura di *Triumphus Cupidinis* iv, in cui, dopo i poeti d'amore greci e romani e prima dei provenzali, sono passati in rassegna ai vv. 31-38 gli italiani, ossia Dante, Cino, Guittone, nonché i due Guidi, seguiti da alcuni minori e dalla scuola poetica siciliana:

¹ IDEM, *Il libro delle rime*, a cura di Alberto Chiari, Bari, Laterza, 1936, pp. 404-405.

² LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, «Italiistica», XXI, 2-3, Pisa-Roma, 1992, p. 612, nota 33.

³ Cfr. *ivi*, p. 613, nota 36.

ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,
 ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
 che di non esser primo par ch'ira aggia;
 ecco i due Guidi che già fur in prezzo,
 Honesto Bolognese, e i Ciciliani,
 che già fur primi, e quivi eran da sezzo;
 Sennuccio e Franceschin, che fur sì humani,
 come ogni uom vide [...] ¹

Accertata la banalizzazione compiuta dal copista del ms. Redi, nello specifico quella sulla *lectio difficilior* «Champane», resta il problema di capire se tale lezione, nella difficoltà di identificare il personaggio, sia accettabile (il Chiari l'aveva adottata nel suo testo senza discuterla). Franca Brambilla Ageno, nei prolegomeni alla sua edizione critica, aveva proposto di sciogliere «Champane» in «chon Pane», ipotizzando che il nome «Pane» sarebbe quello dell'«artificiosissimo Panuccio da Bagno», seguace della scuola guittoniana.² L'emendamento sarebbe giustificato dall'assenza di una virgola dopo «Guitton», dato tuttavia per nulla significativo, vista la quasi totale assenza di punteggiatura nelle carte iniziali del *Libro delle rime* (il sonetto iv si trova a c. 2r, la prima ad ospitare i testi autografi). La lezione stampata dalla Ageno è accolta anche da Puccini, il quale ritiene la correzione della studiosa «più economica», anche se Panuccio «sta male in compagnia di poeti tanto più grandi di lui».³

La soluzione non può venire purtroppo dai riscontri onomastici, dai quali si può solo desumere l'esistenza di un cognome *Campana* presente in area toscana ed emiliano-romagnola, ben attestato nel '500 ma a ragion veduta anche precedente. La forma «Champane» si può spiegare, nel contesto del sonetto, per analogia con «danti», «Guidi» e «Guitton[i]» (l'apocope della *i* è motivata da necessità metrica),⁴ come frutto di un voluto gioco sull'ambiguità del plurale di un nome di matrice sostantivale (che evoca quindi anche l'idea del suono e della voce). A suffragare questa ipotesi è ancora una volta il comportamento del copista del Redi 184 che, non comprendendo la beffarda invenzione dei poeti 'al plurale', rende «Guitton[i]» come «Guittone», aggiungendovi un poco felice «e gli altri», che rende se non altro l'idea dell'esistenza di una scuola di poeti seguaci dell'aretino. Data l'assenza, allo stato attuale delle nostre conoscenze, di poeti contemporanei a Sacchetti portatori di questo cognome, bisognerà semmai pensare a un rimatore (magari toscano-senese, come gli altri in elenco nel sonetto) appartenente al variegato mondo sociale raccontato in prosa e in verso dall'autore.

Lo scioglimento «chon Pane» sembrerebbe di primo acchito trovare giustificazione nell'*habitus* sacchettiano di scrivere nella maggior parte dei casi *chon* (anche con

¹ Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca, Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 188-192.

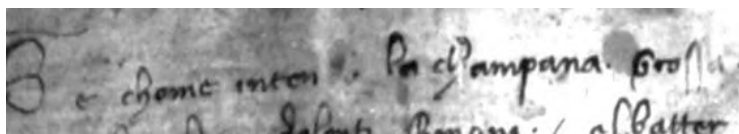
² FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Per una nuova edizione delle rime del Sacchetti*, «Studi di Filologia Italiana», XI, Firenze, 1953, pp. 257-320: 263. Cfr. FRANCO SACCHETTI, *Il libro delle rime*, edited by Franca Brambilla Ageno, Firenze-Perth, Olschki-University of Western Australia Press, 1990.

³ IDEM, *Il libro delle rime*, edizione Puccini, p. 63.

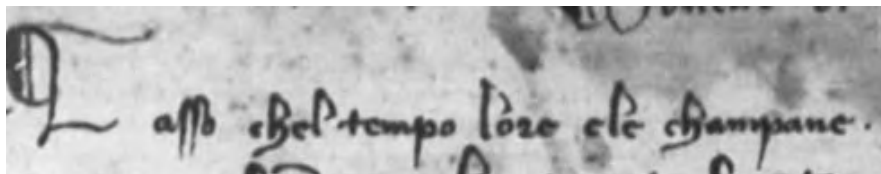
⁴ Nel *Libro delle rime* sono ben rappresentati i casi di sostativi e aggettivi che subiscono al plurale l'apocope della *i* dopo *n*; qualche esempio: «Molto ci peccan que' comun che sono» (xxxI, v. 185); «e de' suoi doni a' cittadin comparte» (cclxxvi, v. 14); «Molte son l'opinion di questa vita» (ccxxxiv, v. 9); «cantando orazion con altre invene» (ccci, v. 242); «quando mancaron, gli scaglion fur rotti» (ccxlv, v. 193); «dove già furo i tuo' Fiorentin dotti» (ccxlv, v. 195); «o sommo Padre, i tuo' mondan pastori» (xxxiii, v. 4); «stando nelli mondan terrestri guai» (cxcv, v. 3).

titulus sulla o), anche se dall'autografo (consultato per le realizzazioni grafiche della preposizione 'con', individuate con l'ausilio di una concordanza per forme realizzata mediante la L.I.Z., la quale però contiene un testo graficamente normalizzato!) emergono pure le varianti «cō» (raramente «con») e (una sola volta nei primi 50 componimenti) «chon». In realtà la scrittura della preposizione con l'«h» puramente grafica non costituisce un argomento decisivo (avrebbe dovuto esserlo per l'ipotesi proposta dalla Ageo), poiché Sacchetti pone spesso la muta accanto alla 'c' velare (quindi in 'ca', 'co', 'cu'). Basta scorrere i primi componimenti (anche con l'ausilio della benemerita edizione diplomatica di Salomone Morpurgo)¹ per trovare forme come «chanto», «chombattere», «anchora», «chastità», «chostei», «archo», «Hercole», «Chanzon» (I), «cholui», «chome» (II), «chonterò» (IV), «focho», «chomandi» (V). Oltretutto la *scriptio continua* di preposizione e nome proprio, anche ammettendo che «Pane» possa essere maiuscolo, non appartiene all'*usus scribendi* sacchettiano.

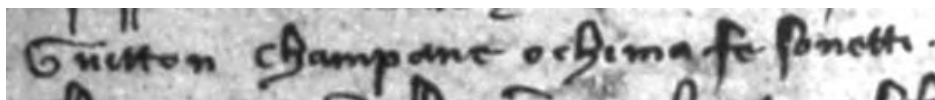
Esaminando le attestazioni autografe del lemma «campana», si osserva che esso, due volte su tre (eccettuata la nostra occorrenza), è scritto con la «ch», e in entrambi questi casi con l'iniziale minuscola, a differenza di «Champane» del son. IV, maiuscolo come «Guidi» e «Guitton», mentre per «danti» è adoperata, forse a scopo ironico-provocatorio, la minuscola. Si vedano i seguenti luoghi, seguiti da quello qui esaminato:



Se chome intendo la champana grossa (XCA, c. 15r)



L'asso chel tempo l'ore e le champane (CXXIX, c. 21v)



Non abbiamo riportato la terza occorrenza del sostantivo, presente nella *Chanzonetta balatella* CIX (al v. 6) nella forma «campana». Non vi è ragione allora di proporre la *lectio difficilior* «con Pane»; va semplicemente accettato «Champane», così come scritto nell'autografo. Potrebbe trattarsi di una provocatoria infrazione del canone (non compresa dal copista del Redi 184) compiuta dall'autore per allineare ai grandi Dante, Guittone, Guinizzelli e Cavalcanti un sonettatore di professione come mille altri, che non potrebbero dire in versi quello egli con tutte le sue forze è capace di esprimere.

¹ Il *Canzoniere di Franco Sacchetti dal codice autografo*, a cura di Salomone Morpurgo, Bologna, Zanichelli, 1895.

CONCLUSIONE

Ci sembra di poter dire senza forzature, a chiusura di questo discorso, che quello della concordanza è un approccio al testo nativamente interdisciplinare. Come la filologia, nella sua applicazione ecdotica, si avvale del supporto di studi ‘ancillari’ quali la paleografia, la codicologia, la storia della lingua, così la realizzazione di una concordanza e il suo uso ermeneutico implicano un solidale concorso di critica del testo, lessicografia ‘storica’, storia della lingua, oltre che delle ‘scienze’ informatiche, declinate nello studio in chiave statistica e sintattica dei fenomeni linguistici.

È giusto allora considerare la concordanza non come un mero prodotto-strumento (prassi frequente nei manuali di linguistica computazionale, che vi dedicano uno spazio di trattazione ridotto e gerarchicamente subalterno), ma come la realizzazione più compiuta del lavoro lessicografico sui testi. La concordanza è e dev’essere «più che uno strumento un orizzonte di metodo, un ventaglio di potenzialità in cui testo e metatesto, creazione e comprensione si offrono reciprocamente a processi di mutuo arricchimento e di interazione dialogica e conoscitiva».¹

In questo senso il passaggio, discusso da Savoca, dalla concordanza «verbale» a quella «reale», ossia «dallo strumento concordanza alla concordanza come metodo e come ricerca del senso fra parole, segni e cose»² ci sembra possa esemplificare, nel momento in cui ne coglie i limiti, la forza conoscitiva e il dialogo inesauribile che questo metodo intrattiene con i testi, in quanto consente di cogliere il continuamente rinnovantesi potenziale di senso, quello che ci fa comprendere, ossia fare ‘nostra’, un’opera letteraria.

Se ci poniamo nella prospettiva ermeneutica della linguisticità del comprendere, in cui interpretazione ed esecuzione (ad esempio la lettura ad alta voce) sono indissolubilmente connesse (per Gadamer non c’è «fondamentalmente alcuna differenza tra l’interpretazione di un’opera che si dà nella riproduzione, e quella che si opera nel lavoro del filologo»),³ possiamo ritenere la concordanza come la forma di esecuzione più oggettiva e scientifica e al contempo più ‘liberamente’ innovativa di un testo.

¹ GIUSEPPE SAVOCA, *LLMC*, p. 285.

² Ivi, p. 286.

³ HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, cit., p. 815.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2016

(CZ 2 · FG 13)



Roma.

Fabrizio Serra editor

Copyright