

Ecdotica

8

(2011)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

**Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles**

 **Carocci editore**

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,
Domenico Fiormonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Paola Italia, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi, Roland Reuß,
Peter Robinson, Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Luigi Giuliani, Camilla Giunti,
Amelia de Paz, Andrea Severi, Marco Veglia

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

On line:

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdótica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B)
Madrid 28001
cece@cece.edu.es
www.cece.edu.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



C^EE
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES



Carocci editore,
Via Sardegna 50, 00187 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- CONOR FAHY, *The Printed Book in Italy*
Edited by Neil Harris 7
- ROGER CHARTIER, *Qu'est-ce qu'un livre?* 29
- SHANE BUTLER, *La question de la page*
Avec un appendice, «Nostalgie de la page», de José Antonio Millán 45
- ANTONIO CORSARO, *L'autorialità del revisore. Intorno a una raccolta di rime di Michelangelo* 58
- GIOVANNI BIANCARDI, *Nella selva delle stampe pariniane* 75
- LUCIANO CANFORA, *La «strana lettera» ad Antonio Gramsci* 86

Foro. *Le volontà dell'autore*

- DANIEL FERRER, *Le Pays des trente-six mille volontés, ou «tu l'auras voulu»* 97
- CLAUDIO GIUNTA, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata* 104
- CRISTINA URCHUEGUÍA, *La autorización y la voluntad del autor* 119
- PAOLA ITALIA, *«As you like it». Ovvero di testi, autori, lettori* 129

Testi

- Setting by Formes. *The Explanation of Alonso Víctor de Paredes (1680)*
Edited by Francisco Rico y Pablo Álvarez 143

Questioni

WENDY J. PHILLIPS-RODRÍGUEZ, La necesidad de contaminarse: (sobre <i>The Pleasures of Contamination</i> de David Greetham)	155
CHASE ROBINSON, Enigmi nella sabbia	167
Filologie sotto esame:	
FRANCESCO BAUSI, Settant'anni di filologia in Italia	175
ANDREA FASSÒ, Ist die Romanistik noch zu retten?	192
MASSIMO BONAFIN, L'etnofilologia ci salverà?	213
FRANCESCO BENOZZO, Si salvi chi può!	224

Rassegne

Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica?* (INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ), p. 237 · William Robins, ed., *Textual Cultures in Medieval Italy* (MADDALENA SIGNORINI), p. 242 · Dante Alighieri, *Opere*, vol. I, a cura di Claudio Giunta e altri (NICOLÒ MALDINA), p. 246 · Lotte Hellinga, *William Caxton and early printing in England* (CLIVE GRIFFIN), p. 254 · Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)* (GIUSEPPE DI STEFANO), p. 259 · Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare* (FRANCISCO RICO), p. 266 · Fernando Bouza, *Hétérographies* (JONATHAN THACKER), p. 268 · Trevor J. Dadson, *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (MARTA LATORRE PEÑA), p. 271 · Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon* (HANS WALTER GABLER), p. 276 · G.T. Tanselle, *Bibliographical Analysis. A Historical Introduction* (ALBERTO MONTANER), p. 281

Foro

LE VOLONTÀ DELL'AUTORE (Bologna, 2 maggio 2011)

DANIEL FERRER, CLAUDIO GIUNTA,
CRISTINA URCHUEGUÍA E PAOLA ITALIA

DANIEL FERRER

«Le Pays des trente-six mille volontés», ou «tu l'auras voulu»

Je proposerai d'intituler cette petite intervention «Le Pays des trente-six mille volontés», en reprenant le titre d'un livre pour enfant, écrit par André Maurois en 1928, ou, encore, «tu l'auras voulu».

On peut commencer par une citation du grand théoricien et philologue et généticien Boris Tomachevski, qui parle ici sous sa casquette d'éditeur.

Dans l'ensemble, l'auteur qui reprend une de ses œuvres en modifie le système poétique en sa totalité ou en ses parties. Plus cette reprise est proche du moment de la création de l'œuvre, plus elle lui est organiquement liée, plus la modification du système répond au projet artistique fondamental. Mais plus l'auteur s'éloigne de son œuvre, plus il est fréquent que la modification du système se réduise à un placage d'éléments de son nouveau style sur le fonds du style organique ancien devenu étranger. Une question fort difficile se pose alors à l'éditeur qui doit décider si l'auteur a réussi à trouver un nouveau système, à reprendre l'œuvre sans rien laisser pour compte, de manière que, d'une part, il n'y ait pas de contradictions internes entre divers lieux de l'œuvre, ni de différence de style criante, et que d'autre part, le nouveau système fusionne organiquement avec le projet artistique de l'œuvre. De là dépend le choix d'une version selon le principe du texte relevant d'un système unique.¹

¹ Cité par R. Laufer, *Introduction à la textologie: vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse, 1972, pp. 23-24.

Tomachevski n'emploie pas le terme de volonté et il s'efforce de poser le problème en termes purement formels. À vrai dire, il n'est guère d'autre manière cohérente de le formuler: il est difficile de le poser en termes psychologiques, puisqu'on a rarement la possibilité de faire subir un examen psychiatrique à l'auteur ou de passer son cerveau au scanner pour évaluer l'état de ses artères et dépister les traces de la sénilité. Il n'est pas plus facile de le poser en termes juridiques ou éthiques. On sait que la dernière volonté de Virgile ou de Kafka, c'était que leur œuvre soit brûlée; mais aucun éditeur de l'*Enéide* ou du *Château* ne présentera au public une page calcinée. Le vouloir-vivre de l'œuvre l'emporte irrésistiblement sur la dernière volonté testamentaire de l'auteur biographique.

On voit bien, cependant, que même dans la position formaliste du problème, chez Tomachevski, la volonté de l'auteur est présente. On a même deux volontés. Une volonté vraie, originelle, et une volonté qui risque d'être superfétatoire, pervertie en quelque sorte, parce qu'elle a dévié, qu'elle est dévoyée, sortie de la droite ligne du projet artistique de l'œuvre. En d'autres termes la figure de l'auteur se dédouble et c'est le texte (le texte idéalement unique, «selon le principe du texte relevant d'un système unique»), la cohérence du texte, la cohérence de l'œuvre, qui arbitre entre les variantes de la figure auctoriale. Et cette figure auctoriale, une fois «établie», permettra de faire retour sur le texte pour choisir des variantes textuelles.

C'est un peu comme s'il y avait deux auteurs distincts. Comme dans ce beau crucifix anonyme, que j'ai vu hier à la pinacothèque de Bologne, sur lequel une sainte a été ajoutée, à droite du Christ, par un peintre plus tardif, en vertu, sans doute, d'un besoin de combler le vide qui était ouvert par la posture cambrée, extraordinairement asymétrique, du corps crucifié. Une différence de parti pris esthétique, qui ne nous étonne pas vraiment puisqu'il y a bien ici deux auteurs différents, peignant à des périodes distinctes. On pourrait, au nom de la cohérence de l'œuvre, choisir de revenir à la volonté de l'auteur numéro un et retirer cette sainte adventice en reconstituant le panneau tel qu'il devait être. Mais cette démarche restauratrice risque de nous entraîner très loin. Si par exemple on prend le cas du Palais Farnese à Rome, est-ce qu'il faudrait démolir ce qu'a construit Vignola pour respecter la volonté de Michel-Ange, ou démolir ce qu'a construit Michel-Ange pour respecter la volonté de Sangallo, le premier auteur? Où est la cohérence de l'œuvre qui permet de choisir entre ces diverses volontés?

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, quand l'auteur est une seule et même personne biographique, ce critère de la cohérence de l'œuvre

ne va pas davantage de soi. Quand on faisait remarquer à Faulkner que l'appendice qu'il avait ajouté, 15 ans plus tard, au chef-d'œuvre de sa jeunesse, *The Sound and the Fury*, n'était pas cohérent avec le texte original, il refusait de le changer et affirmait que l'appendice avait été écrit avec la même intensité que le texte original, et qu'il fallait donc considérer que c'était le texte original qui était devenu incohérent depuis la publication de l'appendice. Et d'ailleurs chaque fois que les *textual critics* ont essayé de remédier aux incohérences entre les diverses chronologies ou généalogies publiées par Faulkner, ils se sont empêtrés, au point qu'on est obligé de conclure (c'est mon interprétation, ce n'est pas la leur) que ces incohérences sont, consciemment ou inconsciemment, voulues, qu'elles sont conforme à l'esthétique de ses œuvres.² Dire cela, c'est évidemment faire intervenir de nouveau la volonté de l'auteur, à un autre niveau, volonté qui n'est de nouveau décelable que dans la cohérence du texte (plus précisément dans l'incohérence du texte qui se trouve être une forme supérieure de cohérence).

Si on pousse la logique jusqu'au bout, c'est au manuscrit qu'il faudrait remonter, et même au brouillon, au tout premier brouillon. Il faudrait gratter les fresques pour retrouver la sinople, et mettre au jour la volonté originale de l'auteur, perturbée par les accidents de la réalisation sur le plâtre frais.

Le généticien lui, heureusement, n'est pas tenu de choisir, puisque c'est précisément le passage d'un état à un autre qui l'intéresse. Heureusement, car il est confronté, non pas à un dédoublement, mais à une multiplication de la volonté de l'auteur (les trente-six mille volontés de mon titre). Il travaille pourtant dans un intervalle de temps plus restreint, qui n'embrasse que rarement la distance qui va de la création juvénile aux révisions de la vieillesse, mais les choses n'en sont pas plus simples pour autant.

Prenons un exemple relatif à l'*Ulysse* de Joyce. En décembre 1921, Joyce renvoie tardivement à l'imprimerie un paquet de quelques pages d'épreuves. Elles portent, en français, la mention autographe «Corrections supplémentaires si encore possibles James Joyce». Expression directe de la volonté de l'auteur, donc; toutefois cette volonté n'est pas absolue, mais conditionnelle («si encore possibles»). Il se trouve que le paquet arrive trop tard pour que l'imprimeur puisse prendre en compte ces corrections, qui comportent d'assez substantielles additions, notamment cette intervention d'un archétypique exilé irlandais:

² Voir D. Ferrer, «Editorial Emendations in the Chronology of "Absalom, Absalom!" : a Matter of Life and Death?», *Faulkner Journal*, V.1 (Fall 1989), pp. 45-48.

Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennessy (in medieval hauberk, two wild geese volant on his helm, appears and, with noble indignation, disowns Bloom) Put down your eyes to footboden, big grand pig of Jude all covered with gravy!³

Ce passage ne figure donc pas dans l'édition originale de 1922. L'édition critique publiée 62 ans plus tard a considéré, tout à fait logiquement, qu'il fallait respecter la volonté de l'auteur aussi clairement exprimée en introduisant le passage là où il aurait dû aller, si l'ajout n'était pas arrivé trop tard.

Mais Joyce, qui n'aime pas laisser perdre les fruits de son invention, va réutiliser ce passage un peu plus loin, sur d'autres pages qui n'en sont pas encore au stade de la composition terminale. Il réapparaît sous cette forme:

Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennessy (in medieval hauberk, two wild geese volant on his helm, with noble indignation points a mailed hand against the privates) Werf those eykes to footboden, big grand porcos of johnyellows todos covered of gravy!⁴

Ce qui fait que dans la première version de l'édition critique le même passage (ou presque, nous allons revenir sur les différences) réapparaît deux fois à quelques pages d'intervalle, résultant de deux volontés, décalées dans le temps. Le résultat était étrange, et la deuxième version de l'édition critique (1986), considère tout à fait justement, me semble-t-il, que la deuxième volonté annulait la première, bien qu'elles s'exercent en deux points différents du texte.

Ce sont là des problèmes d'éditeurs, qui ne sont pas vraiment ceux du généticien. Ce qui est intéressant, d'un point de vue génétique, c'est la souplesse de la volonté auctoriale, sa labilité. Ce qui était prévu pour aller ici, peut aussi bien s'insérer ailleurs, en fonction des circonstances.

On peut même aller plus loin. Si on compare le passage d'origine et le passage finalement réinséré, on s'aperçoit que le style a évolué. Le sabir international s'est enrichi: on voit clairement le langage d'*Ulysse* faire mouvement vers *Finnegans Wake* et le multilinguisme qui caractérisera l'œuvre ultime de Joyce, publiée 17 ans plus tard. En l'espace de

³ Reproduit dans *The James Joyce Archive*, vol. 26, New York and London, Garland Publishing, 1979, p. 175.

⁴ *The James Joyce Archive*, vol. 26, cit., p. 316; voir J. Joyce, *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*, prepared by H.W. Gabler with W. Steppe and C. Melchior, New York and London, Garland Publishing, 1984 et 1986, 15.4506-4509.

quinze jours seulement, le projet littéraire n'est plus tout à fait le même, il a évolué de manière perceptible. La volonté de l'auteur n'est plus tout à fait identique à elle-même.

Ce que la génétique constate, c'est que la volonté est en glissement perpétuel. Il ne faut pas seulement opposer la volonté de l'auteur juvénile (ou immature), à celle de l'auteur parvenu à la sagesse de la maturité (ou à la sénilité). Un livre comme *Ulysse* porte de manière visible, pour qui sait regarder, les traces de plusieurs changements radicaux de projet esthétique, survenus en cours de rédaction. La composition s'étant prolongée sur une longue période, on peut distinguer trois étapes, qui correspondent à trois projets esthétiques successifs, de plus en plus radicaux, qu'on a appelés le style initial, le style intermédiaire et le style final. Mais, le style final (qui correspondrait, dans une conception simpliste, à la dernière volonté de l'auteur) n'est pas celui qui est finalement adopté pour tout le livre: aussi radicaux qu'aient été les bouleversements apportés par chacune de ces révolutions stylistiques, ils n'ont pas été jusqu'à un abandon complet des centaines de pages relevant des projets anciens. Les premiers chapitres ont subi des milliers de révisions qui les ont partiellement mis à jour et ils revêtent nécessairement une autre signification du fait de leur coexistence avec les derniers chapitres, mais ils restent quand même substantiellement identiques à ce qu'ils étaient lors de leur rédaction. Pour l'essentiel, l'*Ulysse* que nous connaissons est constitué de la sédimentation de ces trois projets différents. Ces mutations majeures repérables dans le processus d'écriture chez Joyce sont emblématiques de la myriade de petits changements qui, dans *Ulysse* comme dans toute œuvre littéraire, gauchissent insensiblement, à chaque instant, le projet de départ, interfèrent avec lui.

L'écriture (et plus généralement la création artistique) instaure une réalité nouvelle et réorganise l'ensemble du champ dans lequel elle s'inscrit, au point que plus rien ne peut être comme avant, plus rien même n'aura été comme avant: l'histoire n'est plus pensable en dehors de cet événement. Ceci est vrai non seulement quand il s'agit d'une œuvre majeure qui bouleverse visiblement le paysage artistique, l'œuvre de Beethoven, par exemple, ou celle de Joyce, mais c'est vrai aussi, sur un mode souvent mineur, presque imperceptible, de toute œuvre; et il faut ajouter que c'est également vrai, à échelle réduite, de chaque étape de la genèse, de chaque acte d'écriture. L'acte créatif bouleverse le paysage préexistant au point de rendre ce paysage sinon méconnaissable, du moins radicalement différent, mais d'une altérité subtile qui prête à tous les malentendus. Il semble qu'il s'agisse de la même œuvre, du

même feuillet, et pourtant une simple rature a tout réorganisé et imperceptiblement modifié la perspective. Mais la perspective nouvelle doit bien s'ajuster avec la perspective ancienne, comme une anamorphose s'intègre à la perspective frontale d'un tableau.

Cesare Segre a préconisé d'analyser les variantes introduites par les copistes dans les manuscrits médiévaux en termes de diasystème (c'est-à-dire de croisement entre deux systèmes voisins), voire de créolisation (c'est-à-dire de création d'un nouveau système élaboré sur les bases de l'ancien, mais indépendant de lui).⁵ Ces processus d'interférence, qui se produisent, à chaque transcription d'un manuscrit par un copiste dont les références culturelles et linguistiques ne sont pas exactement les mêmes que celles de l'auteur, les brouillons nous permettent d'assister à leur généralisation, puisque l'écrivain qui achève une page n'est pas tout à fait le même que celui qui l'a commencée, l'écrivain qui rature un mot n'est pas tout à fait le même que celui qui l'avait inscrit, leur intentionnalité a été modifiée par le cours de l'écriture. On est passé, en quelque sorte, de Sangallo à Michel-Ange, de Michel-Ange à Vignola, chacun réinterprétant le projet du précédent dans un contexte renouvelé. On assiste, dans le brouillon, à une multiplication quasi infinie de diasystèmes, et même à une créolisation galopante, dans la mesure où le système de l'œuvre en cours (le système formel et sémantique de l'œuvre et, en dernier ressort, le système axiologique qui guide l'écriture) est en perpétuelle mutation.

Valéry a été jusqu'à dire que l'œuvre, quelle qu'elle soit:

est toujours un faux (c'est-à-dire une *fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement*. Elle est le fruit d'une collaboration d'états très divers, d'incidents inattendus; une sorte de combinaison de points de vue originaires indépendants les uns des autres). Le lecteur, être instantané, se trouve en présence d'un monstre formé de durées très différentes de nature et de développement et il est nécessaire qu'il en soit ainsi.⁶

Il précise ailleurs que:

⁵ C. Segre, «Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème», *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 62 (1976), pp. 279-292. Id., «Les transcriptions en tant que diasystèmes», in J. Irigoien et G.P. Zarri, *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, CNRS, 1979, pp. 45-49. Repris dans Id., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 64-70.

⁶ F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926, pp. 107-108. C'est Valéry qui souligne. Cité par J. Robinson-Valéry dans «Valéry précurseur de la génétique», *Genesis*, 5 (1994), pp. 89-98: p. 97.

la réalité de l'exécution de cet ouvrage est faite d'innombrables incidents intimes ou accidents extérieurs, dont les effets s'accumulent, se combinent dans la *matière* de l'ouvrage – lequel peut devenir à la longue, surtout s'il fut très élaboré et maintes fois repris, un ouvrage sans auteur définissable –, un ouvrage dont celui qui l'eût pu faire d'un seul trait, sans déviations, sans interventions, *n'a jamais existé*.⁷

Ce que Tomachevski appelait le «principe du texte relevant d'un système unique», dépourvu de contradictions, est donc une illusion: le généticien constate que les interférences, diasystèmes ou créolisation, commencent bien en amont de la publication, dès les premiers instants de l'écriture. Sans aller nécessairement jusqu'à parler de «placage d'éléments [d'un] nouveau style sur le fonds du style organique ancien devenu étranger», il faut accepter l'idée que les incohérences, imperceptibles ou flagrantes, sont le fait de toutes les genèses, même de celles qui sont écrites en l'espace de quelques jours, voire de quelques heures.

Il y a bien une dernière volonté, chronologiquement parlant, mais elle ne subsume pas la myriade des volontés antérieures, qui coexiste avec elle dans l'œuvre. La vision rétrospective qu'à l'auteur de son œuvre est une vision anamorphosée, déformée par la parallaxe, du fait de l'éloignement du début. On peut le vérifier par exemple quand Joyce entreprend de se traduire lui-même. Il traduit non pas le texte tel qu'il est, mais un texte qui correspond à ce qu'il aurait été s'il avait été écrit instantanément depuis le point de vue qui est le sien au moment de l'achèvement.

L'image de l'auteur, porteur d'une volonté unifiée est un mensonge disait Valéry, qui n'a jamais existé. Disons que c'est une construction, une construction rétrospective, qui existe dans l'œuvre achevée en tant qu'*effet de lecture*, produit de cet «être instantané» qu'est le lecteur.⁸

⁷ *Vues* (Paris, La Table Ronde, 1948), cité dans «Valéry précurseur de la génétique», cit., p. 98.

⁸ Tomachevski ne l'ignorait évidemment pas. Ailleurs, il va jusqu'à écrire: «Tous les écrivains savent bien qu'on n'obtient pas toujours exactement ce que l'on a imaginé. Ce qui distingue un écrivain d'un non-écrivain n'est pas la capacité à se fixer un objectif, mais la capacité à *concrétiser* la tâche qu'on s'est assignée, à savoir l'exprimer. Aussi n'est-ce ni l'intention de l'auteur, ni le chemin qu'il a parcouru jusqu'à la création de l'œuvre qui lui donnent son sens. La psychologie individuelle de l'auteur n'a ici pas plus d'importance que celle du lecteur occasionnel. L'important, c'est l'ouvrage tel qu'il apparaît finalement; et c'est l'analyse de ce qu'inspire cet ouvrage au lecteur idéal, c'est-à-dire à celui qui est susceptible de le comprendre complètement, qui permet de dégager son orientation interne»; B. Tomachevski, «L'écrivain et le livre: traité de textologie», in D. Ferrer et A. Mikhailov (éds.), *La textologie russe*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 52.

En français, on a coutume de dire à quelqu'un de têtù, qui insiste pour commettre une action qui risque d'être lourde de conséquences: «tu l'auras voulu...». De la même manière l'idée d'une volonté unifiée et ultime de l'auteur est insistante, elle est même irrésistible, mais elle n'existe qu'au futur antérieur. Elle est un effet d'après-coup, et l'auteur, une fois son texte publié, n'est qu'un lecteur parmi d'autres, à ceci près qu'il a le droit juridique de remettre en branle le processus de création et de modifier le texte pour produire ce qu'il faut bien appeler une autre œuvre.

CLAUDIO GIUNTA

La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata

1. Sono stato invitato a questo seminario perché una quindicina di anni fa ho pubblicato un saggio dal titolo *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore* in cui mi occupavo in particolare della storia redazionale delle *Novelle rusticane* di Verga e dell'*Allegrìa* di Ungaretti. Nella parte finale del lavoro facevo delle considerazioni generali sul metodo e sugli obiettivi, e concludevo dicendo che la filologia d'autore avrebbe dovuto «farsi da parte, o farsi discreta». Dicevo anche che l'*ars edendi* di cui aveva parlato Isella in un suo saggio¹ avrebbe potuto essere appunto un'*ars* e non una scienza, garantita non da leggi ma dalla sensibilità e dall'esperienza dell'editore, e che dunque sarebbe stato illusorio immaginare formalizzazioni e teorie che pretendano di andare molto più in là di, diciamo, una corretta amministrazione della casistica. E osservavo, come del resto già altri avevano fatto in precedenza, che lo stesso criterio dell'ultima volontà dell'autore, da molti considerato sacrosanto, non poteva essere tenuto come criterio-guida nel caso di un gran numero di opere a redazioni plurime.

Circa il prevalere della casistica sulla teoria, mi pare di poter confermare quanto dicevo allora, anche alla luce dei manuali usciti in questi anni, primo fra tutti quello che Paola Italia e Giulia Raboni hanno dedicato specificamente alla filologia d'autore.² Non c'è un protocollo di regole, paragonabile a quello che apre i manuali di filologia *tout court*: c'è

¹ D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, p. 29.

² P. Italia, G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

una lunga lista di esempi, di buoni esempi editoriali (l'edizione Isella del *Giorno*, l'edizione Isella dei *Promessi sposi* ecc.), e da questi esempi il lettore deve dedurre non tanto delle regole valide in assoluto quanto delle norme di comportamento, un'etichetta.³ Quanto poi al criterio-guida dell'ultima volontà dell'autore, mi pare che nessuno, ormai, lo dia per pacifico. Sull'argomento, che è quello prescelto per il nostro seminario, temo di non avere molto da dire in generale. Forse soltanto questo: che proprio nei manuali sarebbe opportuno proporre una riflessione sulla differenza tra la nozione di «ultima volontà dell'autore» applicata all'età della stampa e la stessa nozione applicata all'età del manoscritto. Mi pare cioè che lo studente andrebbe avvertito del fatto che un conto è *licenziare* un testo o *pubblicarlo* sotto forma di manoscritto e un conto è stamparlo. Anche in questo caso è difficile fissare delle regole generali, ma è ragionevole pensare che, poiché la stampa di un'opera è irreversibile e non può essere corretta (se non da una nuova stampa), è la stampa stessa che, se non crea, perlomeno rafforza, potenzia l'idea di ultima volontà, chiedendo all'autore una scelta esplicita e per lungo tempo irrevocabile. Al contrario, dal momento che la copia manoscritta rendeva più difficile o meno necessario «chiudere» una volta per tutte, è ragionevole pensare che la nozione stessa di ultima volontà fosse più sfocata, e che con meno difficoltà si contemplatesse l'eventualità di varianti alternative, non ordinabili secondo quel criterio. Una traccia di questo atteggiamento mi pare si possa cogliere nel celebre passo della *Vita nova* in cui Dante cita un suo sonetto che ha «due cominciamenti» (§ 23.3-8):

E dissi allora questo sonetto, lo quale comincia *Era venuta*; lo quale à due cominciamenti, e però lo dividerò secondo l'uno e secondo l'altro...

Era venuta nella mente mia
la gentil donna, che per suo valore
fu posta dall'Altissimo Signore
nel ciel dell'umiltate, ove è Maria.

Secondo cominciamento:

Era venuta nella mente mia
quella donna gentil cui piange Amore,

³ Direi che la cosa che si avvicina di più a un'*ars edendi* dei testi contemporanei è l'eccellente studio di P. Italia, «L'«ultima volontà del curatore»: considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento», *Per leggere*, 8 (2005), pp. 191-224, e 9 (2005), pp. 169-98.

entro 'n quel punto che lo suo valore
vi trasse a riguardar quel ch'io faceva.

A questo passo celeberrimo è interessante affiancarne uno meno noto, dal quale emerge ancora meglio la propensione ad ammettere varianti *alternative* di un medesimo testo o di una medesima porzione di testo. Meo Abbracciavacca manda a Guittone d'Arezzo due lettere, ciascuna accompagnata da un sonetto. Alla fine della seconda lettera Meo scrive:

Ora, sperando sanare la mente in verità, mo' vo' dimando risposta di fina sentenzia di ciò ch'io dubbio, mandandolovi dichiarando per lo sonetto di sotto scritto. Èn simile la lettera e 'l sonetto a l'altro in sentenzia, ma non in voce.⁴

In effetti, il senso (la *sentenza*) dei due sonetti è praticamente lo stesso, ma le parole (la *voce*) sono leggermente diverse, e basterà citare la prima quartina di entrambi (ed. *CLPIO*, p. 103):

Poi sento c'ogni tutto da Dio tegno,
non veggio offensa ch'om possa mendare;
ché alma e corpo e tutto mio sostegno
mi diè per lui servendo fòr mancare.

Pensando c'ogni cosa aggio da Dio,
non so di che mendar Lui possa fallo,
ché alma e corpo, vita e mondo 'n fio
mi diè per Lui servir e fermo stallo.

Sono, s'intende, due testi distinti, così come sono distinti questi due sonetti di Monte Andrea che iniziano praticamente allo stesso modo:

A la 'mprimera, donna, ch'io guardai
vostra sovrapiagente gaia figura,
sì coralmente, donna, innamorai
e mi compresi tutto, in fede pura...
(ed. Minetti, n. 32.1-4)

A la 'mprimeramente ch'io guardai
vostra sovrapiagente gaia figura

⁴ Cfr. *Le Lettere di Frate Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Meriano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1922, p. 375.

coralmente tutto mi donai
a vostra ubidienza, in fede pura...
(ed. Minetti, n. 84.1-4)

Testi distinti, dunque; ma è anche chiaro che si tratta di variazioni che stanno sul medesimo piano, proprio come i due cominciamenti di Dante, e che vanno letti non in serie bensì in parallelo: come casi in cui la «seconda volontà» non cancella la prima ma le si affianca.

«Quando – scrivono Paola Italia e Giulia Raboni – gli studi di filologia d'autore saranno più numerosi e la disciplina più codificata, si potrà forse scrivere una storia della letteratura italiana sulla base dei vari sistemi correttori degli autori e dei loro rapporti con i propri manoscritti». ⁵ Si potrà, forse. Ma, andando per gradi, mi sembrerebbe già ora possibile ordinare la casistica presa in esame nei manuali nel modo a cui ho accennato, e cioè subordinando la questione dell'ultima volontà dell'autore a quella del tipo di tradizione, manoscritta o a stampa, cui il testo è soggetto.

2. Dopo aver pagato il mio debito al tema del seminario, vorrei tornare alla questione che toccavo alla fine del mio saggio di quindici anni fa, la questione del «farsi da parte, o farsi discreta» della filologia d'autore.

È uscito da poco negli Stati Uniti il romanzo *The Pale King* di David Foster Wallace. Il libro esce postumo, perché Wallace si è suicidato tre anni fa. Sul suo tavolo di lavoro è stata trovata una redazione provvisoria della prima parte del romanzo, e alcune altre scene sparse. Si tratta pressappoco di un terzo di quello che avrebbe dovuto essere il libro se Wallace l'avesse terminato. Intervistato dal *New York Times* (Charles McGrath, *Piecing Together Wallace's Posthumous Novel*, 9 aprile 2011), il curatore di *The Pale King* Michael Pietsch osserva: «Alla fine tutti i materiali manoscritti andranno allo Harry Ransom Center dell'Università del Texas, e gli studiosi avranno la loro giornata campale. Sono sicuro che si stanno già affilando i denti».

L'immagine degli studiosi-scoiattoli che affilano i denti preparandosi a scovare gioielli nascosti tra le carte inedite ma anche, evidentemente, a cogliere in fallo l'editore del romanzo, mi ha fatto tornare in mente un passo molto intelligente e molto cattivo di un saggio di Gore Vidal a proposito di un'edizione dell'epistolario di Mark Twain: «Ci sono note su note. Niente non è spiegato. Twain incontra un tale che pretende di appartenere alla famiglia dei Plantageneti: la storia, del tutto irrilevante, di quella

⁵ Italia, Raboni, *Che cos'è la filologia*, cit., p. 28.

famiglia è scaraventata addosso al lettore. La *scholarship* americana è oggi una specie di gigantesco programma di *make-work* per persone convenzionalmente istruite. In un caso del genere, studiosi-scoiattoli mettono insieme qualsiasi scarabocchio trovino e riempiono volumi su volumi di questi pezzi di carta, con note che dilagano come una metastasi ... Si tratta di puri collezionisti. Per loro, un “fatto” è uguale a qualsiasi altro “fatto”». ⁶

Queste parole di Vidal mi servono per ricordare una cosa ovvia, e cioè che qualsiasi branca del sapere, qualsiasi disciplina decide in quale direzione andare, su che cosa investire i suoi sforzi, e insomma distingue che cosa è importante e merita di essere meditato, approfondito, discusso, da ciò che non è importante e non merita né riflessione né approfondimento né discussione. Questo vale sia per le scienze dure come la fisica e la biologia sia per le scienze storiche nelle quali rientra la filologia. Tuttavia, mentre la fisica e la biologia sono orientate sul futuro (cioè sull'innovazione, sull'esperimento di qualcosa che ancora non esisteva o non era noto), il campo d'indagine delle scienze storiche è il passato, e il passato è un campo amplissimo, ma non sterminato. È comprensibile, perciò, che mentre lo spazio dell'ignoto, del *non ancora inventariato* si assottiglia, e cresce invece il numero di coloro che a quell'inventario lavorano, nei dipartimenti di filologia delle università, è comprensibile che il confine tra ciò che è rilevante e meritevole di studio e ciò che non lo è sia diventato labile, e che la domanda stessa possa suonare sospetta, quasi censoria. Chi dovrebbe stabilire ciò che merita o non merita di essere studiato? Con che diritto si vieterebbero metodi o tecniche di ricerca che potrebbero dare frutti meravigliosi e inattesi? Non è chiaro che specie in campo filologico occorre essere precisi ed esaustivi, e che una precisione e un'eshaustività *parziali* sono una contraddizione in termini, e che dunque sotto l'occhio del filologo *tutto* è degno di considerazione e di descrizione, specie se si tiene fermo che egli non lavora per sé ma per gli altri studiosi, che del suo lavoro potranno servirsi per gli scopi più vari?

Tutto questo è vero, ma ci sono due difficoltà. Da un lato, una disciplina non può prima o poi non porsi il problema non tanto del suo ruolo sociale quanto del suo ruolo nel novero delle altre discipline: ed è assai dubbio che le varianti interlineari di Wallace o le minuzie dell'epistolario di Twain possano interessare un pubblico molto più ampio di quello composto dai fanatici di Wallace (un *club* del quale faccio parte) o dagli editori dell'epistolario di Twain. Dall'altro lato, una disciplina deve porsi

⁶ G. Vidal, «Twain's Letters», in Id., *The Last Empire. Essays 1992-2001*, London, Abacus, 2001, p. 28.

il problema della formazione di coloro che intendono praticarla, che sono in genere studenti o dottorandi: e a me pare che chiedere a un ventenne o a un venticinquenne di passare gli anni del suo apprendistato a trascrivere le varianti di Wallace o a disegnare l'albero genealogico dei Plantageneti non sia il modo migliore per formarlo, né il modo migliore per attirare agli studi umanistici i talenti migliori (perché anche di questo si tratta, e anche a questo occorre pensare: al genere di talento che si suppone sia presente nello studente, e al talento che si vuole coltivare).

Insomma, conta il *come*, di una ricerca, ma conta anche il *cosa*; e bisogna accettare il fatto che, come ci sono ricerche più o meno interessanti (cosa che nessuno nega), così ci sono ricerche del tutto irrilevanti, e che perciò sarebbe saggio non intraprendere (cosa che si fa invece molta più fatica ad ammettere). S'intende che il *cosa* diventa meno importante a mano a mano che si va indietro nel tempo, e si giunge a epoche tanto remote da rendere prezioso e meritevole di studio ogni loro singolo manufatto o creazione artistica. Nessuna cura è eccessiva, nessun approfondimento superfluo, nel momento in cui noi ci troviamo di fronte, poniamo, a un nuovo testo poetico duecentesco. E s'intende che non si tratta di proibire lo studio dei cosiddetti autori minori (altrimenti dovremmo rinunciare, per dire, ad alcuni dei saggi più belli di Dionisotti): si tratta semmai di sconsigliare lo studio di *problemi* minori, o minimi, o irrilevanti, assumendo che uno dei compiti primari di uno studioso sia appunto distinguere tra i primi, i secondi e i terzi. E s'intende infine che il criterio della rilevanza ha poco o nulla a che fare col rapporto che una data opera o un dato autore hanno con i problemi e con gli interessi odierni (è questa per esempio la posizione di Said in *Umanesimo e critica democratica*, posizione che mi pare insostenibile). Non è, questo della «attualità di un tema», un argomento che si possa far valere nella discussione sul rilievo di una ricerca: poche se ne salverebbero, o forse nessuna. Né ha senso stabilire a priori, per esempio, che è ora di smetterla di studiare il Rinascimento europeo e che bisogna studiare invece i rinascimenti extra-europei, inventandosi all'occorrenza (sempre Said). Queste non sono buone bussole per una ricerca seria. Ma domandarsi se la ricerca che si sta facendo, o che si chiede ad altri di fare, ha un rilievo reale, e se può avere un interesse, per quanto mediato, anche per coloro che non studiano esattamente le stesse cose – domande del genere sono sempre opportune.⁷

⁷ Su questo punto concordo in pieno con P. Bellocchio, «Ci sarà posto?», in Id. e A. Berardinelli, *Diario 1985-1993 (Riproduzione fotografica integrale)*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 593-624.

3. Mi pare che la filologia d'autore, specie quando si esercita su testi contemporanei, solleciti e solletichi alcuni gusti o passioni non sempre commendevoli. Provo a farne un elenco avvertendo che estremizzo un po' perché ho in mente casi estremi – è chiaro che si può praticare la filologia d'autore senza avere nessuno di questi gusti o passioni, o avendoli in dosi minime. Ma il caso contrario mi pare più frequente.

La prima passione è quella feticistica per gli autografi, gli originali, i cimeli, e insomma per gli oggetti culturali non quanto al loro essere *cultura* ma quanto al loro essere *oggetti*. Questa passione trova oggi un infinito campo d'applicazione grazie a quelle che si definiscono le «nuove tecniche di riproduzione e condivisione» (in sostanza: fotografie digitali). Ne sono il frutto, per esempio, le edizioni fotografiche degli autografi di Kleist, Hölderlin, Goethe, Flaubert, Brecht, Valéry, Leopardi, Pavese, decine di volumi che ci restituiscono non solo tutte le loro opere nelle stesure originali ma anche le lettere, i taccuini, le copertine dei taccuini, gli scarabocchi lasciati sulle pagine dei taccuini (ho in mente, per esempio, Bertolt Brecht, *Notizbücher 24 und 25, 1927-1930*, Band 7, Berlin, Suhrkamp, 2010). Francamente, non vedo quale sia l'utilità di edizioni del genere né a quale risultato possano portare; mentre mi pare sia evidente il danno: sono costosissime, ingombrantissime, e stimolano, per l'appunto, passioni che hanno poco a che fare con un reale, razionale interesse per la cultura, passioni che definiscono più il bravo collezionista che il bravo studioso.

La seconda passione è un genere di curiosità che confina col pettegolezzo: la passione per gli inediti, i diari, le lettere *private* e dunque, si suppone, non destinate a diventare pubbliche. Perché un conto è salvare il *Processo* di Kafka; un altro conto è pubblicare *The Pale King* di Wallace senza sentire il parere dell'autore, che nel frattempo è morto; un altro ancora è pubblicare i diari giovanili di Maria Corti: «Resisti, Maria ... Ripetiti queste due righe, alla mattina e alla sera ... C'è davvero il pericolo che l'alta cultura in avvenire non interessi che un uomo su diecimila; si vedono già i primi sintomi di ciò ... Si profila semplicemente un nuovo medioevo. Bene, vuol dire che, come dieci secoli fa, quell'uno su diecimila andrà a lavorare solitario in un convento, mentre il nuovo vento barbarico con le sue atomiche, le sue partite di calcio e le sue stampe a fumetti invaderà l'Europa».⁸ Col che s'impara che di «nuovo Medioevo» si vaneggiava già nel 1951; ma, a parte questo, il valore e il senso di una pubblicazione del genere restano misteriosi – e non c'è tra

⁸ M. Corti, «Appunti di diario», *Autografo*, 44 (2002), pp. 37-79, alle pp. 40 e 52.

l'altro, nel riportare alla luce questi banali, irriflessi pensieri giovanili, una certa mancanza di rispetto?

La terza è la passione per, diciamo, la totalità estensiva. Vedere tutti i materiali, fare l'inventario di tutto, non farsi sfuggire neanche una pagina di diario, una variante nell'interigo, un appunto preso su una scatola di fiammiferi. Qui torna pertinente la distinzione a cui ho accennato in precedenza. L'antichità, il Medioevo, la prima modernità, sono «Epoche della Penuria». Gli autori, le opere, i documenti sono pochi, e se non sono pochi sono comunque numerabili, padroneggiabili. Gli autografi sono anche più rari. È chiaro che Dante non avrà scritto la *Commedia* di getto: ma gli abbozzi, i tentativi falliti, le redazioni alternative – di tutto questo non è rimasta traccia. Se un giorno qualcuno avesse la fortuna di ritrovare questi scartafacci danteschi chi si opporrebbe al loro studio, alla loro edizione diplomatica, critica, fotografica? Nessuno sforzo sarebbe eccessivo. Ma gli ultimi due secoli sono l'«Epoca della Sovrabbondanza». Quasi tutti gli scrittori hanno avuto la possibilità di stampare due, tre, venti volte le loro opere, e di ridurle, ampliarle, cambiarle. Non è abbastanza?

Dato che accade spesso che si perdano di vista le verità più ovvie, è bene ricordare che questa smania di completezza può essere legittima (è legittima, ripeto, quando si tratta di testi premoderni; molto meno quando si tratta di testi contemporanei), ma non ha nulla di naturale. È una scelta, e una scelta che ha a monte delle cause materiali piuttosto che delle ragioni ideali.

Illustrando l'attività del Fondo di Pavia, Renzo Cremante scrive: «Il mutato scenario attuale non deve impedire di riconoscere come ancora alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, nonché impensabile per l'università italiana, assai scarsa, per non dire inesistente, fosse l'attenzione riservata alle testimonianze in senso lato letterarie della contemporaneità, sia manoscritte sia a stampa, da parte delle istituzioni ufficialmente preposte alla tutela e alla conservazione della memoria documentaria e del patrimonio bibliografico nazionali». ⁹

È certamente così, ma questo mutamento, questo spostamento del fuoco dell'attenzione, dipende soprattutto da come sono *materialmente* andate le cose nella società e nella scuola nell'ultimo mezzo secolo. L'università ignorava le «testimonianze in senso lato letterarie della contemporaneità» perché ignorava, in sostanza, la contemporaneità, perché non

⁹ R. Cremante, «Il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia», in «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani, Atti del Convegno internazionale di Forlì (24-27 novembre 2008)*, a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 667-675, a p. 669.

esisteva ancora l'insegnamento di «Letteratura moderna e contemporanea» e perché il lavoro sugli autori del Novecento aveva luogo prevalentemente fuori dell'università e – a torto o a ragione – non veniva considerato formativo. Le cose sono cambiate, e non è possibile non vedere che questo cambiamento è legato, anche, all'aumento delle immatricolazioni a Lettere, all'aumento dei laureandi in Filologia italiana, all'aumento dei progetti di ricerca in Filologia italiana (o francese, tedesca ecc.), nonché all'aumento dei laureandi in Filologia italiana che non sono in grado di lavorare sul Medioevo o sull'età moderna e vengono perciò stornati sulle varianti di Ungaretti o di Moravia.

Quanto alle «istituzioni ufficialmente preposte», di fronte all'oceano di ciò che quotidianamente viene stampato in Italia e fuori (sono reduce da un giro nei sotterranei della Biblioteca Nazionale di Firenze, tra alluvioni di «Topolino», «Secondamano», «Lando», «Le Ore Mese»), mi domando di quali altri spazi e di quali legioni di bibliotecari avremmo bisogno per stivare gli appunti, le lettere, le liste della spesa della legione di poeti romanzieri cantanti che il secolo ha prodotto (ho fissa nella retina l'immagine di Fabio Fazio che *A che tempo che fa* legge commosso, estratto dall'Archivio De Andrè, un foglio di bloc-notes con sopra scritta la formazione della Sampdoria 1972-73).

Nel Fondo pavese ci sono (cito dal sito) «8 bloc-notes contenenti la stesura manoscritta del romanzo *Gilberte*» di Ignazio Apolloni (Palermo 1932), stampato a Palermo, Edizioni Novecento, 1994. C'è la «stesura manoscritta incompleta con correzioni di un saggio inedito su Giacomo Zanella» di Cesare Angelini (169 entrate nel catalogo della Biblioteca Nazionale di Firenze). Certo, si potrebbe obiettare che non è possibile mettere un filtro qualitativo, perché un domani potremmo scoprire che Ignazio Apolloni è il Gadda dei nostri anni, e ogni sua singola parola si rivelerà importante. Ma è davvero sostenibile l'idea che le parole *manoscritte* abbiano tanta importanza in un'epoca in cui ogni scrittore di media statura pubblica un libro all'anno? C'è un fondo Arbasino. Arbasino, questo fiume in piena. Ci sarà un giorno qualcuno che farà l'edizione critica delle tre versioni di *Fratelli d'Italia*, la terza a tutta pagina e le altre in corpo minore, e in basso le varianti dei manoscritti, dei capitoli su rivista, delle lettere agli amici – tremila pagine che leggeranno soltanto l'editore critico e il suo sventurato recensore? Davvero amiamo a tal punto Arbasino da voler scavare anche tra le pagine che non ha pubblicato, una volta lette le migliaia che ha pubblicato?

La quarta passione che si collega o può collegarsi alla filologia d'autore (specie nelle sue varianti genetica, fotografica ecc.) è un'idea aura-

tica, misticheggiante della creazione letteraria. Attraverso il catalogo degli autografi di Montale, scrive Maria Corti, «lo studioso abbraccerà l'estensione vastissima, un po' misteriosa, di quel "luogo" poetico dove il *coup de dés* si incontra con l'estremo e massimo calcolo costruttivo, incontro da cui nasce la storia di ogni poesia». ¹⁰ È un procedimento più vicino al culto che alla critica, e che tra l'altro sembra in contraddizione con quell'*habitus* di rigore che la pratica della filologia (senza specificazioni) dovrebbe far maturare nello studente e nello studioso. Ammesso e assolutamente non concesso che sia interessante cogliere l'atto creativo nel suo farsi, la scintilla dell'ispirazione che incendia la carta, siamo davvero sicuri che il modo migliore per farlo sia fotografare i quaderni degli scrittori – e non piuttosto, senza andare troppo lontano, riflettere sulle letture che facevano, o sulle letture che facevano i loro lettori? Proust era angosciato da tutto questo zelo para-filologico: «Ora, non mi piace molto l'idea che chiunque sarà ammesso a compulsare i miei manoscritti, a confrontarli col testo definitivo, e a indurne delle supposizioni che saranno sempre false sul mio modo di lavorare, sull'evoluzione del mio pensiero eccetera ... Questa indiscrezione postuma...». ¹¹ Ed ecco appunto che la para-filologia proustiana, coi suoi assurdi *carnets* di scarabocchi, le sue valanghe di abbozzi, le sue riproduzioni fotografiche, mostra quante buone ragioni avesse l'angoscia di Proust.

La quinta è una passione in sé lodevole: la passione per la struttura, per lo stile e insomma per il modo in cui sono scritti i libri che si vogliono studiare. Lodevole, perché è ben chiaro che un letterato deve nutrire un po' d'interesse per il modo in cui Ariosto o Leopardi o Montale scrivono, altrimenti ha sbagliato mestiere. Ma a parte il fatto che quello che vale per Ariosto non vale per Ignazio Apolloni, ciò che mi pare evidente è che non si tratta di una passione molto attuale, che non è sul problema di «come è fatta la letteratura» che si orienta il dibattito di questi anni. Al contrario, tutti sembrano impegnati non tanto a studiare quanto a *usare* la letteratura per ciò che essa può dire sul mondo, e perciò a uscire dai confini dei testi, a gettare ponti verso l'esterno, non importa se spesso con un certo impressionismo (Letteratura e scienza, Letteratura e immigrazione, Letteratura e geografia), laddove il tempo delle analisi e delle scomposizioni sembra finito. Questo spiega anche

¹⁰ M. Corti, *Autografi di Montale. Fondo dell'Università di Pavia*, a cura di M. Corti e M.A. Grignani, Torino, Einaudi, 1976, p. xi.

¹¹ M. Proust, *Correspondance*, éd. de Ph. Kolb, vol. XXI (1922), Paris, Plon, 1993, pp. 372-373.

la sproporzione tra le tante edizioni critiche e i pochi saggi nei quali queste edizioni vengono effettivamente adoperate. «Il magro bilancio che siamo costretti a prospettare sul versante della critica delle varianti – scriveva Isella – contrasta con quello fiorente che offre nell’ultimo cinquantennio la filologia d’autore». ¹² E la stessa carenza registrano Paola Italia e Giulia Raboni: «...non va taciuto ... come spesso queste edizioni non abbiano prodotto il dibattito e l’accrescimento di studi che ci si sarebbe potuto aspettare». È senz’altro così, ma è un po’ ingenuo pensare che la ragione di questa mancanza stia nella «difficoltà di consultazione di apparati spesso estremamente complessi» (p. 33).

La risposta va cercata altrove. Ha scritto Isella: «Il fatto è che la messa a punto della “critica delle varianti” di Contini è fatta sul modello della critica stilistica di Spitzer, di cui si potrebbe considerare una filiazione». ¹³ Da questa osservazione viene forse una risposta più plausibile. Non è che non si scrivono saggi di variantistica perché gli apparati sono difficili: non si scrivono saggi di variantistica perché al centro degli studi letterari non sta più la critica stilistica nelle sue varie accezioni, come accadeva invece al tempo di Contini e De Robertis; e perché la variantistica non produce, non può produrre e non produrrà mai il genere di dibattito che può aspirare a coinvolgere, oggi, un pubblico più largo di coloro che s’interessano di variantistica. Contini ha detto che la stilistica di Spitzer rappresentò «l’anello di collegamento fra università e cultura militante, fra laboratorio e letteratura». ¹⁴ Non è più così.

4. Questa è una vecchia discussione. Non mi riferisco al dibattito che ebbe luogo nell’immediato dopoguerra in Italia intorno alla critica degli scartafacci. Quello non fu un vero dibattito, perché nessuno veramente, tra i letterati, volle o seppe riprendere le critiche che Croce aveva mosso alla «critica genetica» di Giuseppe De Robertis e di Contini. L’autorità di Contini, e poi quella dei suoi allievi, fece sì che, soprattutto nell’università (o meglio: quasi soltanto nell’università), l’opportunità dell’analisi delle varianti non venisse mai revocata in dubbio: e in quest’analisi si finì anzi per vedere uno dei contributi più originali tra quelli portati dai critici italiani allo studio della letteratura. ¹⁵ Mi riferisco invece a una discussione che ha avuto luogo negli Stati Uniti una quarantina di anni

¹² Isella, *Le carte*, cit., pp. 240-241.

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ Citato da ivi, cit., p. 17.

¹⁵ Oltre ai contributi di Isella, cfr. soprattutto d’A.S. Avalle, *L’analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970.

fa, discussione che non credo sia nota a molti studiosi italiani e che mi pare invece meriti di essere conosciuta da tutti coloro che s'interessano all'edizione dei testi moderni e contemporanei.

Nel gennaio del 1968 Lewis Mumford recensì sulla *New York Review of Books* un'edizione in sei volumi dei diari e dei taccuini di Ralph Waldo Emerson. L'articolo s'intitolava «Emerson Behind Barbed Wired», e il *barbed wired*, il filo spinato, era tutto l'apparato di segni tipografici (simboli, frecce, parentesi quadre ecc.) che, unito alla presenza sulla pagina di lezioni cancellate o di varianti alternative, rendeva estenuante, secondo Mumford, la lettura dei volumi. Un'edizione del genere, concludeva, rappresentava una «repulsive caricature of the sober scholarly virtues it sought to exemplify». Alla *New York Review of Books* arrivarono lettere di protesta e lettere di plauso. Il più celebre tra i plaudenti fu Edmund Wilson, che il 14 marzo scrisse per dire che Mumford aveva ragione, e che la sola utilità dell'edizione di Emerson era quella di far fare carriera agli accademici che l'avevano curata: «questo dimostra che queste imprese sono condotte con la stessa mancanza di gusto e discriminazione che domina oggi la letteratura americana a livello accademico». ¹⁶ La presa di posizione di Wilson non piacque ai membri della Modern Language Association (cui faceva capo il Center for Editions of American Authors), i quali ribadirono la necessità di edizioni complete, condotte secondo criteri filologici rigorosi, edizioni dalle quali in un secondo tempo si sarebbero potute poi ricavare senz'altro le sobrie edizioni «per il grande pubblico» che Mumford e Wilson auspicavano. Wilson controreplicò con due articoli sulla stessa *New York Review of Books*, il primo dedicato a un'edizione di *Their Wedding Journey* di William Dean Howells (26 settembre 1968), il secondo dedicato a un'edizione delle *Satires and Burlesques* di Mark Twain (10 ottobre 1968).

Questi articoli sono importanti da un lato perché delineano il programma di quella che sarà di lì a qualche anno la *Library of America*, la collezione di classici americani a cui Wilson pensava già dalla fine degli anni Cinquanta (e che, morto nel 1972, non farà in tempo a veder realizzata). ¹⁷ Dall'altro lato, perché contengono osservazioni di grande buon senso sul lavoro dell'editore e del critico di testi moderni. Wilson non nega affatto l'utilità dello studio delle varianti d'autore in certi casi particolari o secondo certe particolari modalità:

¹⁶ E. Wilson, *Letters on Literature and Politics 1912-1972*, ed. by E. Wilson, New York, Farrar Straus and Giroux, 1977, pp. 685-686.

¹⁷ Cfr. J. Thomas, «Library of America», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 106-109.

Quando c'è di mezzo un mistero, come in *Edwin Drood* o in *Giro di vite*, le revisioni del manoscritto o della prima edizione da parte dell'autore possono far luce sulle sue intenzioni. In altri casi, rivelare i metodi che presiedono alle successive riscritture può insegnare qualcosa agli altri scrittori. In *Dernières pages inédites d'Anatole France*, pubblicate intelligentemente da Michel Corday, si trovano – tratte da un dialogo mai portato a termine – varie versioni di un ironico brano su Kant che lo mostra, dopo le lunghe cogitazioni che hanno prodotto il suo sistema filosofico, tornare a una convenzionale visione di Dio. Qui, un discorso lungo e ridondante è ridotto a trentanove parole. E nel volume dedicato ai manoscritti di *Madame Bovary* pubblicati da Jean Pommier e Gabrielle Leleu vediamo che in quei bellissimi passaggi che tutti ricordano come poesia ... la prassi di Flaubert era cominciare accumulando dettagli accuratamente realistici, e la poesia veniva dopo, e comportava la soppressione di molti di questi dettagli.¹⁸

Wilson nega, però, che tutto ciò che un autore ha scritto sia degno di conservazione, edizione, studio: «Noi non vogliamo che ci venga servita l'immondizia che lo scrittore ha gettato via». Nega che a tutti gli autori, o anche solo alla maggior parte, vada concessa l'attenzione e la cura che si concede volentieri, per esempio, a *Madame Bovary*: «La brama indiscriminata, nelle università, per questa immondizia letteraria è un segno della pedanteria accademica che soffoca lo studio della letteratura americana». Nega che anche di un grande autore vada salvato, pubblicato, studiato ogni frammento, se questo grande autore è stato insolitamente prolifico: «Durante la sua vita, Mark Twain ha pubblicato tante sciocchezze, oggi di nessun interesse, che non c'è proprio ragione di lanciarsi al salvataggio di ciò che egli ha scartato» (p. 175). Nega che, anche per i grandissimi autori, abbia senso continuare a finanziare edizioni pletoriche e bizantine come quelle curate dall'MLA: «Sembra che in diciotto, tra coloro che lavorano all'edizione di Mark Twain, stiano leggendo *Tom Sawyer*, parola per parola, al contrario, allo scopo di accertare, senza essere distratti dal *plot* o dallo stile, quante volte *Aunt Polly* è stampato come *aunt Polly* e quante volte *ssst!* è stampato come *sssst!*» (p. 162). Ma soprattutto, Wilson nega che tutto il lavoro su quello che anni dopo si sarebbe chiamato «avantesto» abbia, il più delle volte, un qualsiasi interesse critico. Sia che si tratti di materiali a stampa poi rifusi nell'opera definitiva:

¹⁸ E. Wilson, «The Fruits of the MLA», in Id., *The Devils and Canon Barham*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1973, pp. 154-202, alle pp. 172-173.

Apprendiamo che il signor William M. Gibson ... ha già fatto «uno studio dettagliato del modo in cui Howells ha adoperato i suoi articoli di viaggio nei suoi romanzi. Egli stima che circa un decimo di *Their Wedding Journey* è stato tratto, spesso *verbatim*, da questi articoli di giornale...». Ma quale mai può essere l'interesse di tutto questo? Ogni scrittore sa che diari e articoli vengono usati come materiali per libri e, salvo pochi casi eccezionali, nessun lettore lo sa, e a nessuno importa. Ciò che importa è l'opera conclusa, e in base a quella l'autore va giudicato. Tutta questa dottrina squadrata intorno a *Their Wedding Journey* è uno spreco di soldi e di tempo (p. 165).

Sia che si tratti di carte manoscritte. Uno degli editori di Twain, Franklin R. Rogers, osserva che pubblicare gli scarti del lavoro di uno scrittore tradisce la volontà di quest'ultimo, ma serve al critico per «comprenderne il processo creativo». Commenta Wilson:

In questo caso, Rogers ritiene che le molte false partenze e imperfezioni che egli è riuscito a mettere insieme mostrino come non fosse vero ciò che Twain talvolta sosteneva, di trovar facile scrivere un racconto: al contrario, spesso trovava grandi difficoltà nel cominciarlo ... Ma per il normale lettore, che non deve usarli per una tesi di Ph.D., questi appunti non hanno assolutamente alcun interesse (pp. 174-75).

Mi pare che qui non ci sia parola che non riguardi, anche, l'odierno dibattito sulla filologia d'autore.

5. Che spazio dare, dunque, negli studi letterari, al lavoro sulla storia compositiva delle opere moderne e contemporanee?

Da un lato, lo studio delle varianti è spesso utile e interessante. È ovviamente interessante imparare come lavorava Ludovico Ariosto, soprattutto se a spiegarlo è Contini. Ed è interessante sapere che – come documentano Paola Italia e Giorgio Pinotti¹⁹ – *Eros e Priapo* di Gadda inizia così nella prima versione manoscritta: «Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia...»; e così nella stampa: «Li associati cui per più d'un ventennio...». Sono informazioni preziose. Ma forse non è necessario che il lettore se le trovi di fronte in costose riproduzioni fotografiche o negli apparati delle edizioni critiche insieme ad altre informazioni che *non* sono preziose. Forse è giusto che lo studioso,

¹⁹ P. Italia, G. Pinotti, «Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo, 1944-46)», *Ecdotica*, 5 (2008), pp. 7-102.

il curatore di un'opera, il linguista o il biografo si prendano la responsabilità di distinguere ciò che è importante da ciò che non lo è (e anche *chi* è importante da chi non lo è), risparmiando a sé stessi la fatica (una fatica che può durare mesi, anni) di dar conto con scrupolo di tutto ciò che un autore ha scritto e cestinato nel corso della sua vita. La Totalità è spesso un feticcio: rinunciarvi potrebbe essere, dopo tutto, un segno di maturità.

Dall'altro lato, i saggi sull'elaborazione delle opere letterarie sono, come ho già detto, *sempre* saggi accademici, perciò è opportuno riflettere anche sul genere di formazione che, nell'università, la filologia d'autore presuppone e incoraggia.

Avalle ha detto in un'intervista che «ogni critico, prima di dire la sua, dovrebbe spendere almeno una decina di anni in lavori di “bassa macelleria” filologica senza perdere il tempo in pubblicazioni che, retrospettivamente, si potrebbero anche rivelare inutili ... Se mi si chiedesse un consiglio sul miglior modo di prepararsi all'attività di critico letterario, risponderci che non c'è niente di meglio che lavorare sulla tradizione manoscritta di un testo antico, possibilmente ricca di testimoni e per di più “contaminata”, e di non fare altro per un congruo numero di anni».²⁰ Io non credo che questa sia ancora oggi (ammesso e non concesso che lo sia stata in passato) la ricetta giusta per «prepararsi all'attività di critico letterario». È il giusto apprendistato per un filologo o per uno storico della lingua, non per un critico letterario: al quale vanno chieste, a mio avviso, altre competenze, e un'altra sensibilità. Ma non credo neppure che la strada migliore per diventare un buon critico letterario sia quella di passare molto tempo a studiare la tradizione manoscritta e a stampa di un testo *contemporaneo*: perché mi pare che soprattutto negli anni della formazione occorra avere un orizzonte di interessi meno angusto. Naturalmente, tutti i metodi sono buoni quando vengono usati con intelligenza: spendere molto del proprio tempo sugli autografi di uno scrittore contemporaneo non implica che chi lo fa non possa diventare un critico eccellente. Ma dato che la filologia d'autore e la variantistica hanno ancora, in Italia, avvocati tanto autorevoli, è anche giusto tener conto del fatto che, su questo argomento, il critico sommo che è stato Edmund Wilson la pensava nel modo seguente: «Io non leggo quasi mai varianti, e credo che la pubblicazione e il confronto tra le varie stesure dell'opera di uno scrittore sia per lo più perfettamente futile. I resti,

²⁰ d'A.S. Avalle, «Intervista», in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 405-417, alle pp. 406-407.

i trucioli della scrittura stanno quasi sempre bene nell'immondizia. Se li lasci in giro, finiscono per essere pubblicati o commentati nelle tesi degli accademici, che invece dovrebbero occuparsi di cose più serie». ²¹

CRISTINA URCHUEGUÍA

La autorización y la voluntad del autor: paradojas de un argumento editorial

A la pregunta de si es necesario publicar el texto que respeta la *última voluntad del autor*, a la que se dedicó la mesa redonda, sólo se puede responder con un «depende», expresado, eso sí, con determinación. Ahora bien esto sólo si entendemos la pregunta en el sentido de si la última voluntad del autor ha de ser considerada vinculante para el trabajo editorial. Esta respuesta no es de gran ayuda, pero si leemos la pregunta incidiendo no en su superficie retórica – que vendría a ser ese «debemos publicar el texto que respeta» – sino en el sentido literal de la palabra – «¿es necesario publicar el texto que respeta la voluntad del autor?» – veremos que es la misma pregunta la que hace imposible una afirmación o negación tajante.

¿Para qué y para quién, para qué texto, para qué autor y para qué edición, lector o usuario es o no necesario guiarse por la máxima de voluntad autorial? A esta primera lista de cuestiones se le puede añadir otras muchas que no solo destruyen todos y cada uno de los presupuestos implícitos sino que ponen en evidencia que las variables de una posible función editorial que relacione el binomio de texto y voluntad autorial son demasiadas. La primera apunta hacia la posibilidad misma de dilucidar esta última voluntad hasta el último detalle. Evidentemente no es posible y dado que no lo es: ¿qué hacer con el resto de «letras» que no son respaldadas por la explícita «última voluntad»? ¿A qué tipo de necesidad se refiere la pregunta? Y ¿en qué situación pone al editor el verse convertido en albacea testamentario e instancia ejecutiva de una siempre hipotética voluntad?

Pero incluso en el caso más que improbable de que fuese posible descubrir esa voluntad: ¿porqué ha de ser necesario que nos interese preci-

²¹ Wilson, *Letters*, cit., p. 689, lettera del 1943 ad Arthur Mizener.

samente la última? Imaginémonos que ésta es la de un autor que ha perdido sus facultades mentales o simplemente ha perdido el contacto con la voluntad creativa que puso en marcha la génesis del texto, un autor al que el texto le es indiferente, que en el fondo lo ha repudiado. Antes de la última, que es de la que tratamos, puede haber habido una o varias voluntades anteriores. Limitar las pesquisas editoriales a la búsqueda de la última supone singularizar la pluralidad de intenciones que hicieron posible el surgimiento de una estructura tan compleja como un texto literario o musical para dar con el hilo de esa última, que es o no es «necesario» desentramar, desenterrar, reconstruir, documentar.

Siegfried Scheibe en uno de sus recientes artículos sobre el tema alude a la muerte real del autor como momento en que cesa su capacidad de crear voluntades.¹ Pero hay editores que consideran la muerte irrelevante, al menos a efectos editoriales. Para algunos la voluntad del autor sobrevive a la muerte del envoltorio corporal que portó al autor y se comunica con la posteridad. Hay editores que tienen un quinto sentido para comunicar con el autor difunto, enterarse de su voluntad prácticamente a día de hoy, es decir décadas o siglos tras su muerte y sacarla a la luz. El diario *El País* relataba un caso reciente de edición «espiritista»: en un comunicado sacado de una agencia de noticias se informa sobre la nueva edición del *Retrato de Dorian Gray* editada por Nicholas Frankel: «La novela que Oscar Wilde quiso editar», reza el titular. Esta nueva edición, que deshace los entuertos de la censura que mutiló la primera de 1890, es según el editor «La versión de la novela Wilde quería que leyéramos en el siglo XXI».² Por desgracia las intenciones de Oscar Wilde para el siglo XX no las conoceremos nunca.

Si obviamos el aspecto sensacionalista de la noticia, concesión al medio, disparates como este ponen en evidencia que al periodismo de masas el

¹ S. Scheibe, «Zur Abgrenzung der Begriffe Autorisation und Authentizität», in *Autor - Autorisation - Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Aachen, 20. bis 23. Februar 2002*, editado por Th. Bein, R. Nutt-Kofoth y B. Plachta, Tübingen, 2005 (= Beihefte zu *Editio*, Bd. 21), pp. 31-38: 33s. Recomendando contrastar con Scheibe el artículo de E. Kleinschmidt, «Autor und Autorschaft im Diskurs», en *Autor - Autorisation - Authentizität*, cit., pp. 5-16.

² «La novela que Oscar Wilde quiso editar», en *El País* del 29.4.2011, p. 43. La página web de Harvard University Press matiza un poco esta afirmación: «It is the version of the novel that Wilde, I believe, would want us to be reading in the 21st century». http://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2011/02/textual-history-picture-of-dorian-gray-frankel.html

concepto de rigor científico en el contexto humanístico le es desconocido. Entre líneas se esconde, bajo esta actitud en apariencia servil hacia el autor, un concepto de autoría desprovisto de contenido. Sería muy improbable que el editor de Oscar Wilde o el periodista estuvieran al tanto de las exquisitas diatribas terminológicas que los conceptos de autor y voluntad autorial protagonizaron en los cenáculos de la tradición editorial germanística moderna. Hans Zeller, sin ser el primero en preocuparse por establecer un baremo objetivo con el que medir el grado de disponibilidad de la voluntad del autor, ha sido indudablemente aquel cuya voz de alarma sobre los peligros de concederle a la voluntad del autor poder absoluto tuvo la mayor repercusión. Ya en 1971, en su texto fundacional de la moderna edición germanística – «Befund und Deutung»³ –, mantiene «que no se puede convertir un principio como la voluntad del autor en el argumento rector de la constitución textual, cuando el editor al fin y al cabo accede a su conocimiento únicamente por intuición artística (Fränkel), o gracias al conocimiento íntimo (Brod), o a una revelación (Helbling)».⁴ Zeller alude a Carl Helbling, Jonas Fränkel y Max Brod, editores de las obras de Gottfried Keller y Franz Kafka cuya aproximación al texto le parece censurable por subjetiva.

La crítica explícita de Zeller a los colegas se hace extensiva al colectivo editorial en su totalidad, puesto que desde la perspectiva del editor la voluntad del autor se manifiesta siempre de forma fragmentada, con elisiones y contradicciones. Que ni siquiera el propio autor – ya sea de cuerpo presente o espíritu – tenga poderes para restituir el texto al estado correspondiente a su voluntad pretérita es preocupante. Arroje la primera piedra quien no haya pensado nunca o haya sabido reprimir siempre opciones ecdóticas basadas en el conocimiento íntimo del autor, en argumentos intuitivos o en esa seguridad, quizá engañosa, adquirida con el tiempo y la experiencia que inspira corazonadas geniales. En búsqueda de elementos de juicio objetivos al margen de las contingencias psicológicas y biográficas del autor, la escuela editorial germanística que surge en los años setenta del siglo xx se apoyará en la redefinición

³ H. Zeller, «Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition», en *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. von H. Zeller u. G. Martens, Múnich, C.H. Beck, 1971, pp. 45-89.

⁴ Zeller, «Befund und Deutung», cit., p. 54: «Es ist schon an sich deutlich, daß zum leitenden Gesichtspunkt für die Textkonstitution nicht ein Prinzip wie der Autorwille gemacht werden kann, wenn zu dessen Kenntnis der Herausgeber schließlich nur durch künstlerische Intuition (Fränkel) oder durch die Intimität persönlichen Umgangs (Brod) oder unmittelbare Offenbarung (Helbling) gelangen kann».

radical de un concepto conocido: la autorización. La autorización ocupará el lugar de la voluntad autorial en la caja de herramientas editorial pero con cometido distinto. No se tratará de encontrar el único texto que represente la obra en tanta cristalización de la voluntad autorial sino de dilucidar la validez histórica del contenido de un determinado soporte textual, ya sea manuscrito o impreso.

Como alternativa a la voluntad, siempre frágil, inconclusa, volátil, la autorización tiene muchas ventajas. Al sustituir al ente abstracto de la voluntad por objetos materiales existentes, cualquier decisión que adopte el editor tendrá valor para el texto en su globalidad. Ya no se trata de velar por que se cumpla la voluntad del autor con respecto al producto textual en todos sus detalles individuales sino de encontrar indicios que confirmen su grado de participación o de responsabilidad con respecto a un documento. El lugar de la voluntad autorial lo ocupará la autorización como concepto que preconiza la «realidad» del texto material ungido de un aval del propio autor.

Este acto de autorización se ha convertido en muchos contextos editoriales en el antídoto contra la incertidumbre, en la tabla de salvación del editor. Siegfried Scheibe le concede en 1971 prioridad absoluta a la hora de tomar decisiones básicas, como pueda ser la elección de las fuentes a tener en cuenta.⁵ Si bien se considera que una edición crítica – *historisch-kritische Edition* para ser más exactos – ha de documentar todas y cada una de las versiones de una obra, impresas y manuscritas, a la hora de la verdad en la pugna entre lo óptimo y lo mejor es la pragmática quien le gana la batalla al estructuralismo sistemático:

Hablar de todas las versiones de una obra supondría que se deben tener en cuenta todos los impresos, incluso las ediciones más recientes en la edición. Este no puede ser el objetivo de una edición de estas características. Es preciso delimitar la definición, basándonos en el concepto de «autorización»; este reduce el número de testimonios de una obra a los que son históricamente necesarios.⁶

⁵ Scheibe, «Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe», en *Texte und Varianten*, cit., pp. 1-44.

⁶ Scheibe, «Zu einigen Grundprinzipien», cit., p. 28: «Wenn wir von allen Fassungen eines Werkes sprechen, so würde das bedeuten, daß etwa auch sämtliche Drucke, bis hin zu den neuesten Ausgaben, innerhalb der Edition berücksichtigt werden müßten. Das aber kann nicht das Ziel einer solchen Ausgabe sein. Es ist also eine definitorische Einschränkung vorzunehmen, die durch den Begriff der «Autorisation» gegeben ist; er reduziert die Anzahl der zu benutzenden Zeugen eines Werkes auf die historisch notwendigen».

Al ser la «autorización», al menos en el universo germanístico, una característica del soporte textual y no del texto, los problemas surgen en el momento en que entran en liza varias fuentes diferentes que transmiten la misma obra. Scheibe define como «autorizados» un determinado tipo de testimonios textuales como son manuscritos realizados por, con colaboración o por encargo del autor así como impresos realizados con permiso del autor, sancionados por él y basados en borradores de imprenta o revisiones en las que el autor influyó. Pero los numerosos casos en que existen varios documentos autorizados demuestran que el concepto de autorización solo funciona de forma relativa siendo en muchos casos nebuloso. Hay que considerar una limitación crucial. En su sentido estricto la autorización se refiere solo a un determinado momento en la historia textual, a su publicación. Por ello compete solo a los textos publicados o aquellos en que se puede demostrar una intención inequívoca de publicación. El autor autoriza y da con ello fe de que esa y no otra versión de su texto es aquella que ha de ser transmitida al público por regla general de forma impresa.

La condición necesaria para que este acto sea relevante es que al autor se le conceda la prerrogativa de ser dueño y señor de su texto y que además haga uso de este derecho. La condición necesaria para que este acto sea además vinculante es que entre el autor y el responsable de la publicación exista un contrato en el que conste la autorización como paso previo a la «liberación» del texto de las manos del autor. La autorización entendida en sentido estricto como *imprimatur* no es pues otra cosa que una parte dentro del proceso de publicación de un texto, el acto en que el autor entrega el texto al editor, le da su bendición y se despide. Es por ello que el concepto de autorización tenga tantas ventajas como inconvenientes. Por una parte es un signo inequívoco de la voluntad autorial de poner el texto en manos de lector, por otra parte permite que sea según las reglas, escritas o no, por las que se rige el proceso de publicación. Es un error considerar que este «valet» se refiere al texto que el lector vaya a recibir puesto que el proceso de «moldeado» del texto cuando llega a manos del editor no ha hecho más que empezar. La autorización es una orden referida a los que publican y no a los que leen. Y todo autor que concede en el proceso de publicación de su obra su autorización sabe que aún le queda al texto en mayor o menor medida camino por recorrer y que va a pasar por otras manos. Conceder este margen de tolerancia implica que la autorización supone en su sentido más técnico, a la vez, una delegación de competencias a otros.

Al editor que debe, como en el caso de Oscar Wilde, adecuar el texto a las prerrogativas «legales», a los redactores que van a transmutarlo de un contexto notacional a otro – manuscrito a impreso, páginas mecanografiadas a maquetación, Word a Indesign –, a un corrector que normalizará en mayor o menor medida aspectos «accidentales» del texto como pueda ser puntuación, a un cajista o maquetador etc. Para los textos del siglo XVI y XVII el margen de tolerancia es mayor e incluye aspectos como la estructuración en capítulos, metatextos, titulares etc. que eran competencia exclusiva del redactor. Se da pues la paradoja de que un texto autorizado rápidamente dejará de ser auténtico. Publicar erosiona la autenticidad del texto y cuando analizamos los textos transmitidos casi siempre «el resultado indudablemente puede ser que estos textos pertenezcan solo en parte a un enunciador individual (por ejemplo en lo que respecta al léxico), en parte (por ejemplo en lo que respecta a ortografía, puntuación, estructura, maquetación etc.) se pueden adjudicar a otros enunciadores. Se puede dar el caso de que han de ser considerados no auténticos».⁷

La situación se complica aún más cuando el texto pasa por otras manos incluso antes de ser sometido al tratamiento profesional de correctores, cajistas, linotipistas o editores. Desde el amigo que ha leído, corregido o dado una opinión hasta el copista que ha pasado el borrador a limpio, cualquier trabajo realizado sobre el texto con permiso expreso del autor implica un acto de autorización que va echando capas de «incertidumbre» sobre quién es el que realmente escribió y qué voluntad es la que se materializa en el resultado. Y no hablemos ya del concepto de autorización social debida a la recepción.

Si la voluntad explícita del autor, manifestada con un acto de autorización, es que se publique el texto, habrá que suponer que esa voluntad impregna también los cambios realizados a posteriori por las personas autorizadas para ello. Como en el caso de un programa informático al que tenemos acceso y en el que estamos autorizados a realizar cambios. Surge irremisiblemente una tensión que enfrenta el texto que el autor realmente escribió, el que se suele apostillar como auténtico, y el texto que llega a manos del lector, el texto autorizado, salvando los accidentes,

⁷ K. Hurlebusch, «Zur Aufgabe und Methode philologischer Forschung, verdeutlicht am Beispiel der historisch-kritischen Edition. Eine Auseinandersetzung mit Hermeneutik und Historismus», en *Texte und Varianten*, cit, pp. 117-142: 136: «das Ergebnis kann aber durchaus sein, daß diese Texte nur teilweise (z.B. hinsichtlich ihres Wortlauts) einem bestimmten Sprachbenutzer zugehören, teilweise (z.B. hinsichtlich Orthographie, Interpunktion, Textanordnung, Schriftbild etc.) aber anderen Sprachbenutzern zugewiesen werden müssen. Sie sind mithin als nicht authentisch anzusehen».

siendo el primero aquel que el autor escribió y suponemos que quiso escribir, y el segundo aquel que el autor quiere, supuestamente, que leamos.

La postura editorial con respecto a esta manifestación de «voluntad» autorial parece haber cambiado en las últimas décadas. Como ejemplo un botón: si bien ya en 1976 se conocía la versión primera del *Retrato de Dorian Gray* ha habido que esperar hasta el 2011 para que una casa editorial se atreviese a saltarse la barrera de «autorización» explícita que se le atribuye a la versión censurada *ad usum delphini* en 1890. La sombra del autor es alargada y que Harvard University Press invente como medida de marketing una voluntad Wildiana para el siglo XXI es una bonita anécdota. Habría sido más sencillo esgrimir como argumento la autenticidad del manuscrito de la primera versión de puño y letra de Wilde.

Vemos pues que hoy día y a pesar de todo se sigue considerando un acto de autorización más o menos explícita el mejor antídoto contra la ruptura del vínculo entre el autor y el texto. Se podrá discutir acerca del lugar preciso en que la autorización se manifiesta pero eso es harina de otro costal. Una vez instalado el autor en su trono, la tradición editorial, sobre todo aquella que brega con textos modernos, ha hecho ímprobos esfuerzos para evitar que el texto saliese flotando a la deriva, sin protección paterna o materna. Retrotraer el texto a su autor enfatizando la «autorización» garantiza la coherencia de su mensaje, aunque el mensaje se limite a representar la seismografía de las ideas inconexas de su autor sumadas a las veleidades o el prurito normalizador de un revisor. Un texto sin su autor es una circunstancia fastidiosa o incluso catastrófica: desde el momento en que aparece en el horizonte creativo como individualidad provista de entidad biográfica el autor interesa. Fascina la capacidad creativa, intriga la opinión «implícita» que el autor ha bordado en su texto con hilo más o menos invisible dependiendo de la perspicacia del intérprete y de la intensidad de la luz.

La autorización como categoría ecdótica surge en el contexto de filologías como la anglosajona dedicada principalmente a la edición de textos literarios publicados. Los problemas que vimos ya en este primer contexto se agudizan en extremo cuando la autorización como criterio de discernimiento editorial salta del mundo de las letras impresas al ámbito manuscrito. Este salto al vacío tuvo lugar sobre todo en la tradición editorial germanística en la que fueron mayormente autores del «Sturm und Drang» y del Romanticismo los que hicieron patente la necesidad de desarrollar nuevos paradigmas ecdóticos. Editar a Goethe, a Hölderlin, al círculo de los intelectuales de Weimar como Wieland o Herder, editar a Hegel o Büchner significaba trabajar con infinidad de formatos, de

fuentes y notaciones de muy diverso cariz y editar objetos ajenos a la textualidad *stricto sensu*. No era posible enfrentarse con cartas, diarios o anotaciones de carácter personal como listas de la compra o notas con palabras aparentemente inconexas, borradores, fragmentos etc. con el arsenal ecdótico desarrollado para la edición de obras literarias sin correr el peligro de hacer de algo que ni es un texto ni en muchos casos pretende serlo algo que cuando menos se le parece.

Leyendo a algunos de los adalides de la teoría editorial de los años setenta como Siegfried Scheibe vemos que la pervivencia del concepto de autorización para el trabajo con manuscritos no literarios no se debió ni mucho menos a una suerte de inercia teórica o economía terminológica. Para la escuela editorial dominante en la postguerra germánica hacer de cualquier papel que tuviese letras escritas por la mano de alguno de sus autores canónicos un texto se convirtió en su finalidad más noble. «Reconstruir» un texto posible, el texto que hubiese resultado, si el autor hubiese seguido escribiendo, el texto que el autor quiso haber escrito si no hubiese muerto de tuberculosis o le hubiese caído un tiesto en la cabeza, fue el reto que aceptó toda una generación de editores. El hecho de que textualizar un borrador o un diario, es decir convertirlo en una línea única de palabras dispuestas en un orden único, constituya una desvirtuación irreversible ha sido uno de los mensajes que la crítica genética no se ha cansado de repetir a los editores de textos. Hasta que logró que esta postura de sensibilidad hacia la polifonía textual y respeto hacia la realidad del material calase en los foros germánicos la autorización fue una figura comodín de la que se hizo uso profusamente.

Para insertarse en este discurso hubo de sufrir significativos cambios. Mientras en el conjunto de obras literarias impresas el concepto de error no presentaba más que dificultades prácticas – la culpa la tuvo el cajista –, el error manuscrito constituía un problema teórico casi insalvable y el concepto de autorización sirvió de canal mediador entre la voluntad del autor y la autenticidad del texto. Nada mejor que un ejemplo para ilustrar lo absurdo que puede resultar la traslación del concepto de autorización a un manuscrito. En el año 2002 Siegfried Scheibe aporta el siguiente ejemplo de «error» en una carta de Christoph Martin Wieland: «Häscher está fermentando ... debe ser joven – con el tiempo será muy bueno, si no lo meten en el manicomio antes de haber dejado de desbarrar».⁸ Häscher,

⁸ Scheibe, «Zur Abgrenzung der Begriffe Autorisation und Authentizität», cit., p. 33: «Häscher gährt noch ... – er muss noch Jung sein – er wird mit der Zeit sehr gut werden, insofern er nicht noch vorher ins Tollhaus komt, eh er ausgerasst hat».

el joven medio loco que aparece en otras dos cartas de Wieland, por desgracia para los editores adeptos a los índices de personas, se encuentra en paradero desconocido. En otra carta distinta Wieland alude a este autor diciendo «el nombre de este autor es Härder». Para Scheibe el caso está claro: hay que sustituir el falso nombre «Häscher» porque aunque está autorizado por el hecho de aparecer de puño y letra de Wieland, no puede ser auténtico. Quizá Wieland no sabía como se llamaba ese autor al escribir la carta pero lo supo más tarde. Es decir, para Scheibe Wieland habría querido escribir «Herder» aunque autorizó y escribió «Häscher». El sentido común dice que Wieland no pudo haber querido escribir Herder puesto que desconocía el nombre real de este autor. El concepto de autorización tal y como lo plantea Scheibe hace posible esta contradicción puesto que la voluntad del autor va creciendo con él y debemos suponer que Wieland no habría autorizado un texto incorrecto una vez conocido el nombre de Herder. En un acto de autorización implícita retroactiva Wieland habría enmendado el error. *Quod erat demonstrandum!*

Este ejemplo extremo de ortodoxia terminológica, de la textología de la DDR, fue sin lugar a dudas un desencadenante de la revisión dramática de usos y costumbres editoriales que tuvo lugar a continuación. Pienso que no es casual que en los años setenta del siglo pasado surgieran en Alemania y Francia a la vez ambiciosos proyectos de edición o de reflexión sobre crítica textual que pusieron la génesis textual y la facticidad material de su transmisión en el foco de atención de editores y lectores que sustituyeron a la dictadura del autor. Coinciden, esto es evidente, con movimientos sociales y político de carácter antiautoritario. En la Alemania dividida los frentes estaban claros: los detractores de la edición autorizada eran todos de izquierdas y luchaban tanto por el amor libre como por las ediciones desprovistas de manipulación editorial. En la Alemania «post-DDR» no tardó en hacerse notar un cierto malestar por la decapitación del autor, atrocidad perpetrada, como siempre por revolucionarios franceses abanderados por indeseables pseudo-filósofos como Roland Barthes y Michel Foucault. En 2002, poco más de una década tras la reunificación, el viento había girado: la asociación de editores germanísticos invitaba a sus socios a un congreso dedicado en su totalidad al autor bajo el lema: *Autor-Authentizität-Autorisation*.⁹ Solo los más recalcitrantes se habían atrevido a ignorar a Barthes y Foucault; el coro final les dio la razón, pero con salvedades.

⁹ El congreso tuvo lugar en Aquisgrán los días 20 a 23 de febrero de 2002. Las actas fueron publicadas en 2005: *Autor - Autorisation - Authentizität*, cit.

Quiero mencionar solo dos de ellas, por una parte la preocupación por el fastidioso fenómeno de la anonimidad, muy común entre los textos medievales, por otra parte el triunfo generalizado de la genética como nueva perspectiva editorial. Sin esperar a que se proclamara la «muerte del autor» o incluso se constatará la problemática inherente a su mera existencia, muchos autores tuvieron la desgracia de ser engullidos por el océano de la anonimidad, otros optaron por repudiar sus textos o por ordenar su asesinato – el caso Kafka – mientras en otros casos el interés de la posteridad por el autor no pudo evitar que algunos de sus vástagos fueran erosionados y reducidos a polvo por las asperezas de la transmisión. Que el binomio texto-autor se haya erigido en paradigma de la hermenéutica y de la crítica textual no debe hacernos olvidar que desde un punto de vista estadístico solo excepcionalmente el texto y el autor viven en permanente comunión.

La crítica genética en cierto sentido y quizás sin proponérselo ha contribuido a magnificar el poder del autor con respecto a su texto. La marca de aguas autorial convertida literalmente en huella de su ADN sobre el papel, el hecho de que se pueda seguir el origen de un texto hasta el momento mismo en que surgió de la mente de su autor le confiere al texto cualidades particularmente fascinantes: tenemos a la vez el huevo y la gallina. La arqueología genética no obstante ha tenido unas consecuencias nefastas con respecto al texto relegándolo a ser una sola de las muchas potencialidades que el proceso genético hubiese permitido. Como dice Daniel Ferrer se trata de «uno de los mundos posible».¹⁰ Su forma final deviene por ello en deficitaria por habersele amputado la riqueza de asociaciones y variabilidades acaecidas durante su génesis. El proceso genético abre un sinfín de sendas de producción de sentido, el texto como objeto terminado, perfecto e inmovible excluye todas menos una.

Pero el autor también se ha transformado gracias a los esfuerzos de la crítica genética, ha salido del universo de la inspiración para adentrarse en la del trabajo. En lugar de detentar el poder absoluto en la creación textual, lo único que le queda es ser el productor de «propuestas» que en lugar de excluirse las unas a las otras en la línea teleológica de la creación se sobreponen y contradicen en una suerte de piso compartido. El autor ya no es el demiurgo, el mago que crea de la nada sino una circunstancia

¹⁰ D. Ferrer, «Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles», en *Pourquoi la critique génétique? Méthodes théories*, éd. par M. Conant et D. Ferrer, Paris, [CNRS], 1998, pp. 11-30.

más de la creación que se suma al contexto geográfico, histórico, social en que surge la obra. En las palabras de Erich Kleinschmidt: «El autor no es, en todo caso, un factor privilegiado en nuestro manejo del texto».¹¹

Su función es mucho más prosaica y refleja las inseguridades y angustias del lector más que una necesidad del propio texto. Kleinschmidt considera que de ser necesario el autor y sus manifestaciones secundarias como puedan ser la autenticidad o la autorización esto se debería al deseo íntimo del lector de tratar con textos sustentados por el andamiaje de la responsabilidad individual de alguien. «Si el texto sólo fuese anónimo y falto de autorización, también funcionaría. Pero la emergencia y la formación de la autoría con sus instancias subalternas como narrador y personajes tienen que ver con la necesidad urgente de que haya instalado en el texto inherentemente un determinado “sentido”».¹² Es pues la soledad del lector ante un texto huérfano la que nos empuja a desear la resurrección del autor, y la que, respondiendo a la pregunta planteada al inicio, haría necesario ser fieles a su voluntad.

PAOLA ITALIA

«As you like it». Ovvero di testi, autori, lettori

1. Il testo / i testi dell'autore

La messa in crisi degli ultimi vent'anni del concetto di «ultima volontà dell'autore» non è stata senza conseguenze, sia nella teoria ecdotica che nella concreta prassi editoriale. Se nei primi anni Novanta, con l'autorità di Alfredo Stussi, si poteva affermare che il prestigio dell'ultima stampa poteva all'occorrenza essere messo in crisi e, nel decidere quale

¹¹ E. Kleinschmidt, «Autor und Autorschaft im Diskurs», en *Autor - Autorisation - Authentizität*, cit., pp. 5-16: 14: «Der Autor ist jedenfalls kein privilegierter Gegenstand im Textumgang».

¹² Ivi, p. 13: «Historisch gesehen, stillt das Entstehen von benennbarer Autorschaft das latente rezeptive Begehren nach verantwortetem Text. Wäre dieser nur anonym und anautorisiert vorhanden, funktionierte er zwar auch. Das Auftauchen und die Ausgestaltung von Autorschaft und ihrer abgeleiteten Unterinstanzen wie Erzähler und Textfiguren haben aber damit zu tun, dass ein Bedürfnis nach im Text mitinstallierter, Deutung^c besteht».

edizione «mettere a testo», il filologo partiva dalle ragioni dell'ultima volontà dell'autore, per vagliarle e metterle in discussione (ma l'ultima volontà rimaneva il *primum* della sua interiore argomentazione), nell'ultimo decennio è stato possibile assistere al percorso contrario: ci si è domandato, prima di tutto, quale lezione fosse meglio presentare al lettore per quella particolare edizione. Il *primum* non è più stato l'ultima volontà dell'autore, ma il riconoscimento di molteplici volontà che egli ha esplicitato in momenti diversi del suo percorso poetico. Il che ha anche permesso di riconoscere e di valorizzare l'identità culturale delle varie stazioni del percorso, che volta a volta hanno rappresentato l'idea di letteratura espressa dal loro autore. Due esempi canonici e opposti: Ariosto e Tasso.

Non ha certo messo in discussione l'edizione del 1532 la messe di studi sulle varianti della prima (1516) e soprattutto della seconda edizione (1521). Ma questa ricchezza di analisi critiche (penso in particolare agli studi di Segre) ha permesso nel 2006 a Dorigatti di dotare gli studiosi di un'edizione scientifica della *princeps* che per la prima volta mettesse al centro del discorso la prima lingua del *Furioso*.

Se della *Gerusalemme Liberata* avessimo un'edizione critica (ancora incompiuti gli studi di Poma), potremmo meglio valutare il rapporto con l'ultima volontà dell'autore più disattesa della letteratura italiana, singolare esempio di auto coercizione e di destituzione di valore della volontà stessa. Della *Conquistata*, però, che non ci sogneremmo mai di preferire alla *Liberata*, si può ora studiare la fisionomia storico-linguistica. Claudio Gigante ne ha pubblicato l'edizione manoscritta nel 2010, e da questo *primum* (nella scala di valori di Tasso) si dovrà partire anche per ripensare l'edizione della *Liberata*.

Altri due esempi di testi d'autore, altrettanto canonici, ma dagli esiti diversi: Leopardi e Manzoni. L'intoccabilità della Starita corretta (l'ultima stampa dei *Canti* del 1835 con le correzioni autografe e apografe nonché il *Tramonto della Luna* e *La ginestra*) non ha impedito di restituire una fisionomia autonoma alle *Canzoni* del 1824, il primo vero libro di poesie pubblicato dal ventiseienne Giacomo, significativamente dedicato all'astro ancora sfolgorante di Monti, o all'identità prismatica e ancora sfuggente dei *Versi* del 1826. Stazioni di un percorso la cui rigorosa coerenza poetica era stata messa decisamente in ombra dal «prestigio storico», per dirla con De Robertis, dei *Canti* fiorentini del 1831. L'editore, restituita una precisa identità storica a ogni singola stazione del percorso, può decidere allora di pubblicare, come è stato fatto, isolatamente, le *Canzoni* del 1824, e presentare al lettore di oggi quello straor-

dinario progetto poetico imploso, prima ancora di venire alla luce, sotto il peso di quella «minutissima perfezione nello scrivere» riconosciuta da Leopardi tanto indispensabile (soggettivamente) quanto inutile (oggettivamente). Quale racconto più drammatico e convincente della incoercibile volontà leopardiana di far risorgere le istanze della poesia nel momento esatto in cui la ragione ne negava la legittimità?

E così anche Manzoni. Negli ultimi dieci anni di filologia manzoniana si è messo a fuoco un percorso tutt'altro che lineare, scandito da stazioni mobili, rappresentate dal testo del *Fermo e Lucia* pubblicato nel 2006. Ovviamente, il prestigio storico (linguistico e stilistico) della Quarantana non è messo in discussione, ma non si parte più dal *primum* (studio le versioni precedenti per verificare sul campo gli acquisti della mirabile lingua manzoniana); vi si arriva in un *gradus ad Parnassum* che riconosce dal *Fermo e Lucia* agli *Sposi Promessi* (la cosiddetta seconda minuta), alla Ventisetтана, gli aggregati storico linguistici di un *continuum* narrativo (con bruschi salti di livello), che ribalta i luoghi comuni sulla lingua manzoniana. Tanto per intenderci: la patina linguistica del primo tomo della Ventisetтана, che tra l'altro è del 1825, andrebbe studiata in parallelo alle correzioni tardive della seconda minuta di parte del secondo tomo e del terzo, perché quella è l'unica isocronia del testo. Da cui si ricava semplicemente che la Ventisetтана – soggettivamente parlando – non esiste nella sua unità linguistica. Però, chi volesse capire quale testo ha salato il sangue a tutta la generazione nata negli ultimi quindici anni del Settecento, non trarrebbe alcun vantaggio dal leggere l'ultima volontà dell'autore, ma dovrebbe andarsi a studiare proprio la «Venticinque-Ventisetтана».

Se ne conclude che non si tratta di aporie insolubili (sempre l'ultima o sempre la prima), o al contrario di soluzioni tutte egualmente praticabili (in una specie di pirronismo filologico), ma di scelte da operare a seconda dei destinatari del testo, senza tuttavia perdere di vista la sua identità. Le volontà dell'autore sono molteplici, un'ottica storica è raccomandabile e un'attenzione alle possibili tipologie di lettore indispensabile.

2. Il testo del lettore comune

Che testo per il lettore comune? C'è un testo per il lettore non specialista, e uno per lo specialista? Il dibattito degli ultimi anni, sollecitato particolarmente da Ecdotica con vari contributi in merito, ha posto all'attenzione di tutti la necessità di salvaguardare la leggibilità dei testi ad ampia divulgazione e contemporaneamente la loro storicità, istituendo, a partire dalla discussione intorno all'edizione del *Cortigiano/Cortegiano* del

«Foro» del 2004 (ora anche on line <http://ecdótica.org/index.php?option=content&task=view&id=53&Itemid=115>), due binari paralleli: il testo per il lettore comune e il testo per il lettore specialista. Un testo da leggere per divulgare e un testo da studiare scientificamente, ovvero dotato di quegli ausili indispensabili per lo studioso e non indispensabili per il lettore comune.

Di questo ultimo punto, però, è stata data un'interpretazione più massimalista o più minimalista. In alcuni casi, infatti, il testo per il lettore comune è stato inteso come un testo «semplificato» (nel suo aspetto fono-morfologico, fino a portare l'intervento sul titolo: *Cortegiano/Cortigiano*), in altri l'intervento di semplificazione ha riguardato solo aspetti tecnici (eliminazione degli apparati, ma conservazione di tutte le scelte ecdotiche che fanno di quel testo un «testo critico»). Mi limiterò in questa sede a prendere in esame le ragioni della scelta «minimalista», partendo dalla considerazione che non si può prescindere dalle varie tipologie di testo.

L'allestimento di un'edizione critica, infatti, non è un divertimento per filologi, un balocco intellettuale per carriere accademiche, ma un lavoro sul testo che permette di conoscerne la tradizione manoscritta e a stampa, e, attraverso di essa, lo faccia leggere nella forma più vicina alla volontà dell'autore oppure, quando le volontà siano più di una, in un'edizione che segua una di queste volontà, a seguito di una motivata e documentata scelta. In tutti questi casi l'edizione critica stabilisce un «testo critico» che potrà essere fatto conoscere al lettore in versione scientifica (per addetti ai lavori), ovvero corredato di tutti gli ausili utili per il suo studio scientifico (note, apparati, nota al testo, tavole di collazione ecc.), oppure in un'edizione per il lettore comune, a cui si deve consegnare il «testo critico» (e, diversamente, quale altro testo?), ma che, non dovendo necessariamente farne un uso scientifico, potrà limitarsi alla sua lettura, magari corredata di un commento o commentario, per facilitarne la comprensione. Se poi vorrà approfondire le ragioni per cui il curatore ha scelto quella determinata edizione o ha emendato quella determinata lezione, potrà farlo procurandosi l'edizione critica nella sua versione scientifica (per addetti ai lavori).

Però ci sono testi e testi. Vi sono casi, infatti, in cui i cosiddetti ausili tecnici sono strettamente legati al lavoro di costituzione del testo critico, e per così dire consustanziali a esso. Un'edizione tascabile del *Fermo e Lucia*, ad esempio, che segua il testo stabilito da Isella nell'edizione critica del 2006, non potrà riprendere l'intero apparato genetico ed evolutivo (tanto ingente da essere stato pubblicato in un volume a parte),

ma non potrà nemmeno essere pubblicata priva degli elementi intrinsecamente costitutivi del testo, vale a dire: varianti alternative e varianti dubbie, le prime aggiunte al testo (prima del suo riutilizzo come base di lavoro per la seconda minuta: gli *Sposi promessi*) senza che Manzoni riuscisse a decidere se cassare o meno la lezione base, le seconde risultanti dalla correzione tardiva del testo in posizione ambigua e con grafia indecidibile, tanto da non sapere se attribuirle all'ultima revisione del *Fermo e Lucia* o alla prima revisione degli *Sposi promessi*. Da cui la scelta obbligata di documentarle a pie' di pagina in una zona dubbia, precedute da una freccia: movimento che ripete quello del testo, dalla sua incerta fisionomia iniziale verso il suo esito finale, nella sovrapposizione, visibile sulla stessa pagina, tra la scrittura della prima redazione e quella della seconda, fisicamente intricate e avviluppate tra loro.

Publicare in un'edizione tascabile il solo testo, privo di questi due elementi, varianti alternative e varianti dubbie, vorrebbe dire dare al lettore la falsa idea che il *Fermo e Lucia* sia un testo definitivo, stabile, compiuto, laddove la mobilità e l'incompiutezza sono l'autodenuncia più incredibile e appassionante dell'eterno lavoro manzoniano: «Scrivo male ... scrivo male a mio dispetto; e se conoscessi il modo di scrivere bene, non lascerei certo di porlo in opera» (dalla prima redazione della seconda *Introduzione* al *Fermo*).

C'è poi un altro problema, che pochi anni fa non poteva essere preso in considerazione e che mi pare invece utile sottolineare. Se è vero che il lettore va educato alla storicità del testo, e all'incontro con quella diversità che è sempre costituita dalla letteratura, è altrettanto vero che tale educazione va di pari passo con la sua competenza testuale. Vale a dire che ciò che sembrava ostico e respingente una decina di anni fa, diventa ora decisamente tollerabile perché in linea con l'evoluzione sintetica e contrattiva della lingua di comunicazione.

La recente edizione Savoca del *Canzoniere*, ad esempio, ha apportato al testo alcune modernizzazioni grafiche e fono-morfologiche ritenute causa di difficoltà per il lettore. Di alcune di esse, uno qualsiasi dei nostri studenti potrebbe ora meravigliarsi, visto che vanno in direzione contraria alla sua quotidiana abitudine scrittoria. La correzione da *ppr* a «proprio» è emblematica: nel linguaggio degli sms «proprio» si scrive *prp*, così come bambino *bmb* ecc., per non parlare del diluvio di univerbati e della strage di apostrofi e di accenti ecc. che ci sarà capitato di leggere sul display del nostro cellulare se chi ci scrive è nato dopo (circa) la metà degli anni Settanta.

Perché mai un lettore giovane dovrebbe essere respinto da un testo che presenta le medesime correzioni grafico-fonetiche alla lingua che

egli opera nella messaggistica quotidiana? Il problema forse è un altro, e già lo faceva presente Paolo Trovato nel «Foro» del 2004: la divaricazione tra la lingua letteraria antica e la moderna è massimamente semantica. Ma, aggiungerei, anche sintattica ed è lì il punto di massima resistenza alla comprensione del testo. Proprio per la scelta linguistica trecentesca imposta nel Cinquecento, la vera difficoltà per la sua moderna comprensione non è tanto costituita dalla sua forma grafico-fonetica, ma dalla sintassi boccacciana della prosa, e dalla grammaticalizzazione delle forme poetiche petrarchesche. Il lettore di oggi, quindi, se da un lato mette inconsapevolmente in atto le stesse misure di semplificazione e abbreviazione linguistica adottate nel Trecento ed è in grado di dominarne perfettamente le innovazioni (pur anche le stranezze) grafiche, dall'altro ha perso sempre più il dominio del testo scritto nelle sue strutture sintattiche e retoriche. Proviamo a far leggere e spiegare a prima vista a uno studente del triennio una pagina del *Decameron*, delle *Opere morali*, del *Gattopardo*, oppure un sonetto del *Canzoniere*, un'ottava della *Liberata*, una delle *Canzoni* leopardiane...

Non si tratta di analfabetismo di ritorno, o almeno non solo, ma di un processo di educazione alla lettura che va preso seriamente in considerazione quando si parla di «testo del lettore comune». Ciò non vuol dire privarlo del testo storicamente dato (sarebbe come costringere un adulto a cibarsi di omogenizzati perché soffre di gastrite). Ma di accompagnarlo con quegli ausili e supporti che, da sempre, sono stati ritenuti indispensabili per avvicinarlo alla letteratura: introduzioni, commenti, commentari. Lo sanno bene gli editori che rilanciano i classici italiani in collane dedicate (gli storici Grandi Libri Garzanti, i nuovi Oscar Classici, i Classici Bur, testi doc garantiti dall'ADI, i recentissimi classici Carocci ecc.), ma poi si dimenticano di fornire i medesimi testi di un apparato esplicativo che ne permetta la comprensione al lettore medio. Oppure li dotano di introduzioni e postfazioni scritte nel più criptico critichese, più ostico e respingente della patina grafica arcaica e della sintassi boccacciana.

3. Il testo del lettore «scientifico»

Che testo studia chi studia letteratura? Quando se lo domanda (perché, effettivamente, a volte il problema del testo non viene nemmeno percepito...), il lettore di professione, che potremmo chiamare «lettore scientifico», sa che non sarà mai soddisfatto né sazio di ogni ausilio che editore e curatore avranno predisposto per approfondire la sua comprensione del testo.

Il lettore scientifico, infatti, può tranquillamente digerire apparati e varianti, note al testo e postfazioni. Sarà lui stesso eventualmente a selezionare quanto serve alla sua tesi e alle sue dimostrazioni, a scorrere velocemente un apparato, o a soffermarvisi con quella lentezza di lettura che dà sempre i maggiori risultati nell'analisi di un testo, a raffrontare la propria idea critica con quella che viene presentata dal curatore nell'introduzione e/o postfazione.

Una cosa è certa, qualunque sia la sua lettura critica e l'attenzione alle strutture formali del testo, il lettore scientifico sa che, almeno dalla metà del secolo scorso, non è più possibile considerare il testo se non come un organismo in movimento «sullo scrittoio dell'autore e nel viaggio che esso intraprende nel mare della ricezione e dell'interpretazione» (cito dall'*Introduzione* di Vecce alla sua *Piccola storia della letteratura italiana*, appena uscita da Liguori). «Organismo», perché dotato, rispetto a uno stadio testuale raggiunto, di una genesi e di un'evoluzione. «In movimento», perché inserito nella geografia e nella storia del contesto culturale che l'ha prodotto.

Ciò vuol dire avvalersi di tutti gli strumenti che gli permettono di definire in modo più preciso il testo come «organismo in movimento». E quindi di integrare un approccio storico-critico, con un'analisi storico-linguistica e una metodologia storico-filologica. Per dirla nuovamente con Vecce, torna, proprio nel momento di maggiore crisi dei metodi della critica, la riscoperta della filologia, per quel suo continuo interrogarsi: «Da dove, e come giunge a noi questa voce?».

In questo quadro, filologia d'autore e filologia dei testi a stampa si completano a vicenda: la prima per l'insostituibile addestramento a una lettura «lenta» e «dinamica» del testo che impone la ricostruzione e interpretazione della sua genesi, la seconda nell'intreccio con la storia della cultura, delle istituzioni, dell'editoria, della ricezione critica. È ovvio che né l'una né l'altra sono immuni dalle degenerazioni del filologismo, così come nessun critico è al riparo da una scrittura autoreferenziale e sovrinterpretante. Si tratta solo di (cercare di) fare bene il proprio mestiere (il che a volte vuol dire con competenza, metodo e un po' di buon senso).

Con una distinzione importante per i testi editi e per quelli inediti. Lo studio di un testo edito, infatti, può avere un utile e a volte indispensabile completamento dalla conoscenza dei cosiddetti avantesti, che illuminano il lettore scientifico sulla poetica alla base della progettualità del testo. Capire da quali idee è nata un'opera letteraria è un fatto determinante nella comprensione della sua struttura e della sua forma

linguistica e stilistica. E la sua descrizione tipologica può essere fatta con maggior profitto in forma differenziale: lungo la linea del tempo, nello spazio letterario. Non già per uno sterile confronto di varianti, ma perché, sempre, il dato sincronico si comprende meglio in diacronia.

Lo studio dei testi inediti è di evidenza più immediata e banale: studiare e pubblicare i manoscritti inediti dei nostri scrittori non è una violenza fatta alla loro volontà, che avrebbe potuto facilmente esplicitarsi in una distruzione rapida e volontaria di tutti gli scartafacci (Leopardi, come è noto, ha distrutto tutte le prime stesure delle sue opere, conservando invece tenacemente e fino ai suoi ultimi giorni le belle copie su cui ha continuato a correggere il testo, in una continua continiana «approssimazione al valore»), ma una forma di approfondimento della conoscenza delle loro opere. Quale metodo più eloquente, del resto, per far capire a uno studente la poetica dei canti pisano-recanatesi, della visione e lo studio dei manoscritti napoletani del 1828-1830, quegli autografi luminosi e dalla grafia ampia e cristallina, dove le singole varianti si appuntano in margini liberi e accoglienti, oppure nelle pieghe del testo, fattosi esso stesso centro di produzione di varianti sistemiche e implicate fra loro, rispetto invece alle carte martoriate di appunti, osservazioni, commenti, note di certificazione linguistica delle *Canzoni* del 1824, dove le grafie, minutissime e affollate, si stratificano in plurime serie correttorie, l'autore non risparmia un centimetro quadrato di carta e l'atto poetico non viene mai disgiunto dalla riflessione metalinguistica (e infatti, nell'edizione bolognese, a trenta pagine di poesie rispondono le settanta di *Annotazioni*)?

4. Il testo e la filologia d'autore

Che la nostra letteratura possa disporre, tra l'altro, sin dalle origini della nostra tradizione lirica – Petrarca e dintorni – del percorso diacronico e autografo di uno dei suoi testi capitali, e che su di esso si basi una delle più acute ricostruzioni storico-critiche delle forme poetiche, nelle linee correttorie seguite dal codice degli abbozzi al VL 3195 – Contini e dintorni – rende questa disciplina particolarmente adatta alla lettura e l'interpretazione dei testi.

È un privilegio che ci dota di strumenti, ma anche di responsabilità metodologica. Il problema, infatti, non è tanto l'opportunità o meno di 1. studiare gli autografi della letteratura italiana di testi editi, 2. pubblicare testi inediti (sarebbe come chiudere i musei perché in uno di essi si è vista una rozza e improbabile presunta «opera d'arte»...), ma è

casomai la difficoltà di una rappresentazione razionale e selettiva delle correzioni d'autore. Proprio la quantità e la straordinaria qualità degli autografi d'autore conservati per la nostra tradizione letteraria hanno posto la filologia d'autore, *more italico*, all'avanguardia negli studi di settore. Basterebbe solo guardare ai concreti prodotti scientifici.

Non già monumentali e costosissimi volumi di riproduzioni fotografiche e semi-diplomatiche, dove la trascrizione del testo e delle sue correzioni non è altro che la resa tipografica della sua immagine sincronica, ma interpretazioni diacroniche del testo, con 1. puntuale indicazione della tipologia delle varianti, 2. loro suddivisione in genetiche ed evolutive, a seconda della lezione che si mette a testo, 3. distinzione delle varianti vere e proprie dalle lezioni alternative (con rappresentazione al piede del testo, nel medesimo corpo tipografico di quello), indi 4. separazione dal testo manoscritto di tutto ciò che è metatesto (le cosiddette «postille», nella definizione di Isella) e sua rappresentazione separata in luogo a parte, funzionale e discreto. Ce n'è abbastanza per rendersi conto che apparati illogici e ridondanti non sono che il frutto di una filologia della domenica, fatta per dotare il proprio curriculum dell'ennesima, inutile edizione critica.

Un metodo per rappresentare le correzioni d'autore in modo diacronico e funzionale alla critica c'è. L'ha inaugurato, per primo, un professore di scuola superiore di Recanati, dotato di uno sguardo attento e amoroso a quelle carte, di una grande abilità a razionalizzare i dati testuali, e di un'ottima tipografia editoriale. Nel 1927. Poi il metodo si è perfezionato nel tempo, su altri autografi, con altri sistemi correttori.

Per imparare a rappresentare le correzioni di un manoscritto ci vogliono (solo) molta pazienza (la lettura «lenta» di cui parla Vecce, soprattutto ora che si lavora con il digitale ad altissima risoluzione), un buon metodo (basterebbe, prima di allestire un'edizione critica, studiare analiticamente altre edizioni per vedere quali soluzioni, tra quelle già trovate, sono più idonee al metodo correttorio dell'autore) e molto buon senso (che è l'ingrediente più raro, se diamo un'occhiata, in Italia e fuori, non tanto ai numerosi prodotti scientifici, ma alle loro imitazioni pseudoscientifiche).

A volte, come antidoto a un massimalismo iconoclasta, può essere utile dare uno sguardo da un altro pianeta. Proviamo a immaginare la letteratura anglo-americana senza filologia d'autore. Emily Dickinson, con le sue meravigliose poesie nel cassetto, pubblicate postume e in edizione critica solo nel 1955. Oppure *Billy Budd*, opera incompiuta con seri problemi filologici, ritrovata fra i manoscritti di Melville, pubblicata postuma e considerata a tutt'oggi tra i suoi capolavori. E ancora:

The Last Tycoon di Fitzgerald, incompiuto e pubblicato postumo nel 1941. E in tempi più recenti, i casi di Raymond Carver e di David Foster Wallace. Il primo, iniziatore del minimalismo, che deve il suo inconfondibile stile all'intervento del suo editor, Gordon Lish. I manoscritti originari – ben poco minimalisti – pubblicati a cura della moglie nell'ultimo decennio, hanno subito suscitato un ampio dibattito critico. Il secondo, geniale punta di diamante della letteratura americana contemporanea, morto suicida nel 2008, ha lasciato il suo ultimo romanzo incompiuto *The Pale King* sistemato e ordinato, in modo che fosse trovato e pubblicato. Ma, anche per pubblicare Wallace, non bastano passione e devozione, sono necessari buon senso, una tecnica sperimentata e molta pazienza. E l'onestà di non volere dare completezza a un abbozzo di strepitosi capitoli separati l'uno dall'altro, come ben mostra la recensione apparsa sul numero 7 di «alfalibri» (allegato ad «alfabet2» n. 15 e anche nel Blog letterario *404 file not found* <http://quattrocentoquattro.com/2011/12/15/recensione-a-il-re-pallido-di-david-foster-wallace/#more-5121>): «La struttura del romanzo è costruita a posteriori e il suo senso ultimo spiegato negli “Appunti e divagazioni” dell'autore, posti alla fine del libro, in cui le esplicazioni rendono evidente quanto il romanzo fosse ancora in fieri. Se molti capitoli sembrano elaborati a un livello stilistico ormai compiuto (e alcuni erano già stati pubblicati su riviste e giornali), la connessione fra essi è labile quando non assente. L'obiettivo dell'operazione romanzesca è ricostruibile da una serie di dati extratestuali, ma il testo non lo mostra ancora a sufficienza». Dal che si vede come l'ecdotica non sia una disciplina fine a sé stessa, ma abbia conseguenze importanti a livello critico-interpretativo.

L'altro esempio che proponiamo non riguarda l'opportunità dello studio e dell'edizione di testi inediti, ma, da un altro pianeta, un'apologia della buona filologia quando è gemellata alla buona critica. Anche questo esempio proviene da un blog letterario di giovani critici, *leparoleelecose.com*, ed è la lettura critica di Umberto Fiori dello strepitoso testo di Baudelaire, *A quella che è troppo gaia* (*À Celle qui est trop gaie*), pubblicato nella sezione *Épaves delle Fleurs du mal* solo tardivamente, insieme ad altri testi condannati per offesa alla pubblica morale (<http://www.leparoleelecose.it/?p=2502#more-2502>): «Et, vertigineuse douceur ! / A travers ces lèvres nouvelles, / Plus éclatantes et plus belles, / T'infuser mon venin, ma soeur!». A scartabellare gli scartafacci dei filologi si apprende che, nel manoscritto del 1852, la variante precedente a «venin» era «sang». Una correzione sapientemente utilizzata nel com-

mento al testo: «Il sogno (irrealizzabile, ma profondamente connotato al desiderio, come il poeta ci rivela) è quello di violare i confini che separano i generi, di infondere nella femmina non il seme che la feconda e ne fa strumento di generazione, ma il proprio veleno (“sang”, nella prima stesura). Vendicarsi della Natura, che ha separato i sessi e li ha opposti l’uno all’altro, permettendo tra loro soltanto una fugace, illusoria fusione, che fa dell’attrazione un infinito tormento ... È lo spirito del poeta, lo *spleen*, il nero umore generato dalla sua dolorosa consapevolezza, a fare da rimedio – nel sogno – alla insopportabile salute della donna, alla sua irritante spensieratezza, alla sua insolente naturalità. Più che di una violenza, si tratta di una *trasfusione*, che farebbe giustizia della differenza tra gaiezza femminile e virile malinconia, affratellando amante e amata (“ma soeur”)). E tutto questo in una sola variante, a sintesi di uno dei testi più belli e controversi di Baudelaire.

5. Piccola conclusione sui testi (antichi e moderni)

Certo, sarebbe troppo facile osservare che il valore degli avantesti e lo studio delle varianti si giustificano per i grandi e sconfinano nell’esercitazione superflua e feticistica per i minori e minimi. Nessuno sano di mente proporrebbe, nell’ambito di un progetto europeo, la puntuale catalogazione delle varianti delle varie ristampe di *Va’ dove ti porta il cuore*, così come risulta un po’ ridicolo e auto-promozionale il dono ai vari Fondi manoscritti dei propri preziosi autografi da parte di autori non ancora conosciuti nel mondo letterario, e già pronti ad assoldare squadre di sciagurati dottorandi da indirizzare allo studio e alla catalogazione delle loro varianti...

I minori o minimi però vanno studiati e non feticizzati, inquadrati nella storia della nostra letteratura, nella storia degli intellettuali, che è storia fatta anche di minori e di minimi (come capire il Cinquecento senza Tolomei, Molza, Guidiccioni, e cosa sarebbe stato Leopardi senza Giordani o Manzoni senza Visconti?) ma l’attenzione che si deve loro non può, non deve essere metodologicamente diversa da quella che si riserva ai grandi. Il canone, lo sappiamo, è mutevole e autori che in un certo periodo furono in gran dispetto (Dante, tanto per fare un nome...) potrebbero, prima o poi, ritornare in auge...

E poi, la filologia d’autore (fatta male) nel Novecento non ha prodotto più disastri di quanti ne abbia fatti la critica marxista, semiotica, psicanalitica, stilistico-metrica, strutturalista (fatte male) sugli autori (del Novecento e non) grandi, minori e minimi. Gli esempi sarebbero molti, ma

non utile l'individuazione dei «peccatori». Non si tratta di «peccati» in relazione alle «buone azioni» di filologia e critica, ma solo di tempo, di lavoro che ciascuno di noi investe, coscientemente, bene o male. Ciascuno è libero di investirlo come vuole. È un «peccato», invece, che rimangano ancora così tanti testi, autori, ambienti culturali, istituzioni, accademie, biblioteche, scuole, idee, progetti culturali, programmi scolastici su cui non sappiamo nulla, mentre i repertori bibliografici (la BIGGLI, Italinemo o il recentissimo OBLIO) registrano un diluvio di contributi puntiformi sui tre/quattro autori che per ogni secolo si disputano gran parte del tempo e delle energie, soprattutto dei giovani (salvo poi non riuscire a controllare tutta la bibliografia, prima di scrivere, e accorgersi di doppioni e triploni, purtroppo non gaddiani...).

Non si tratta di dedicare il proprio tempo all'antico (difficile e commendevole) piuttosto che al moderno (facile e sconsigliabile). Non c'è differenza di valore. Se non è rara la tipologia di studiosi di Medioevo e Rinascimento con sporadici, ma vivaci interessi per la cosiddetta critica militante e che si occupano di poesia e prosa recente o contemporanea, è più raro trovare studiosi di Ottocento e Novecento che iniziano un percorso di studio inverso, sia per l'oggettiva difficoltà linguistica e stilistica, che per una diffusa sensazione di inadeguatezza. Come se studiare la «modernità letteraria» – per citare l'omonimo titolo della rivista a cui lavorano i «modernisti» – dovesse esimere dall'usare la medesima attenzione (al dato storico e testuale, al dettaglio linguistico, ai fatti formali) e i medesimi strumenti che sono ritenuti indispensabili per affrontare Medioevo, Rinascimento e oltre.

Chi studia la modernità letteraria sa che la relativa vicinanza storica è solo un'apparente facilitazione della ricerca scientifica, perché fornisce una quantità di dati incomparabilmente maggiore da trattare, selezionare, interpretare. Sempre che non ci si limiti all'analisi puntiforme. Riprendo ancora le osservazioni di Vecce nell'Introduzione della *Piccola storia della letteratura italiana* (anche di questo abbiamo un gran bisogno, strumenti di rilettura del passato in una forma sintetica e lineare, per non perdersi nel mare delle tecniche di analisi, nell'iperspecialismo degli strumenti e delle critiche e delle crisi delle critiche). Se la nostra letteratura ha «esaurito il ruolo di *avatar* di una nazione che non c'era» e quello di «pilastro della scuola postunitaria», resta quel valore riconosciuto da «fuori di casa», e che spesso non ci ricordiamo di avere: «La forte identità che la civiltà italiana ha saputo esprimere nella creazione e nella elaborazione delle forme culturali ... dal Medioevo al Rinascimento e oltre, nell'interazione continua con la storia della civiltà euro-

pea e cosiddetta “occidentale” e ora col resto del mondo, con la società globale». Che è un’identità, gramscianamente «in contrappunto», ricorda Vecce, un valore fondante la società civile, che va ancora riconosciuto e protetto, per rafforzare quel senso di appartenenza, di riconoscimento dei «fondamentali» della cultura, che viene costruito anche dagli studi sui minori e minimi, sugli antichi e sui moderni, per educare le nuove generazioni, attraverso la lettura «paziente» dei testi (filologia, quindi, come «educazione alla “lettura lenta” di tutti i messaggi ... opposta alla stessa velocità delle nuove tecnologie»), al valore della nostra identità culturale come strumento di difesa del libero pensiero e della democrazia.

E infine, finché la lettura è avvenuta esclusivamente su supporto cartaceo, una scelta tra testi, lettori, letture e una riflessione sulla prima o ultima volontà dell’autore sono state necessarie, non potendosi rappresentare le altre volontà che in apparato, per evitare la moltiplicazione degli enti, ma ora che la lettura dei testi avviene e avverrà sempre più su supporto digitale, dove non c’è limite di spazio, non esiste la linearità e l’intangibilità del testo, si tratta di porsi, con l’esperienza e gli strumenti della vecchia filologia, nuovi problemi, per «new real readers». Che se già sperimentano quella semplificazione linguistica adottata dai loro antenati e se imparano a navigare in rete prima ancora di imparare a leggere, potranno facilmente muoversi in (iper)testi che faremo loro conoscere. Che avranno link, immagini, suoni e video, ma continueranno a destare, per il solo fatto di essere testi scritti, la curiosità di leggerli e di stimolare, attraverso di essi, un atto di conoscenza.