

What must now be changed, in view of what has happened since 1997, is the name one would give to the *revenant*: not so much bibliography (broadly considered) as book history. *Its* coming of age represents a significant shift in interest during the last ten years, at least in the anglophone world, and, in many ways, a return to emphasis on the empirical. There is a very active professional association for book history and print culture; and centres in universities, and postgraduates' choice of coursework and thesis topics, are beginning to follow suit. How far will this go?; and how fully will it alter the existing landscape?<sup>16</sup>

In the 1960s it made sense to consider what was then a nascent book history as an offshoot of another, more central concern, as for instance in the statement of aims of the Bibliographical Society of Australia and New Zealand (BSANZ), established in 1969: «the new Society has as its province all the studies that form part of or are related to physical bibliography: the history of printing, publishing, bookselling, typefounding, papermaking, bookbinding; palaeography and codicology; [and] textual bibliography»<sup>17</sup>. Now the BSANZ is changing the title of its quarterly *Bulletin* to *Script and Print*, and STS is changing *TEXT* to *Textual Cultures*: both changes are, among other things, signs of the times.

A marriage of bibliographically inspired editorial theory with book history would surely be one made in heaven. Book historians are now going through a phase of self-conscious inspection of their existing methodologies, so one asks: will such a marriage eventuate? Bibliography is a powerful technology for analysing the production of text-carrying physical objects; and its organising conceptions are adaptable to the electronic domain<sup>18</sup>. Its traditional underwriting of the conception of the 'work', as well as its capacity to re-member the document-diachronics-agency trio, could be the fertilising source of a newly invigorated cul-

<sup>15</sup> «Where Are We Now with Authorship and the Work?», *Yearbook of English Studies*, special issue «Text as Evidence», 29 (1999), pp. 88-102 [p. 88].

<sup>16</sup> The first annual volume of *Book History* of the Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP), itself established in 1991, appeared in 1998; volume 8 appeared in 2005. SHARP's large annual conferences in Europe or North America have been complemented since 2001 by a series of 'Regional' conferences, mainly addressing imperial and colonial aspects of the book trade, publishing and reading, held so far in Grahamstown, Sydney, Wellington and Kolkata, and with more planned for Cape Town, Tokyo and Brisbane.

<sup>17</sup> *Bibliographical Society of Australia and New Zealand Bulletin*, 1.1 (March 1970), p. 11. (The statement is untitled and unsigned.)

<sup>18</sup> See Matthew Kirschenbaum, «Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects», *TEXT*, 14 (2002), pp. 15-51.

tural analysis. The goal would be to conceptualise ways of studying the writing, production and reception of texts that could, at will, focus either intently on the lives of individual works or more broadly on quantitative and other book-historical indicators of wider cultural change.

So, is this coda really a ‘*Postscript*’? Can there ever be something *after* script? Hardly. Book historians and editors gaze into the past for their evidence, but they aim at informing or changing thinking in the present and future. In the same spirit, my haruspicy settles nothing, but it tries to read the signs, or some of them. The literary theory movement that grew up after 1968 and became very influential in the anglophone world, somewhat belatedly, by the early 1980s has had its day: and so, along with it, has the new editorial theory of the 1980s and 1990s. But new opportunities are with us now.

# Foro

## LE COLLANE DI CLASSICI

HUGUES PRADIER, JOSEPH THOMAS, GUGLIELMO GORNI,  
MARIAROSA BRICCHI, MAURO BERSANI, EZIO RAIMONDI

Le teorie del testo e della *scholarly edition*, che nei vent'anni passati hanno nutrito le avanguardie del pensiero ecdotico, hanno più volte messo in luce l'importanza che dalla loro prospettiva rivestono i fattori non strettamente testuali, dai caratteri tipografici fino alle immagini di copertina, e sorprende che abbiano prestato una così scarsa attenzione al concetto di 'collana', che invece è stato affrontato con profitto da parte della sociologia e della storia del libro. Tuttavia, poche nozioni sollevano questioni tanto suggestive, se collocate opportunamente nel quadro di quelle teorie.

Che la collana, definita dai contenuti e/o da determinate formule grafiche e editoriali, tenda a costituire un contesto determinante, nessuno lo pone in dubbio. E si potrebbero moltiplicare gli esempi di come un medesimo testo (poniamo *Robinson Crusoe*) possa cambiare di senso in maniera radicale, a seconda che compaia in una collana o in un'altra (come cambiò il *Robinson* quando cominciò ad essere pubblicato come opera di Defoe e non del protagonista stesso), se non occorresse l'obiezione che, se fosse possibile riprodurre 'esattamente il medesimo testo' con due vesti distinte, non sarebbe già più, per principio, 'esattamente il medesimo testo'. Contesto, dunque, certamente, contesto descrittivo e prescrittivo, senz'altro capace di imporre una lettura. Ma la collana è essa stessa un testo? Ai tempi del *New Criticism*, dello strutturalismo o della semiotica, il testo si caratterizzava precisamente in funzione della sua unità e organicità interne; oggi si preferisce insistere sulla sua fluidità, sulla sua plasticità e sulle sue dimensioni sociali. In ultima istanza, comunque, ciascuna collana pretende di essere in qualche modo unitaria, di costituire un sistema, dentro il quale, inevitabilmente, i diversi volumi sono collegati fra di loro, rimandano gli uni agli altri, sono complementari. Ma in tali circostanze l'etichetta oggi predominante è 'ipertesto'.

Contesto, testo, ipertesto... Si potrebbe continuare giocando col voca-

bolo: pre-testo, paratesto, peritesto... Si potrebbe anche proporre una 'teoria della collana' da molte altre prospettive. Un grande scrittore e editore italiano discorreva recentemente su "l'editoria come genere letterario". Con non minore ragione la collana può essere qualificata come tale. Però dove stanno i confini tra una collana e una casa editrice? Che cosa erano in origine i Penguin Books? Esiste la collana 'trasversale', in cui vengono a convergere libri nati indipendentemente da progetti distinti? La collana è una forma di biblioteca? È possibile leggere un'opera senza collocarla in una collana ideale? Eccetera, eccetera.

Nel convocare il Foro del 2005 abbiamo convenuto che la collana offrisse comunque un punto di vista privilegiato per osservare la confluenza di fattori che configurano la realtà storica dei testi, dei libri, e, per il momento, abbiamo preferito puntare sull'aspetto del tema più prossimo alla nostra dedizione maggioritaria agli studi letterari e all'edizione degli autori classici. In particolare (ma non solo) nell'età della stampa, a cominciare da Aldo Manuzio, il paradigma stesso di 'collana' è stato strettamente unito al progetto di un canone classico e si è concretizzato soprattutto in forma di prodotto editoriale. Come si coniugano ai giorni nostri il progetto e il prodotto è il tema centrale che abbiamo voluto collaudare sull'esperienza dei nostri invitati, tutti coinvolti personalmente in importanti collane italiane e straniere. Abbiamo intervistato anche Ezio Raimondi, che con la sua autorevolezza e le sue vaste prospettive ci ha offerto una riflessione finale sulle questioni trattate nel Foro.

HUGUES PRADIER

## LA "BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE"

La "Bibliothèque de la Pléiade" est créée en 1931 par Jacques Schiffrin dans le cadre des Éditions de la Pléiade, la maison que cet ami d'André Gide a fondée quelques années plus tôt. La collection s'appelle alors "Bibliothèque reliée de la Pléiade"; pour l'essentiel, les volumes ont l'apparence qui est la leur aujourd'hui: reliure de cuir souple, papier fin, composition en "Garamond du Roi". Ils comportent déjà un appareil critique, mais celui-ci est peu développé. Très vite, la "Bibliothèque reliée" connaît le succès. En 1933, Jacques Schiffrin vend sa maison d'édition à Gaston Gallimard. Toujours dirigée par Schiffrin (jusqu'en 1940), la "Pléiade" paraît désormais à l'enseigne de la NRF, dont elle deviendra, se-

lon les termes du petit-fils de Gaston, Antoine Gallimard, «la collection phare».

Les archives Gallimard conservent des documents publicitaires diffusés dans les années 1930. Au bas des affichettes, un slogan: *Tous les classiques sur un rayon*. Sur les côtés, ces arguments: «Contenu de plusieurs volumes en un seul, reliure en pleine peau, papier bible. Textes intégraux, notes, variantes, bibliographies, impression de luxe». On ne saurait mieux définir ce que sont ces volumes dans l'esprit de leurs promoteurs: de beaux objets, des livres commodes, des éditions documentées. La réunion en un seul volume de qualités – le luxe, la facilité de consultation, le sérieux – qu'il n'est pas si fréquent de voir associées.

Premier écrivain publié en 1931: Baudelaire. Ce choix est significatif. L'auteur des *Fleurs du Mal* n'est pas encore considéré, par l'Université, par les académies, comme le poète majeur que chacun voit désormais en lui. Un manuel d'histoire littéraire de l'époque le qualifie de «poète du ruisseau». Mais Schiffrin, Gide et leurs amis se soucient peu des manuels, ils se méfient des universités, et ne sont candidats à aucune académie – sinon à celle, informelle et intime, du goût. Comme le dira Malraux bien plus tard (dans son essai posthume, *L'Homme précaire et la Littérature*), la «Pléiade» «substitue aux connaissances un sentiment où le rôle principal est joué par l'admiration». Baudelaire passe donc avant Homère, avant Hugo, avant Racine – en d'autres termes, avant les «auteurs du programme». Pourtant, c'est un universitaire qui est chargé de relever et d'établir les variantes du «poète du ruisseau». Mais le paradoxe n'est qu'apparent. Réalisés le plus souvent par des spécialistes, les volumes de la «Pléiade» ne leur sont pas destinés en priorité. Ils s'adressent à un public large, exigeant mais non «professionnel». Soixante-quinze ans plus tard, ce public existe toujours, et c'est toujours à lui que pense la Pléiade lorsqu'elle conçoit ses éditions.

La «Pléiade» des origines publie des corpus limités; la pagination moyenne des volumes est très inférieure à ce qu'elle est devenue. On reproduit de préférence des éditions parues du vivant de l'auteur, au détriment (sauf exception) des posthumes, qui exigeraient que l'on ait recours systématiquement aux manuscrits. Dans le même esprit, la littérature étrangère est représentée par des traductions canoniques. Si Edgar Allan Poe est publié aussitôt après Baudelaire, c'est précisément dans la traduction du dit Baudelaire. Quand vient le tour de Cervantes, on retient la vieille version de César Oudin et de François de Rosset, quitte à la retoucher légèrement. Et lorsqu'on s'attaque à Shakespeare, les traductions choisies sont celles, déjà connues, de François-Victor

Hugo, Gide, Maeterlinck, Supervielle ou Jouve. Il serait abusif de parler de “belles infidèles” : toutes ces traductions ne sont pas belles, et toutes ne sont pas infidèles. Mais elles ne sont pas des “travaux de spécialistes” : elles appartiennent au monde de la littérature, et la qualité d’écrivain (ou de fils d’écrivain...) de leurs auteurs constitue en quelque sorte une caution.

La collection va évoluer, mais dans la fidélité au projet d’origine. On aurait tort, en effet, d’expliquer cette évolution par la volonté de toucher une nouvelle catégorie de lecteurs, ou de faire des volumes de la “Pléiade” des éditions de pure érudition, voire d’érudition à *usage interne* (“les professeurs parlent aux professeurs”). D’une part, la mutation est progressive : pas de rupture. D’autre part, elle est essentiellement due au souhait de faire entrer dans la collection des auteurs dont les œuvres posent parfois d’épineux problèmes d’annotation et, surtout, d’établissement des textes.

Des œuvres, par exemple, qui n’en sont pas, ou qui, alors qu’elles avaient un statut d’archives, sont peu à peu devenues œuvres en raison du regard porté sur elles au fil des siècles. C’est ainsi que les lettres de Mme de Sévigné – que Mme de Simiane, sa petite-fille, ne laissait publier qu’au compte-gouttes et après les avoir censurées (car la dévote Pauline de Simiane ne lisait qu’en rougissant les missives de sa trop libre grand-mère) –, c’est ainsi, donc, que ces lettres font leur apparition au catalogue de la collection à partir de 1953. Ces trois volumes ont exigé un travail de recherche qui n’aurait certainement pas été entrepris par la “Pléiade” vingt ans plus tôt, et ils constituent un progrès par rapport aux éditions antérieures.

C’est également le cas pour les trois tomes d’un roman auquel, cette fois, personne ne songe à dénier la qualité d’œuvre, mais qui fut en partie publiée après la mort de son auteur : quand, en 1954, *À la recherche du temps perdu* entre dans la “Pléiade”, les éditeurs ne se contentent pas de reproduire les textes parus du vivant de Proust (jusqu’à *Sodome et Gomorrhe* inclus) et ceux qui furent établis entre 1922 et 1927 par Robert Proust aidé de différents collaborateurs de la NRF. Bien que les manuscrits de la *Recherche* soient encore en main privée, ils y accèdent, les consultent et les utilisent pour établir, au plus près de ce qu’ils croient percevoir des intentions de l’auteur, l’édition des sections posthumes du roman (*La Prisonnière, Albertine disparue, Le Temps retrouvé*).

De telles recherches ne connaissent jamais de fin. Aussi la “Pléiade” n’hésite-t-elle pas à procurer, quand la nécessité s’en fait sentir, de nouvelles éditions d’œuvres qui figurent déjà au catalogue. À partir de 1972, une édition en trois volumes de la *Correspondance* de Mme de Sévigné remplace celle des *Lettres* parue dans les années 1950. Cette édition nouvelle, un chef-d’œuvre critique, révèle quantité d’inédits et propose, pour les lettres déjà connues, un texte plus sûr, car fondé, aussi souvent que possible, sur des autographes.

De 1987 à 1989 paraît une nouvelle édition de la *Recherche*, en quatre volumes régis par des règles rigoureuses d’établissement de texte, règles qui conduisent parfois l’équipe des éditeurs à renoncer à des “améliorations” bien intentionnées, mais au fond peu justifiables. Cette nouvelle édition affiche clairement son ambition “génétique”; elle propose, en annexe de chaque tome, plusieurs centaines de pages d’“Esquisses” tirées des brouillons de Proust. L’annotation prend également du volume; elle ne cherche pas à expliquer le texte – la Pléiade n’a pas vocation à offrir dans ses notes un “commentaire” –, mais elle apporte les informations qui semblent, *hic et nunc*, nécessaires à son intelligence, et qui sont garantes de la “présence” de l’œuvre, de sa résistance au passage du temps.

À travers cette évolution, c’est une nouvelle conception de l’œuvre littéraire qui se fait jour. Les éditions publiées dans la “Pléiade” au cours des années 1930-1940 ambitionnaient avant tout, malgré leurs relevés de variantes, de mettre en valeur l’œuvre achevée, organisée et publiée par son auteur: un monument inattaquable. Pour l’apprécier dans sa singularité, nul besoin, pensait-on, d’en connaître les coulisses, de séjourner longtemps dans l’atelier de l’écrivain, de le regarder travailler. L’œuvre, selon cette conception, est une surface, lisse et brillante. Elle n’a pas d’épaisseur. Avec les éditions en partie génétiques qui sont publiées à partir des années 1950, avec surtout l’étude et la publication partielle de manuscrits de travail, cette épaisseur apparaît. L’œuvre n’est plus une surface, elle a des strates. Certes – il importe de le dire et de le répéter –, elle n’est pas égale à la somme de ses états successifs. Elle existe en soi. Elle a son autonomie. Mais l’accès, soigneusement balisé, aux documents dont elle naît et à partir desquels elle se constitue peut, mieux que de simples variantes, contribuer à sa compréhension et – point capital dans la perspective qui est celle de la collection – au plaisir que l’on prend à sa lecture.

Parallèlement, la place faite à la littérature étrangère s’accroît. De nouveaux domaines sont explorés: Inde, Chine, Japon, monde arabe, littéra-

ture biblique, canonique ou apocryphe... La poésie européenne fait l'objet de plusieurs anthologies bilingues. Et, peu à peu, de nouvelles traductions des grands classiques sont commandées, qui vont remplacer celles, anciennes, voire historiques, que la collection avait choisies dans un premier temps.

Ces traductions sont généralement commandées à des universitaires, à ceux du moins qui s'entendent à concilier précision, fidélité et élégance. De cette nouvelle politique de traduction témoignent, parmi bien d'autres, les deux volumes d'*Œuvres romanesques complètes* de Cervantes ou la nouvelle édition (bilingue) des *Œuvres complètes* de Shakespeare. Quant à Faulkner, les versions françaises publiées chez Gallimard à partir des années 1930 ne passent dans la "Pléiade" qu'après avoir été soumises à une révision extrêmement approfondie.

C'est que, en soixante-dix ans, la langue française s'est donnée de nouveaux moyens d'expression – grâce notamment aux coups de boutoir que les grands écrivains contemporains ont portés au français des écoles pour se forger une langue qui leur soit propre. La traduction littéraire ne peut l'ignorer. Traduire, pourtant, n'est pas abolir la distance qui nous sépare des auteurs du passé. Traduire pour la "Pléiade", ce n'est certes pas rajeunir ou moderniser. Mais à l'évidence, chaque époque s'approprie les grandes œuvres à sa manière. Une collection active depuis trois quarts de siècle doit s'interroger sur ce point, et en tirer les conséquences. C'est ce que fait la "Pléiade", qui publie chaque année onze volumes dont plusieurs proposent des traductions nouvelles, et qui prépare en permanence une centaine de projets, parmi lesquels de nombreux grands chantiers de traductions.

Un mot, peut-être, sur les critères qui président au choix de ces projets.

On compare souvent la "Pléiade" au Panthéon qui s'élève à Paris et au fronton duquel se lit cette déclaration: «Aux grands hommes la Patrie reconnaissante». Or le Panthéon parisien est un cimetière – le plus sélectif des cimetières, mais un cimetière tout de même. Il peut être flatteur, mais il n'est pas forcément agréable, d'être comparé à un tel monument. Quoi qu'il en soit, dans l'esprit de ses responsables, la "Pléiade" n'est pas un cimetière.

Elle s'intéresse aux écrivains vivants. Vivants non pas au regard de l'état-civil, mais dans la mesure où leur œuvre, quel que soit son âge et à quelque domaine linguistique qu'elle appartienne, nous demeure *présente*. La meilleure définition de cette *présence* des œuvres, déjà évoquée, c'est Malraux qui nous la donne, le Malraux de *L'Homme précaire*, qui

rejoint d'ailleurs sur ce point celui du *Musée imaginaire*. Est présente une œuvre – une statue, une peinture, un livre, une sonate – qui continue de nous faire entendre sa voix des années ou des siècles après qu'elle a été conçue. Une œuvre, en somme, qui a le pouvoir «d'échapper au temps à travers la forme» et qui, sans cesser de nous parler de son époque, appartient aussi à la nôtre. «*La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, Balzac, Stendhal, Dostoevskij, Joyce, Gide sont simultanément présents pour nous dans le temps sans durée où les rejoignent Corneille, Shakespeare, Virgile ou Eschyle. *Madame Bovary* échappe au temps chronologique de la même façon qu'appartient au Musée imaginaire la présence simultanée des bisons de Lascaux et des pharaons».

Le «temps sans durée» du monde de la littérature (opposé au temps chronologique qui serait celui des manuels d'histoire littéraire) n'est pourtant pas un temps immobile: «Les vers de Racine que nous savons par cœur ne sont pas ceux qu'eût choisis Boileau». Sous l'effet du regard changeant que l'on porte sur elles, les œuvres changent, elles aussi, et c'est précisément leur capacité de métamorphose qui assure la continuité de leur présence. Si notre Racine n'est pas celui de Boileau, du moins un Racine est-il présent pour nous. Le jour où cela ne sera plus vrai, où Racine ne sera plus pour nous qu'un témoin du Grand Siècle, il n'appartiendra plus à la littérature, mais à l'histoire de la littérature (où il rejoindra son ami Boileau): dès lors, son maintien au catalogue de la "Pléiade" deviendra problématique.

On le voit, le critère de la présence demeure soumis à appréciation. Il ne saurait se confondre avec les courbes de ventes. Mais il explique que la "Pléiade" ne publie jamais un auteur *par devoir* (devoir de mémoire ou de reconnaissance, comme au Panthéon), qu'aucune édition ne naisse s'il n'existe pas de *désir* (désir de lire et de donner à lire), et que l'*admiration* qui motivait les choix des fondateurs conserve, malgré l'évolution permanente de la collection, un poids considérable dans les décisions qui sont prises année après année.

Certes, l'admiration est un concept flou, et le désir un sentiment éminemment personnel. Mais il n'est sans doute pas mauvais que, dans une société prompte à se retrancher derrière les avis des "consultants" de toute espèce, la subjectivité trouve encore à s'exercer et que le catalogue de la "Pléiade" ne dépende pas des analyses de marchés, mais du goût, bon ou mauvais, de quelques-uns, des éditeurs, c'est-à-dire avant tout des lecteurs, pour qui la littérature reste une question de plaisir, et qui sont prêts à mettre tout le sérieux et le savoir du monde au service

de ce plaisir, dans l'espoir de le faire partager à quelques dizaines de milliers d'autres lecteurs.

JOSEPH THOMAS

"LIBRARY OF AMERICA" \*

La *Library of America* è la collana editoriale dei *Literary Classics of the United States*, progetto editoriale non-profit con sede a New York e inizialmente finanziato, nel 1979, dal Fondo Nazionale per le Discipline Umanistiche (*National Endowment for the Humanities*, NEH) e dalla Fondazione Ford. L'obiettivo del progetto è realizzare edizioni della letteratura americana significativa affidabili dal punto di vista del testo e disponibili in una collana uniforme di volumi di qualità, non solo per pubblicarli ma per tenerli costantemente in commercio. I primi volumi hanno visto la luce nel 1982; fino al 2002 la *Library* ha venduto 5 milioni di copie di più di 130 volumi che tracciano l'orizzonte della produzione degli Stati Uniti dal secolo XVII: poesia, narrativa, scienze, filosofia, racconti di schiavi, sermoni, saggi, storiografia, giornalismo di guerra, e ancor di più.

La *Library of America* rappresenta una pietra miliare nella storia dell'editoria americana, degli studi letterari, e del sostegno pubblico alle discipline umanistiche. Ha offerto una soluzione agli studenti di letteratura: la disponibilità e la qualità di edizioni della letteratura. La disponibilità delle edizioni è in gran parte un problema economico; i libri non possono essere tenuti in stampa a meno che non abbiano un solido mercato, cosa che spesso non accade per autori e opere del passato non particolarmente importanti. Edmund Wilson, forse il più importante critico letterario americano della metà del secolo, nel 1961 disse che era una vergogna che gli Stati Uniti, a differenza di molti paesi, non potessero vantare niente di simile a una collana nazionale e che «i nostri scrittori più letti e studiati» non sono «disponibili in versione integrale e in una forma decente». Migliorare la qualità delle edizioni, d'altra parte, comporta tanto una sfida economica che filologica. Non è raro che differenti edizioni di una singola opera possano variare in modo notevole, per correzione dell'autore, per una revisione editoriale invadente, o per

\* Per gentile concessione della *Literary Encyclopedia*, che qui ringraziamo, pubblichiamo in versione italiana (trad. di Federico Della Corte) il testo di Joseph Thomas (Caldwell College) sulla *Library of America*. Rispetto alla prima edizione (25 ottobre 2002), consultabile all'indirizzo <<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1250>>, il testo che qui presentiamo è arricchito da alcune integrazioni dell'autore.

refusi introdotti nel corso di stampa o pubblicazione. Arrivare a un testo attendibile richiede di solito grandissime ricerche, tempo, perizia, e costi – sforzo che un editore commerciale non sottoscriverà, specie per libri destinati a una scarsa vendita. Eppure la reperibilità dei testi è il punto di partenza dello studio della letteratura per studenti, insegnanti, critici e lettori comuni allo stesso modo.

La *Library of America* è in effetti nata dal matrimonio recalcitrante dei due più importanti tentativi di porre rimedio a questi problemi. Da una parte, la *Modern Language Association* (MLA), la più ampia organizzazione professionale di studiosi di letteratura, aveva da tempo riconosciuto il problema dell'inattendibilità dei testi americani e cercato senza successo di occuparsene, specialmente attraverso il suo Comitato per le Edizioni Definitive (*Committee on Definitive Editions*) nei tardi anni Quaranta. Mentre gli storici americani avevano convinto il Presidente Truman nel 1950 a resuscitare la Commissione Nazionale per le Pubblicazioni Storiche (*National Historical Publication Commission*), rivolgendo quindi una simile attenzione alla edizione e conservazione di documenti storici, dal 1960 i soli scrittori americani disponibili in edizioni affidabili erano Emily Dickinson e Sidney Lanier. Nel 1963 fu infine creato, all'interno dell'MLA, un Centro per le Edizioni di Autori Americani (*Center for Editions of American Authors*, CEAA) sotto la guida di Willard Thorp, Edwin Cady e William Gibson. La raccolta fondi fu all'inizio un fallimento, ma la Fondazione Nazionale per le Discipline Umanistiche nel 1965 stanziò due milioni di dollari per il CEAA, come progetto-pilota della Fondazione, uno sforzo, secondo il presidente del NEH, «per recuperare [...] l'essenza scritta della nostra cultura nazionale». Lavorando con le case editrici universitarie la CEAA sostenne su larga scala progetti di edizioni filologiche dei maggiori autori dell'Ottocento, come Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Stephen Crane, Walt Whitman e Ralph Waldo Emerson.

L'altra, l'iniziativa editoriale in competizione, venne fomentata dal critico Edmund Wilson. Nel 1958 coinvolse Jason Epstein, della casa editrice commerciale Random House, in un piano di pubblicazione della letteratura americana in una collana ispirata alla *Bibliothèque de la Pléiade* francese, che include testi di molte e importanti opere letterarie in un unico, compatto volume. Epstein accostò ripetutamente le fondazioni con un simile piano, che differiva da quello della CEAA nel proposito di ristampare testi esistenti in formato tascabile, piuttosto che rifare l'edizione delle opere per produrre testi "definitivi" accompagnati da ampie note e appendici dell'editore. I progetti di edizioni critiche presero degli

anni e produssero ampi, ponderosi volumi destinati alle biblioteche piuttosto che al lettore comune, anche se le case editrici universitarie intendevano poi ristampare i nuovi testi in formati di più facile lettura. Wilson e Epstein volevano rendere disponibili al più presto volumi compatti per tutti ispirati alla “Pléiade”.

Il gruppo di Wilson era orgoglioso di essere fatto di «uomini di lettere» piuttosto che di «puri accademici»; Wilson considerava la MLA composta in gran parte di intellettuali burocrati con poco vero interesse per la letteratura, impantanati in quisquiglie. Di Fredson Bowers, il filologo cui spetta il maggior merito dello sviluppo della teoria e delle tecniche editoriali negli anni Sessanta, Wilson sottolineava che «non ha nessun interesse per la letteratura, ma tiene una specie di scuola per studiosi. [...] Ci gelava il sangue dicendo continuamente “Lascialo ai tecnici”. Li ammaestra a sciordinare edizioni e controllare varianti». I filologi, d'altra parte, vedevano in Wilson un *amateur* di talento che capiva solo che i testi non erano disponibili, non che ciò impone una competenza orientata da modelli professionali per fornirne di affidabili. La NEH alla fine si è schierata con i filologi, respingendo di fatto il progetto Wilson/Epstein a favore della CEAA e delle case editrici universitarie. In uno dei più istruttivi (e coloriti) episodi degli studi americani, questi conflitti esplosero con accanimento sulla stampa, rotocalchi compresi, soprattutto a causa delle accuse della NEH di aver stornato alla MLA e alle case editrici universitarie il denaro promesso a Wilson.

Questi due modi di accostarsi ai problemi della conservazione della letteratura americana del passato ebbero una possibilità di ricomporsi dopo che Dean McGeorge Bundy, precedente decano di Harvard e consigliere dei presidenti John Kennedy e Lyndon Johnson, divenne presidente della Fondazione Ford. La fondazione aveva ricevuto negli anni un numero di proposte appoggiate sia da Wilson sia dalla CEAA e ne aveva anche sollecitate da altri. Bundy aveva un particolare interesse per questi tentativi di conservare l'eredità letteraria americana, e nel 1977 il suo responsabile per le arti, Roger Kennedy, caldeggiò un progetto di compromesso. Kennedy invitò Jason Epstein a stendere una nuova proposta (Wilson era morto nel 1972), che derivò dalla collaborazione con i professori di letteratura Richard Poirier e Daniel Aaron, sotto la guida del filologo G. Thomas Tanselle. Un insolito gruppo di studiosi veniva consultato per creare un progetto realizzabile sul tipo della *Pléiade*, che sarebbe ricorso solo a testi affidabili, specie quelli prodotti sotto gli auspici della MLA, ma li avrebbe pubblicati in volumi tascabili, facili da usare, senza un apparato editoriale complicato; e ciascun volume sarebbe stato continuamente in stampa.

Per via dell'ostilità mantenuta in sospeso dal primo conflitto tra Edmund Wilson e la MLA, e in parte per via dell'impatto potenziale delle sovvenzioni statali sul mercato editoriale, il sostegno della NEH al progetto fu osteggiato da alcuni partigiani della MLA, dalle case editrici universitarie, e dagli editori commerciali. *Publisher Weekly* annunciò il progetto nel 1979 come la più significativa ma «controversa collana» di libri. Il ricordo della dura lotta Wilson-MLA ancora induce tanto i sostenitori che i detrattori a vedere la Library of America come una vittoria postuma di Wilson sulla MLA. Ma di fatto il progetto è ugualmente debitore all'ideale *Pléiade* di Wilson, al supporto della competenza erudita della MLA, e al sostegno del governo e della fondazione al diritto di accedere alla cultura umanistica.

La *Library of America* è stata salutata con quasi unanime approvazione per essersi occupata della disponibilità e affidabilità della maggiore letteratura americana, e per farlo con volumi di bella grafica. Mentre inizialmente la collana era criticata per una mancanza di varietà fra i suoi autori, ha dato prova di flessibilità e totale apertura nel catalogo successivo, sia pure talvolta limitato dai diritti di pubblicazione. Fra gli studenti, gli insegnanti, e lettori in genere i suoi volumi sono diventati una fonte comune autorevole per i testi della letteratura americana degna di nota.

GUGLIELMO GORNI

### PERCHÉ AVETE CHIUSO GLI "SCRITTORI D'ITALIA"?

Per onorare il mio impegno, mi devo occupare di due storiche collane di classici, purtroppo ora non più attive, "Scrittori d'Italia" di Laterza e la "La letteratura italiana. Storia e testi" di Ricciardi. Integrale la prima; antologica, ma con larga presenza, soprattutto garantita integralmente ai testi dei maggiori, sempre più con gli anni, la seconda, che ha anche un commento a piè pagina, più importante dopo il 1960, l'anno dei *Poeti del Duecento* di Contini. Alla serie della Ricciardi ho collaborato anch'io, col primo tomo dei *Poeti del Cinquecento*, uscito nel 2001 dopo circa vent'anni di attesa (*Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, "La letteratura italiana. Storia e testi", volume 23, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. XI-1212: nella serie, i tomi previsti sono tre, di cui il terzo riservato ai soli poeti neolatini, un gruppo che neanche figurava nel progetto iniziale). Diciamo la verità: il primo tomo è uscito, ma io mi ero stufato nell'attesa, e speravo che i *Poeti del Cinquecento* non vedessero più la luce, me vi-

vo: scherzavo, con gusto un po' macabro, con gli amici, affermando che il Gorni, andandosene, aveva lasciato inediti parte dei *Lirici del Cinquecento*, come a suo tempo Nicola Zingarelli, il cui imponente commento al Petrarca volgare uscì postumo. E invece no, talché schianze e magagne di una concezione e di un commento non più rivisti da quando furono consegnati all'editore vent'anni prima, né più sottoposti a verifica, prodotti quand'ero in parte altr'uom da quel ch'io sono, vennero messe in piena luce, acciicante e impietosa dopo lunga penombra. Massimo Danzi, più giovane di me e subentrato più di recente nell'impresa, sistemò la sua parte (inferiore per quantità, è da dire, a quella degli altri due co-autori: due le sezioni da lui curate, la IV e la V, contro le sette mie, e le otto di Silvia Longhi); in vista dell'inopinata stampa, la Longhi aveva aggiornato indefessamente la sua porzione, allegando perfino un'«Aggiunta bibliografica alle sezioni X-XVII», le sue, alle pp. 1159-76 del volume in questione: sia reso onore al merito. Io invece non ne volli più sapere, neppure di correggere le bozze, tanta era la ripugnanza verso questo prodotto dimenticato, che apparteneva a un tempo per me rivolto e che tornava a esistere dopo tanti anni. In genere, i recensori capirono le mie ripugnanze, ma non del tutto, sicché ebbi la mia parte di reprimende, alla luce del lavoro probato degli altri. Ma io ero come al riparo da contestazioni, ritirato a ogni effetto da un'impresa che a suo tempo aveva alietato la mia giovinezza, ma che ora mi appariva come un cavallo di ritorno sconosciuto ed insensato. Io avevo scritto quelle pagine? Ne ero come sbigottito. Sono coeve alla stampa e mie anche le pagine d'«Introduzione» in numeri romani, XI-XXVIII, scritte in occasione dell'edizione del 2001, che mi pareva, non senza ragione, una stampa postuma: le pagine romane furono una sorta di spazio riservato, in cui presi mie leggiadre vendette sulla malasorte di questo accidentato tomo a più mani. Nel frattempo avevo maturato altri interessi, puntando soprattutto su Dante. Di questi fatti ho discorso anche nell'«Esame di coscienza di un filologo alla luce delle Rime di Leon Battista Alberti», che è la mia Prolusione all'insegnamento della Filologia italiana presso la Facoltà di Scienze umanistiche di Roma I - «La Sapienza» il 27 febbraio 2003, che ripropongo qui nella sua parte essenziale<sup>1</sup>.

Filologia *oggi* – scrivevo – importa che si sappia (il che poi non è così ovvio) che cosa fosse la filologia *ieri*. Per dar corpo a questa opposizione, non potrei discorrerne in maniera generica o astratta: devo parlare di cose che so, e special-

<sup>1</sup> Considerata la materia, sarà pubblicata in *Albertiana*, VIII (2005), sotto il titolo «Esame di coscienza di un filologo alla luce delle Rime di Leon Battista Alberti».

mente di cose mie viste in un arco di lunga durata. Mi giovo dunque del vantaggio dell'età, che mi permette di confrontare due edizioni da me fornite delle *Rime* dell'Alberti a distanza di quasi trent'anni: la prima nel 1975, presso l'editore Ricciardi, l'altra nel 2002, presso Les Belles Lettres di Parigi, in un'edizione bilingue (la traduzione francese, eseguita d'intesa con me, si deve al mio allievo *docteur des lettres* Marco Sabbatini)<sup>2</sup>.

Son passati molti anni dalla prima stampa, e la collezione [ricciardiana] in cui essa era uscita, "Documenti di filologia", creata da Mattioli apposta per Contini, non c'è più, come pure i personaggi che l'animarono: Mattioli scomparso fin dal luglio del 1973, Contini nel gennaio del 1990. Era una bella collana, tutta di allievi o vicini del Maestro, molto varia nelle proposte. Un'idea di filologia a tutto campo, fatta a immagine del suo direttore e morta con lui. L'ultimo lemma, il 25, uscito nel 1992, quando Contini non c'era più, sono le *Concordanze della Lingua poetica italiana delle Origini* (CLPIO): opera meravigliosa, ma in quella forma estranea – mi pare – alle concezioni editoriali di Contini: un'opera monumentale che conclude la serie in modo eterodosso per formato, metodo e risultati editoriali.

Da qui una prima constatazione. Non è mai esistita una collana canonica della filologia italiana: che so? una Teubner dei nostri testi volgari. La serie crociana degli "Scrittori d'Italia", la sola nostra impresa che possa paragonarsi alla Teubner e che ancora fa testo per certi autori filologicamente ardui (basti dire Guittone, per restare ai volumi usciti quando Croce era vivo), espungeva la filologia testuale dal proprio orizzonte. Che la filologia si esercitasse pure a produrre testi: stesse però nelle quinte, confinata in un'essenziale «Nota al testo», senza aduggiare il lettore col suo contenzioso perenne. Questo, all'incirca, il parere di Croce. Ora, la casa editrice Ricciardi era nata crociana e a Napoli: e non è un caso che la collana "Letteratura italiana: Storia e testi" fosse inaugurata dall'antologia di Croce, *Filosofia: Poesia: Storia*, «pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore», settantacinquesimo e ultimo volume previsto a coronamento della serie, primo a essere pubblicato nel marzo 1951. Morto Croce, si diede nella Ricciardi, cioè in Mattioli, una conversione alla filologia: dall'influenza di Croce si passò a quella, ben altrimenti efficace sulla politica editoriale della casa, di Contini. Contini, che si raccomandava soprattutto come curatore (ancora *in fieri*) dei due capitali tomi dei *Poeti del Duecento*, usciti nell'ottobre del 1960.

Dove pubblicare oggi un'edizione critica? Se ne trova qua e là, alla rinfusa. Vediamo Dante, ad esempio, che ha a disposizione la serie, inaugurata nel 1932 dalla *Vita nuova* di Barbi, dell'Edizione Nazionale promossa dalla Società Dan-

<sup>2</sup> Leon Battista Alberti, *Rime / Poèmes suivis de la Protesta / Protestation*, Édition critique, introduction et notes par G. Gorni, traduction de l'italien par M. Sabbatini, in Id., *Opera omnia / Œuvres complètes*, publiés sous le patronage de la Société Internationale Leon Battista Alberti et de l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici par F. Furlan, P. Laurens, A.-Ph. Segonds, série italienne: VI, 10, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. LXXVI-246.

tesca Italiana: è in questa sede che Giorgio Petrocchi, che fonda il testo del poema sull'“antica vulgata”, stampò i suoi quattro tomi. Antonio Lanza ha pubblicato due edizioni della sua *Commedia* «secondo i più antichi manoscritti fiorentini» ad Anzio, presso De Rubeis, nel settembre 1995 e nel novembre 1996; e Federico Sanguineti la sua edizione critica a Firenze nel 2001, presso le Edizioni del Galluzzo. Il settore della filologia dantesca (sia detto per inciso) risulta tra i più innovativi della disciplina: è una specialità delle lettere patrie, in un mondo – quello degli studi danteschi – che oggi parla soprattutto inglese. Conservare questa specialità e questo sapere, conservare in concreto insegnamenti e cattedre di filologia dantesca configura dunque una difesa del patrimonio, cioè di un settore di eccellenza della nostra scienza, come comunemente si ammette.

E Cavalcanti? La prima edizione critica moderna, a cura di Guido Favati, inaugurò nel 1957 la serie dei “Documenti di filologia”. Ma Contini, solo tre anni dopo, innovava il testo cavalcantiano nei *Poeti del Duecento* e non cessò di apportare cambiamenti nelle ristampe che ne diede a Verona nel 1966, presso le Editiones Officinæ Bodoni, e nel 1968 ad Alpignano, presso Tallone. Mario Marti stampò la sua antologia, filologicamente sorvegliata, di *Poeti del Dolce stil nuovo* nel 1969 presso Le Monnier, nella collana “I grandi classici della letteratura italiana” diretta da Branca e condiretta da Pasquazi, che oltre a questo conta pochi lemmi. Le *Rime* di Guido con quelle di Iacopo Cavalcanti uscirono presso Einaudi, a cura di Domenico De Robertis, nel 1986, a far rinascere la “Nuova raccolta di classici italiani annotati” fondata da Debenedetti. Infine una nuova edizione critica di Guido, con commento e concordanze a cura di Letterio Cassata, è uscita ad Anzio, presso De Rubeis, nel 1993, seguita da un' *editio minor* nel 1998 (Roma, Donzelli). Come si vede, si dà una grande dispersione di sedi, congenita alla nostra tradizione.

Sempre restando alle collezioni di filologia testuale, è da dire che ancora vivono le due serie della Commissione per i testi di lingua – fondata dal purista Francesco Zambrini, ripresa da Carducci, diretta poi da Spongano e ora da Pasquini – ossia la “Collezione di opere inedite o rare” e la “Scelta di curiosità letterarie inedite o rare”; che ha meritato prestigio la collana “Medioevo e Umanesimo” di Antenore; ci sono poi le serie pubblicate dall'Accademia della Crusca, “Autori classici e documenti di lingua” e poi “Scrittori italiani e testi antichi”; i “Testi e strumenti di Filologia italiana” della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; la citata “Nuova raccolta di classici italiani annotati” di Einaudi; la serie della Fondazione Pietro Bembo di Ugo Guanda editore, eccetera. Soffermiamoci sulla dittologia “testi e strumenti”: tutti gli editori o quasi auspicano che nella loro collezione filologica si stampino strumenti, ma poi, di fatto, da noi non si producono che edizioni di testi. Leggiamo la presentazione (firmata dall'Editore, ma certo dovuta alla penna di Contini) dei “Documenti di filologia”, particolarmente inattuale rispetto all'orizzonte d'attesa odierno: «Questo volume fa parte di una nuova serie, legata da unità di intenti, ma non vincolata a periodicità di pubblicazione né a piani tematici rigidamente preordi-

nati. Essa costituirà una raccolta strumentale in servizio della filologia italiana, e conterrà essenzialmente: testi in edizione critica, glossari e altri studi di storia della lingua, monografie di storia letteraria. [...] Questa nuova serie comprenderà dunque in primo luogo edizioni critiche di testi accolti, integralmente o antologicamente, nei Classici italiani. È prevedibile che essi si troveranno ad appartenere di preferenza, non certo inevitabilmente, al periodo delle origini. [...] In genere i testi pubblicati saranno testi italiani, volgari o latini; ma potranno esserne inseriti altri, di aree o di lingue diverse, allorché, toccando i momenti più europei o addirittura ecumenici della cultura, che sono altresì i più vitali, quegli scritti rivestano importanza diretta o indiretta per la cultura italiana, o la presentazione ne risulti comunque metodologicamente esemplare. Il limite sarà semmai di altro ordine, nel senso di escludere, e ciò valga per l'intera serie, la mera curiosità erudita».

L'ultima frase è una trasparente opposizione alle due serie della Commissione per i testi di lingua, e specialmente alla "Scelta". Ma quando mai si sono visti «glossari e altri studi di storia della lingua» e «monografie di storia letteraria» nei "Documenti di filologia" ricciardiani, oltre la tesi di Isella sulla lingua di Dossi ed eventualmente la *Bibliografia antica dei Trovatori* della Vincenti? Inoltre, col senno di poi, appare evidente che il programma sviluppato è piuttosto di filologia romanza che italiana, latina o volgare che sia. E, nell'ambito italiano, pochi sono i testi antichi. Ci sono sì Cavalcanti, Matteo dei Libri e Nicolò de' Rossi, ma anche (più avanti nel tempo) Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari, Giuliano de' Ricci, Pietro Giannone, Giuseppe Parini, il Manzoni postillatore della Crusca, Carlo Porta, Cesare Cantù. Testi in *oil* (Richard de Fornival, l'*Eneias*, la *Chanson de Roland*, il *Canzoniere* di Gontier de Soignies), occitanici (Peire Vidal, *L'empèri dou Soulèu*, Arnaut Daniel, le *Macaronee provenzali*), mediolatini (*Sponsus*) e castigliani (il *Libro de Buen Amor*). Il catalogo è questo. Oggi, direi, quell'ecclettismo e quella polivalenza sono finiti, prevale la specializzazione: e, ad ogni buon conto, quella formula editoriale larga e mista sarebbe improponibile. Nessun editore la farebbe sua. L'unità della filologia moderna non esiste più, è un fatto. Inoltre, la perdurante assenza di strumenti rispetto alla produzione, che continua, di edizioni critiche configura, a mio parere, un limite. Incipitari, repertori metrici, monografie tecniche hanno ancora molto cammino da compiere [...].

Queste speculazioni, fatte tempo fa, non potrebbero dirsi caduche. A questo punto, vorrei chiedere io agli editori perché non ci sono più, da noi, collane di classici italiani, che rivendichino a sé questo nome. Non dubito che gli editori sapranno rispondermi, ma vorrei qui registrare l'alienazione, lo sconcerto di chi non trova più antiche e care serie di libri. Lo spiraglio apertosi all'improvviso (non certo – come si dice – per la mia bella faccia, ma perché – mi si fece sapere – la Ricciardi 'vendeva' ancora: un nuovo libro della serie promuoveva i vecchi) si è chiuso, pur-

troppo. Mauro Bersani ricorderà che quando la Ricciardi era di proprietà dell'Einaudi, chi vi parla, sotto la vigilanza di Cesare Segre, mise in piedi un' *équipe* disposta a subentrare a noi della vecchia guardia nel confezionare il secondo tomo dei *Poeti del Cinquecento*, ereditando un progetto monco, in parte realizzato e in parte no. Quel gruppo era il meglio che potessero fornire gli studi d'italianistica. E per il terzo tomo di poeti neolatini, Bausi sarebbe subentrato a Parenti, che non c'è più. Il passaggio della Ricciardi all'Istituto dell'Enciclopedia Italiana ha dissolto quell'antico progetto, a cui avevo dato opera. Ho chiesto lumi a Carlo Ossola, ma per ora non ho risposte.

Ma Einaudi aveva chiuso perfino la NUE, che non era una collana di classici (anche se ospitò classici di passaggio), ma era forse la più inconfondibile e bella collana di libri del dopoguerra. Non dubito che le ragioni della chiusura fossero legittime, condivisibili anzi: resta il fatto che la mia è la reazione di chi non trova più quello che cercava. Mi chiedo se la qualità e l'intrinseca eccellenza del marchio non valga anche lei, se non abbia anch'essa un prezzo e un peso sul mercato. Ma non credo che si diano soltanto esigenze di mercato. Certo, il mercato è quello che è, non si può dilatare all'infinito, e forse per vendere Comisso bisogna affiancargli Hölderlin, non solo Palazzeschi. Viva l'Europa e la contemporaneità, dunque, ma c'è anche da mettere in conto – credo – una caduta d'interesse per la cultura in lingua di sì in quanto tale.

Perché avete chiuso gli "Scrittori d'Italia"? Io avevo comprato tutti gli ultimi volumi, ora ne ho una sessantina. Senza dire dei recuperi antiquari (in antiquariato le quotazioni di un classico Laterza risultano altissime). Chiunque di noi pagherebbe una fortuna per possedere il volume di Egidi su Guittone, di cui Laterza non ha mai fatto una ristampa, che fu riservata perfino alle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola, ma non a Guittone. Comunque sia, i *reprints* della "Biblioteca degli Scrittori d'Italia degli editori Laterza" sembravano rinnovare, a un certo punto, i fasti della vecchia Carducciana di Sansoni, dato che Manlio Pastore Stocchi firmò una nuova presentazione dei due volumi dello Straparola, curati a suo tempo da Giuseppe Rua. La morte del direttore editoriale, Gianfranco Folena (14 febbraio 1992), che esercitò con piena autonomia il suo ufficio dopo il tacito impero di Croce fin dalla fondazione, ha dato il colpo di grazia alla collana. Ma per i "Classici Mondadori", spariti anch'essi, Dante Isella non dovette giungere a tanto, ebbe il benservito dall'editore dopo aver dato alle patrie lettere, per non dir altro, un tutto Boccaccio, a cura di Branca e dei suoi. È ben vero che Mattioli era un mecenate, che poteva ignorare perdite anche ingenti e programmate nel set-

tore dei libri. Quel tempo è rivolto, oggi la redditività di una collana è una legge cogente: ma mi chiedo se l'essersi liberati di certi 'marchi' storici sia stata davvero un'operazione utile. Dolorosa sì, ma anche utile?

Ecco, io mi fermerei qui, evitando di dare una lettura elegiaca dei fatti, ma i fatti sono questi, e la nostra condizione è quella di orfani. Non mi si venga a parlare di (disaffezione alla) lettura, come si fa nell'*entourage* del ministro Moratti: ma se non ci sono neppure i libri, da leggere! Va bene Dante a Roma con le tre cantiche (se ne è dato cura chi vi parla), sempre ristampate per ragioni scolastiche. Ma che cosa si trova per gli altri? Quest'anno, alla "Sapienza" di Roma, facevo un corso di filologia italiana sul *Fiore*, e pensavo che – fosse o non fosse di Dante – i miei studenti non avrebbero avuto problemi a trovare i libri di testo. Non dico le edizioni di Contini (la Ricciardi commentata, anche in variante economica *brochée*, e l'edizione critica di Mondadori, entrambe del 1984), ma almeno la stampa degli "Oscar Classici", dove era uscita nel settembre 1996 l'edizione, volutamente essoterica, di Luca Carlo Rossi, che s'intitola proprio Dante, *Il Fiore [e] Detto d'Amore*, tagliando la testa al toro con le prudenze di Contini ("attribuibili a"). Esaurita e non in ristampa, abbiamo dovuto farne turpi, ma provvidenziali fotocopie. Se questo accade a Dante, che è Dante, che succede a un nostro classico 'medio'?

MARIAROSA BRICCHI

### CLASSICI "BUR" (1949-2004) E ALTRI TASCABILI

La BUR nasce all'inizio del 1949, con i volumetti grigi dall'aria povera che molti lettori ancora ricordano con affetto. Tra loro, Giorgio Manganelli:

Sono volgarucci, non presuntuosi, si lasciano distruggere e subito rinascono, ho amato la prima BUR come si può amare un libro assai prima delle pattuizioni con la morte. Quei libri umili, grigi, un poco degradati, erano la grappa quotidiana di un giovane alcoolizzato.

Copertine essenziali, dunque, di calcolato minimalismo («una veste vecchia perché non invecchiasse, e sporca perché non si sporcasse», fu spiegato in seguito), rivestono capolavori della letteratura universale, venduti a un prezzo molto basso, stabilito secondo un sistema modulare (50 lire ogni 100 pagine). Padri fondatori, Luigi Rusca, industriale milanese e studioso di letterature classiche, già ideatore di altre collane, tra cui la "Medusa" Mondadori; e Paolo Lecaldano, napoletano, anche lui con esperienze mondadoriane. Il primo titolo, *I promessi sposi*, reca la data

del gennaio 1949, ma fu di fatto distribuito, insieme a una ventina di altri volumi, in maggio (tra i titoli del primo gruppo, anche *Teresa Raquin* di Zola, e *Il fantasma di Canterville* di Oscar Wilde).

Il modello più vicino era quello della Reclam tedesca, nata a Lipsia negli anni Venti dell'Ottocento, ma decollata sul mercato dei tascabili nel 1867 con la collana "Universal-Bibliothek", che pubblicava, e pubblica tuttora, in formato molto piccolo e a prezzi contenuti, classici tedeschi (il primo volume fu il *Faust* di Goethe) ed europei, classici antichi, opere di filosofia, ma anche raccolte di leggi e libretti d'opera, in buone traduzioni integrali, con apparati di servizio.

I volumetti BUR si presentano con caratteristiche editoriali costanti. La traduzione viene commissionata appositamente, ed è sempre integrale (un elemento di novità, questo, rispetto alla lunga, e ancora vicina, tradizione di edizioni popolari tagliate). Le introduzioni sono brevi, più esplicative che interpretative, e il corredo di note o appendici è sempre rivolto allo spianamento piuttosto che all'approfondimento. In sintesi, traduzioni e cure predisposte per una collezione popolare, nel senso che l'aggettivo aveva nella tradizione editoriale di fine Ottocento, cioè rivolta, con preciso intento di formazione, a lettori non specialisti. Una lettera che Lecaldano indirizza, nel 1958, a un curatore è esemplare delle scelte editoriali della collana: il direttore invita il collaboratore ad annotare «parsimoniosamente il testo, cioè mirando a che il lettore capisca tutto, ma non aggiungendo notizie o ampliando l'espressione». I curatori non sono nomi noti, né scrittori affermati, né accademici, ma invece giovani traduttori e insegnanti di scuola secondaria, reclutati con un occhio alla necessità di contenere i costi. Anche se, tra di loro, figurano studiosi destinati a futura affermazione (per esempio, Mario Scadola per le traduzioni dal latino; Ettore Janni per le curatele di testi italiani, dal *Principe* alla poesia ottocentesca; Oreste Del Buono, autore di importanti traduzioni dal francese; Gabriele Baldini, che a partire dal 1952 avvia l'impresa poderosa dello Shakespeare in BUR).

Dopo un anno, la BUR ha 42 autori in catalogo; la prima tiratura standard è di 10.000 copie e si toccano, tra il 1950 e il '51, picchi di prime tirature di 20.000 copie. Insomma, una scommessa riuscita. Al punto che, come si tramanda, Angelo Rizzoli, convinto inizialmente all'impresa in nome della sua qualità culturale, avrebbe esclamato: «Altro che cultura! Con questi libri si guadagna un sacco di soldi».

Un primo elemento di sintesi da evidenziare è il fatto che la BUR non è stata innovativa nella scelta dei titoli. Ancora Manganelli, nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*, celebrati i modesti meriti della facciata, defi-

nisce i contenuti della collana attraverso un'equazione tra il nome, «biblioteca universale», e il concetto di “tutto”: «Erano una “biblioteca universale”, cioè tutto poteva uscire, tutto ci si poteva trovare, tutto poteva arrivare». Il “tutto”, l'ideale completezza a cui una collezione di tascabili, per sua natura, tende, si precisa, all'esame delle uscite, in un sistema coerente di scelte ed esclusioni. La collana ha pubblicato, nel corso di una ventina d'anni, 800 titoli per circa 400 autori. Ferma restando la necessità di limitarsi ad autori fuori diritti, ecco qualche numero: 128 titoli di letteratura italiana (di cui 31 di poesia); 80 titoli di letteratura greca e latina; 220 titoli di letteratura francese (3 di poesia), 145 titoli di letteratura inglese, e via a decrescere con spagnoli, russi, tedeschi. Prevale largamente la letteratura (nell'intero catalogo figurano solo 23 volumi di saggistica, soprattutto biografie, ed è minima la presenza di testi filosofici). Ben rappresentato è invece il teatro (26 titoli solo di teatro italiano, poi teatro latino e greco, e operazioni su singoli grandi autori, come Shakespeare, Goldoni, Lope de Vega). Dunque, un'impostazione fortemente letteraria, consona con l'immagine di cultura più diffusa in Italia, accolta nella forma meno problematica.

Tra gli autori italiani, la scelta rimanda a una matrice romantico-idealista: alta attenzione per il Rinascimento, il Settecento, la tradizione risorgimentale (compaiono in catalogo diversi romanzi storici, da *Ettore Fieramosca* di Massimo D'Azeglio a *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù, ma anche *Le mie prigioni* di Silvio Pellico e *Dei doveri dell'uomo* di Giuseppe Mazzini). Minima, per contro, la rappresentanza del Seicento e del Barocco. Tra le opere straniere, la preferenza va, largamente, al romanzo, soprattutto ottocentesco.

Che la rinuncia all'editoria di ricerca sia stata non un risultato ma un intento appare d'altro lato evidente dal *Programma della collezione* pubblicato in apertura dei cataloghi di collana, sistematicamente aggiornati fino al 1968:

La B.U.R. vuole essere, quindi, una vera biblioteca universale. Essa, cioè, non mira alla pubblicazione di “scoperte” letterarie, opere minori o disperse di grandi autori, od opere dimenticate di autori che godettero celebrità passeggera: essa intende, invece, offrire a tutti, anche ai meno abbienti, l'opportunità di possedere, accanto ai testi principali delle letterature di tutti i tempi, scelti libri di amena lettura nonché opere di cultura che uniscano a quelli scientifici anche notevoli pregi letterari.

«Offrire a tutti, anche ai meno abbienti»: a una selezione di opere volutamente popolare, non problematica e lontana da qualunque sperim-

mentalismo, corrisponde una scelta del mercato che è, invece, innovativa. La BUR si rivolge infatti a un pubblico più giovane e meno agiato di quello dei lettori tradizionali, una fascia di acquirenti che si ipotizza interessata ai libri, ma con disponibilità economiche limitate. È un pubblico potenzialmente molto vasto: indagini Doxa dell'epoca informano che, nel 1947, il 41% degli intervistati non ha mai letto un libro; e che il mercato del libro nel 1949 si aggira sui 6-7 miliardi annui, quello del cinema sui 50 miliardi, quello del tabacco sui 250. Alla base del progetto BUR si colloca dunque un'istanza di allargamento del bacino dei lettori, un tentativo di colmare il dislivello tra le tradizionali "due culture", quella alta e quella popolare, proponendo un prodotto divulgativo nella destinazione (il *Programma della collezione* insiste su un prezzo «fra i più bassi dell'intero mercato italiano») e culturalmente corretto nell'impostazione (nello stesso *Programma* si evidenziano l'attendibilità delle edizioni, il rigore delle traduzioni, la chiarezza didascalica degli apparati). La BUR non è, invece, innovativa nelle strategie di marketing, di fatto quasi inesistenti (non c'è informazione promozionale). E non lo è nelle scelte relative alla distribuzione, che si limita alla libreria come unico canale.

Negli anni in cui nasce la BUR si sviluppano altre iniziative analoghe, con le quali è interessante stabilire un confronto. Nello stesso 1949 nasce l'Universale Economica della Cooperativa del Libro Popolare (COLIP), voluta da Palmiro Togliatti e legata al PCI. Sotto l'insegna di un canguro che porta libri nel marsupio, la nuova linea presenta tre collane, con opere di letteratura, storia, filosofia e scienze. Tutti i volumi tra le 100 e le 200 pagine, al prezzo fisso di 100 lire. Anche questa è una biblioteca universale, che si pubblicizza con lo slogan «Ogni settimana un libro. Una biblioteca in ogni casa». Al di là del comune progetto di allargamento del pubblico dei lettori, le differenze tra le due imprese sono significative. La BUR nasce all'interno di una casa editrice affermata, soprattutto nel settore dei periodici; l'"Universale Economica" si sviluppa in un clima di militanza politica, come conseguenza di un progetto sociale a raggio più ampio. Per quanto riguarda il catalogo, i libri del Canguro sono segnati da una forte presenza della saggistica, di solito prefati da giovani intellettuali legati al partito (lo stesso Togliatti cura il *Trattato sulla tolleranza* di Voltaire). Infine, mentre la BUR utilizza solo il canale libreria, l'"Universale Economica" si rivolge ai militanti della sinistra, spesso raggiunti con canali distributivi autonomi, anche alternativi al tradizionale mercato del libro. L'esperienza del Canguro è tuttavia destinata a vita assai più breve di quella, ormai ultracinquantennale, della BUR: la casa editri-

ce chiude a metà degli anni Cinquanta, e il catalogo, di circa 200 titoli, viene rilevato dalla Feltrinelli. Intanto, nel corso degli anni Cinquanta le collane economiche si moltiplicano: nascono, tra le altre, la “Piccola Biblioteca Longanesi”, poi i “Delfini Bompiani”, l’“Universale Sansoni”, l’“Universale scientifica” Boringhieri.

Con gli anni Sessanta le vendite della BUR si abbassano. La collana sembra obsoleta, non solo nella veste grafica povera, ma anche nelle curatele, divulgative ma non specialistiche, corrette ma non scientifiche, informative piuttosto che problematiche, quindi incapaci di rispondere a esigenze di confronto diretto col libro che si vanno sempre più diffondendo tra i lettori, specialmente tra i giovani.

Sul fronte editoriale si affaccia una novità importante: nascono, nel 1965, gli “Oscar” Mondadori, che portano nel panorama italiano innovazioni significative. Questa volta il modello è la Penguin, avviata in Inghilterra nel 1936 grazie all’intuizione di un editore, Allen Lane, che decide di pubblicare narrativa contemporanea di qualità a prezzi molto bassi (sei pence, il costo di un pacchetto di sigarette), e di venderla non solo nelle librerie, ma anche nelle tabaccherie, nei supermercati, nei chioschi delle stazioni (nel 1937 compare, nella stazione londinese di Charing Cross, un distributore automatico di libri Penguin). Si parte con tre linee, contraddistinte da colori diversi: arancio per la narrativa, blu per le biografie, verde per i thriller; tra i primi autori pubblicati ci sono Hemingway e Agatha Christie. La serie Penguin Shakespeare inizia a uscire già dal 1937, ma i Penguin “Classics” sono varati soltanto dieci anni più tardi, nel 1946, dopo che il catalogo aveva già accolto saggistica di attualità e libri per bambini. Insomma, un percorso molto diverso rispetto a quello delle edizioni economiche italiane, fino ad allora limitate ai classici fuori diritti e distribuite su canali di vendita tradizionali. La Penguin, al contrario, sfida l’editoria di novità sul suo stesso terreno, forte di un prezzo senza concorrenti. A proposito dell’ingresso dirompente della novità Penguin nel panorama editoriale inglese, è significativa una testimonianza di George Orwell: «I libri Penguin danno moltissimo per sei pence, così tanto che se gli altri editori avessero un po’ di buon senso stringerebbero un’alleanza contro di loro, per eliminarli».

Raccogliendo, in Italia, la lezione della Penguin, gli “Oscar” Mondadori si concentrano sul genere letterario di più largo consenso popolare, il romanzo (con prevalenza di autori stranieri contemporanei, ma con presenze significative di opere italiane, anche dell’Ottocento). E, soprattutto, creano una macchina distributiva e promozionale di inedita efficienza, fondata sulla presenza capillare dei volumi in edicola, e su im-

portanti campagne pubblicitarie. In questo modo, non solo vengono accostati testi classici e contemporanei, secondo una logica ormai lontana da quella della vecchia BUR, ma si realizzano due ordini di conseguenze, così sintetizzate da Gian Carlo Ferretti, «il classico lanciato come una novità, e la promozione a classico del contemporaneo a livello di mercato». Se, come è ovvio, la scelta dei titoli, di cui sono responsabili Vittorio Sereni e Alberto Mondadori, è un forte elemento identificativo, il testo di presentazione della collana insiste, significativamente, sul pubblico di riferimento:

Gli *Oscar* sono i libri 1965 per gli italiani che lavorano: per gli operai, per i tecnici, per gli impiegati, per i funzionari, per i dirigenti, per i professionisti, per gli studenti, per la famiglia, per tutti i membri attivi e informati della società. [...] Con gli *Oscar*, una casa editrice tradizionalmente all'avanguardia ha ideato e creato il libro settimanale di altissimo livello per un pubblico in movimento.

Intanto, la BUR interrompe di fatto le sue uscite nel 1968, anche se la chiusura ufficiale della collana è del 1972. Ma, a quel punto, è già avviato un percorso di riflessione per il rilancio. Nel 1970 muore Angelo Rizzoli, nel 1972 entra in Rizzoli Mario Spagnol, che viene incaricato del progetto. E nel 1974, guidata da Evaldo Violo, nasce la nuova BUR. Il primo titolo è le *Confessioni* di Agostino, escono a ruota il *Candido* di Voltaire curato da Italo Calvino, gli *Scritti letterari* di Leonardo, le *Lettere a Lucilio* di Seneca con introduzione di Luca Canali, Čechov con note di regia di Giorgio Strehler. I classici si presentano con testi originali a fronte e curatele accademiche o di livello culturale alto. Ma, accanto a loro, si crea anche una sezione di libri più popolari: i successi del catalogo Rizzoli, venduti in edicola a prezzi ridotti (il fenomeno edicola si chiude negli anni Ottanta, con l'avvento di collane seriali come gli "Harmony"). Si pubblicano anche novità direttamente in tascabile. Per esempio, tra quelle che continuano a vivere, i dizionari: best seller da subito *Il dizionario dei sinonimi e dei contrari*, del 1986, ancora oggi disponibile. La linea, con gli anni, si è andata specializzando: tra le uscite recenti si contano un *Dizionario dell'Islam* e un *Dizionario della musica rock*. Infine, negli anni Ottanta, nascono le collane "Superbur", di narrativa e saggi più popolari.

La grafica dei nuovi classici, firmata da John Alcorn, subisce negli anni vari adattamenti, mantenendo però, fino al rinnovamento del 2004, i suoi caratteri di base: sfondo grigio (il colore rappresenta ormai un elemento di forte caratterizzazione), sul quale si apre una finestra con un'immagine pittorica.

Il catalogo dei classici si incrementa rapidamente, ed emerge con crescente chiarezza il profilo di un pubblico di riferimento, che risulta composto, oltre che dai generici lettori colti, da docenti e studenti universitari. Rispondendo in modo sempre più articolato alle esigenze di quel pubblico, la BUR diventata in pochi anni il massimo catalogo in Italia di autori greci e latini (oltre 300 titoli) e quello di indiscussa, massima qualità. Accanto ai greci e latini, si esplorano altri fronti, talvolta con risultati pionieristici: è disponibile per esempio nella BUR, fin dagli anni Ottanta, il *Corano* nella traduzione di Alessandro Bausani, e seguono a ruota altri testi della tradizione islamica, a partire dal *Trattato decisivo* di Averroè, uscito nel 1994.

Il rinnovamento più recente della BUR, e forse il più radicale, è del 2004, sotto la guida di Lorenzo Fazio. La situazione di partenza è storia recente: una collana affermata e gloriosa ma anche, nella percezione di una parte significativa del pubblico, polverosa. Polverosa nell'immagine (l'idea della polvere risulta da una evidente associazione col colore grigio) e forse anche nell'impostazione editoriale, sempre concentrata su una prevalenza di classici greci e latini, l'accesso ai quali richiede una strumentazione culturale alta, ormai in possesso di una fetta di lettori sempre più esigua.

Alla luce di queste considerazioni, il lavoro si è organizzato secondo tre direzioni di intervento. La più visibile, naturalmente, coinvolge l'assetto grafico: per la prima volta dopo oltre cinque decenni i classici abbandonano il fondo grigio, e si aprono a un ventaglio di colori. Anche le immagini di copertina esplorano nuove possibilità, dalla fotografia all'illustrazione d'autore. La nuova grafica si appoggia su una razionalizzazione delle collane, che prevede la dislocazione dei classici in serie, a ciascuna delle quali corrisponde una peculiarità di facciata: i "Classici greci e latini" (con immagini di copertina che spaziano dall'antichità alla pittura rinascimentale); i "Classici" (dal Medioevo al Settecento, con illustrazioni attinte ora dalla tradizione pittorica, ora a quella del disegno); i "Classici moderni" (soprattutto romanzi, con copertine che presentano la narrativa sette e ottocentesca attraverso immagini fotografiche spesso contemporanee, nel tentativo di creare un dialogo inatteso tra illustrazione e testo); la BUR "Poesia" (che imposta le copertine sull'impatto visivo della parola scritta, anche con la riproduzione di carte autografe); la BUR "Teatro" (illustrata da grafica, foto di scena, fotogrammi cinematografici); i "Classici del pensiero" (con copertine dedicate ai ritratti degli autori, ora in immagini d'epoca, ora affidate a illustratori di oggi). Alle collane dei classici si affiancano, con impostazioni grafiche

completamente rinnovate e suddivisioni interne reimpostate secondo criteri di razionalizzazione paralleli a quelli dei classici, le collane di narrativa e di saggistica.

Una direzione di intervento inevitabilmente meno immediata nella realizzazione, ma avviata in parallelo con il rinnovamento della facciata, è quella orientata sui contenuti, secondo un progetto che prevede da un lato la valorizzazione del patrimonio tradizionale, dall'altro il suo ampliamento in direzioni nuove. Per quanto riguarda il primo filone, un esempio significativo è il piano di riedizione di Shakespeare, le cui opere sono presenti in BUR fin dagli anni Cinquanta con traduzioni e curatele di Gabriele Baldini. Ebbene, mentre le traduzioni di Baldini si sono affermate nei decenni come un modello e ne viene, oggi più che mai, riconosciuto il ruolo di un riferimento, i testi introduttivi, rispondenti ai criteri di parca informazione della prima stagione della collana, risultano ormai datati. La decisione è stata dunque quella di proporre, a partire dal 2006, nuove, importanti curatele, mantenendo invece la traduzione di Baldini, che sarà contestualizzata e valorizzata da un saggio che ne analizza il significato storico nel contesto delle versioni europee di Shakespeare.

Mosso e vario è poi il panorama dei progetti in nuove direzioni. Un primo intento è quello di incrementare l'offerta e la qualità di presentazione dei classici moderni, la sezione, in passato, alimentata con continuità minore rispetto ai greci e latini. Ma si lavora anche per costruire un catalogo che, dopo decenni di primato incontrastato della tradizione letteraria, si apra a un'idea di classico più variegata e multiforme, lasciando spazio a testi fondanti della storia della scienza (tra le uscite del 2006 è prevista una raccolta di scritti di Isaac Newton); della storia dell'arte (il filone sarà rappresentato dalle lettere di Vincent Van Gogh agli amici pittori); del pensiero non soltanto filosofico in senso stretto ma, per citare un'uscita vicina, giuridico, con un'edizione ampiamente introdotta e commentata della Costituzione italiana.

Un altro orientamento della programmazione editoriale è quello di affiancare alle edizioni di qualità di singoli testi delle letterature universali libri che accostino, in forma antologica, testi diversi, che creino un dialogo tra autori e filoni, che propongano linee di lettura inedite, individuino linee, fili rossi, percorsi tematici o storici. Una rivisitazione, insomma, del concetto di antologia, liberata però da finalità didascaliche e giustificata invece da un'idea, che si vuole forte e originale, in qualche modo "firmata". Un esempio? La raccolta, di prossima uscita, di raccon-

ti americani ideata da Gianni Celati, che riunisce testi che, nell'arco di due secoli, diversamente declinano l'idea della solitudine.

La terza direzione su cui, a partire dal 2004, il lavoro BUR si concentra è quella della comunicazione, con le librerie e col pubblico. Il lancio delle nuove copertine, nella primavera-estate 2004, ha coinciso con una importante campagna di presentazione, che ha previsto pubblicità sia sulla stampa che presso i punti vendita. L'idea di fondo è stata quella di insistere sulla disponibilità, la vicinanza, l'accessibilità della BUR, con lo slogan-guida «BUR: un mondo che ti assomiglia».

È stato inoltre creato un sito internet BUR, per il quale si è studiata una struttura che, oltre a presentare le novità e il catalogo, lasci spazio a scritti di intervento, riflessione sui libri e sui temi di attualità, non solo editoriale. E all'inizio del 2005 è stato realizzato un nuovo catalogo (il precedente datava al 2003), pensato per rispondere a due esigenze fondamentali: da un lato lasciare spazio alla nuova impostazione grafica, con la riproduzione a colori di molte copertine; dall'altro riflettere la razionalizzazione interna non solo delle collane dei classici, ma anche, e soprattutto, dei diversi filoni in cui si articola la produzione BUR. Per rispondere a questa seconda esigenza, il catalogo si articola in quattro fascicoli distinti: classici; narrativa; saggistica e indici, raccolti in un cofanetto.

Un eventuale, futuro percorso di sintesi di storia della BUR dovrà forse partire dal rilevamento di una caratteristica storica che, dopo oltre cinque decenni, è possibile isolare con chiarezza: la capacità della collana di rinnovarsi, pur mantenendo non solo un marchio, ma anche un'identità riconoscibili. In questo itinerario si possono isolare elementi costanti ed altri variabili, secondo un pendolarismo tipico, del resto, delle vicende editoriali, italiane e non. Tra le costanti vanno segnalati gli elementi distintivi stessi della BUR: il formato tascabile; il prezzo basso; la distribuzione limitata al canale libreria (salvo esperimenti discontinui). Elementi variabili sono stati invece: l'alternò peso di specifiche strategie di marketing (un peso che, in termini generali, è cresciuto con gli anni); l'equilibrio variabile, entro il marchio BUR, tra classici (l'unico genere con cui la collana fu avviata), ricadute in edizione tascabile di titoli provenienti dal marchio Rizzoli (uno dei fondamenti della seconda stagione BUR), e novità pubblicate direttamente in tascabile (sulle quali molto si punta nel periodo più recente); la forma grafica, nei suoi periodici riassetamenti; la strutturazione interna delle collane; il valore e l'impostazione delle curatele secondo una linea di evoluzione che, fino a oggi, si è spostata dalla divulgazione verso la spe-

cializzazione, e ha naturalmente conosciuto l'alternanza di orientamenti e progetti che si è fin qui cercato di sintetizzare. Nella declinazione e diversa combinazione di questi fattori, si giocano la qualità e il successo commerciale di una linea<sup>1</sup>.

MAURO BERSANI

## L'EINAUDI E I CLASSICI

L'Einaudi è nata nel 1933 e la sua prima guida, quello che oggi si chiamerebbe direttore editoriale, è stato Leone Ginzburg. Un intellettuale di forte impegno politico, che vedeva nell'attività culturale ed editoriale una missione tesa a completare in senso democratico il ciclo dei risorgimenti europei. La sua cultura era fortemente eurocentrica e attenta a tutto ciò che l'Ottocento aveva prodotto in termini di progresso del pensiero e della società. Dopo i primi anni di volumi esclusivamente saggistici, Ginzburg avvia nel 1938 la collana dei "Narratori stranieri tradotti", primo impatto della casa editrice con la letteratura. Goethe, Hoffmann, Dickens e poi soprattutto i "suoi" russi: Tolstoj, Dostoevskij, Gončarov. Le grandi radici della tradizione letteraria europea dell'Ottocento. Per trovare in questa collana un'opera del Novecento bisogna aspettare il dopoguerra e l'Einaudi del dopo-Ginzburg: sarà, nel 1946, il primo volume della *Recherche* tradotto dalla moglie Natalia.

L'anno dopo i "Narratori stranieri tradotti", nel 1939, Leone avvia un'altra collana, i "Classici Italiani Annotati", e ne affida la direzione a Santorre Debenedetti, grande maestro della scuola storica e condirettore del *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. A Debenedetti Ginzburg è strettamente legato: frequenta con regolarità lo studio del grande filo-

<sup>1</sup> Sulla storia della BUR: A. Cadioli, *La Biblioteca Universale Rizzoli nella cultura del dopoguerra*, in *BUR 1949-1999 Catalogo storico*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. III-XXIII; E. Violo, *La nuova BUR*, Milano, Rizzoli, pp. XXV-XLIV. Il catalogo più recente è: *BUR '05. Biblioteca Universale Rizzoli*, Milano, Rizzoli, 2005. Il sito internet BUR è: [www.bur.rcslibri.it](http://www.bur.rcslibri.it). Sull'editoria tascabile in Italia: G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004; G.C. Ferretti, *Dai Narratori italiani agli Oscar ai Meridiani*, in Id., *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore, 1999; G. Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997. Cenni sulla storia della Reclam e della Penguin sono reperibili nei siti delle case editrici: [www.reclam.de](http://www.reclam.de), alla rubrica *Der Verlag*; e [www.penguin.co.uk](http://www.penguin.co.uk), alla rubrica *About Penguin: company history*. Le citazioni manganelliane provengono da G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli, 1982.

logo e vi svolge compiti di allievo-aiutante. Peraltro è anche in ottimi rapporti, politici e culturali, con Croce, tanto che pubblica negli "Scrittori d'Italia" la sua edizione leopardiana. Ginzburg costituisce una specie di ponte fra le due scuole, quella storica e quella estetica, che così difficoltosamente dialogavano fra loro.

Le collane di classici italiani sono nate nell'Ottocento per la necessità di fornire l'ossatura culturale alla nascente identità nazionale. Dalla "Società dei Classici Italiani", promossa in epoca napoleonica da Francesco Melzi d'Eril e diretta da Giulio Ferrario, alla "Biblioteca scelta" del Silvestri, che si avvaleva di Pietro Giordani, al "Pantheon degli Italiani", faticosamente portato avanti fra i debiti da Niccolò Bettoni, queste prime collane di classici svolgevano in termini politico-editoriali l'idea fosciana di nazione basata sui "grandi spiriti" che avevano fatto la storia della cultura italiana. In un contesto di Risorgimento ancora più esplicito era nata nel 1843 la "Biblioteca Nazionale" di Le Monnier, cui è seguita a cose politicamente fatte, ma con spirito non dissimile, la "Biblioteca Italiana" della Sansoni diretta da Carducci. Gli "Scrittori d'Italia" Laterza di Croce cambieranno parecchie carte in tavola, e il carduccianissimo Renato Serra se ne accorgerà fin dal progetto annunciato nel 1910, contestandolo aspramente, ma la sostanza politica non è scalfita nel significato dalla perdita di centralità della Toscana e della poesia attuata da Croce. Anche gli "Scrittori d'Italia", così come i "Classici Mondadori" nati in pieno fascismo, sono strumenti di rafforzamento dell'identità nazionale sull'unico piano, quello letterario, in cui lo stato italiano, ancora giovane rispetto alle altre nazioni europee, poteva vantare una tradizione unitaria.

La collana einaudiana di Ginzburg e Debenedetti nasce e si inserisce in questa storia, con qualcosa di diverso che prelude a una collana più tecnico-filologica, come sarà la Ricciardi post-1960, cioè dopo l'uscita dei *Poeti del Duecento*. Questo qualcosa è ciò che la fa vivere ancora oggi mentre tutte le altre collane citate sono scomparse. E il fatto che, dopo tanti anni di direzione Contini, oggi la collana sia diretta da Cesare Segre fa pensare a una sorta di stretta fedeltà, o di ciclo, che la preserva da alcuni accidenti dovuti ai mutamenti storico-culturali. Potremmo anche parlare di trasmissione endogamica dato che Segre, nipote di Debenedetti, fu a sua volta allievo-aiutante del primo direttore in anni successivi a quelli di Leone.

Tutta diversa è la situazione che riguarda la nascita dei "Millenni". Dopo la tragica morte di Ginzburg, la direzione editoriale è nelle mani di Pavese. Quanto Ginzburg era mosso da forti ideali politici, tanto Pa-

vese era profondamente apolitico; quanto il primo aveva nella storia, e nelle lingue d'Europa i suoi riferimenti, tanto il secondo, come sappiamo, era affascinato dall'America e dall'inglese; quanto il primo era fondamentalmente un uomo dell'Ottocento, per cultura e ideali, tanto il secondo era novecentesco fino al midollo per sensibilità, aspirazioni e contraddizioni. Pavese fonda i "Millenni" nel 1947 e sceglie i primi tre titoli: *I quarantanove racconti* di Hemingway, *l'Antologia di Spoon River* di Lee Masters, *Le tragedie* di Sofocle. Cioè l'America contemporanea a braccetto con i miti greci, e più pavesiano di così il progetto non potrebbe essere. Classici italiani pochissimi (solo Boccaccio e Ariosto escono vivente Pavese), *Le mille e una notte*, *Huckleberry Finn*, *l'Iliade*, *Foglie d'erba* di Whitman, antichi e moderni affiancati. La continuità con la precedente tradizione editoriale dei classici è spezzata perché il compito storico dell'editoria dei classici è mutato. L'Italia è uscita dalla fase risorgimentale o neorisorgimentale e con i classici, antichi e moderni, deve prepararsi una coscienza internazionale (non solo europea) e contemporanea. Anche Pavese, come sappiamo, se ne va tragicamente, e anche nel tipo di tragedia è opposto a Leone Ginzburg in maniera emblematica: non lo ha portato via un eroismo legato alle battaglie collettive delle generazioni precedenti, ma un disagio molto individuale e molto novecentesco.

Nel 1962, quando nasce la NUE, il direttore dell'orchestra einaudiana è Giulio Bollati, che riprende, anche per interessi culturali personali, le predilezioni ottocentesche di Ginzburg, ma in un quadro che non ha più niente di eroico e progressivo. I *Canti* di Leopardi (omaggio a Leone?) nell'edizione Gallo-Garboli e *l'Autobiografia* di Darwin sono i primi titoli, esempi di una modernità inquieta da rileggere per capire il presente. E poi i *Nuovi poeti sovietici* di Ripellino, per proseguire l'abbinamento pavesiano di antichi e moderni, che sembra ormai una via senza ritorno. Una direzione, quella di Bollati, che contempera dunque le linee divergenti dei due padri fondatori.

E Calvino? Apparentemente è il più postmoderno di tutti. Afferma e scrive che «i classici sono nostri contemporanei», sembra schierarsi per una visione orizzontale della cultura, per una letteratura fatta da fratelli più che da padri. Però, quando dirige una collana tutta sua, le "Centopagine" (1971), ne fa una collana solo di classici (quasi tutti dell'Ottocento), anche se leggibili senza filtri storici.

Veniamo infine a tempi più recenti. Negli ultimi vent'anni si sono susseguite conduzioni diverse dei classici Einaudi: visioni eccentriche con punte di suggestioni irrazionalistiche con Paolo Fossati, filologia italia-

na e romanza con Paolo Di Stefano, il Novecento “difficile” con Carlo Bonadies, sempre con crescenti difficoltà a trovare un pubblico adeguato al mantenimento delle varie collane. È nata la “Pléiade”, inizialmente in collaborazione con Gallimard e poi autonoma, dedicata ai grandi autori canonici della tradizione europea a partire dai greci, i latini e Agostino, mentre i “Millenni” hanno svolto e svolgono il lavoro più laterale dell’extra-canone e degli altri canoni: classici dimenticati della nostra genealogia e testi di altre geografie culturali. Questa “missione” dei “Millenni” sembra oggi più in linea con i tempi, sia per una concezione neo-warburghiana o antropologica dell’antico, sia per la progressiva perdita di centralità della cultura occidentale e un ormai necessario ampliamento, in direzione globale, delle prospettive culturali (si veda, a livello saggistico, l’impostazione dei cinque volumi dedicati a *Il romanzo* diretti da Franco Moretti), sia infine per la saturazione del mercato sul piano del canone tradizionale. Tra i “Millenni” attualmente in cantiere ci saranno gli *Elogia* del Giovio, l’*Iconologia* del Ripa e l’*Antichità romana* di Dionigi di Alicarnasso sul versante delle riscoperte all’interno della nostra linea genealogica diretta, e *I viaggi* di Ibn Battuta, il *Muwatta* di Malik ibn Anas, la ritraduzione dal giapponese del *Genji Monogatari*, un’antologia di testi taoisti cinesi e un’altra di antichi testi indiani sull’amore per quanto riguarda la linea esotica delle altre culture.

Nell’attuale momento storico-culturale, e quindi anche nelle attuali condizioni di mercato, è comunque difficile far funzionare qualsiasi collana di classici. Il problema è che non è solo finita la stagione storica delle collane di classici italiani, e poi anche quella del canone occidentale. Oggi sembra entrato in crisi il concetto stesso di classico. Il senso del passato, una volta coltivato ed estetizzato, è sempre meno percepito anche come radice di identità. In uno scenario dominato dal presente, e dalla “presentizzazione” del mondo, l’orizzonte temporale più “antico” che oggi molti riescono a pensare è il Novecento. Non è dunque un caso che l’unica collana di classici di successo negli ultimi anni sia quella dei “Meridiani”, che ha imboccato con grande forza la strada del Novecento, pubblicando anche autori viventi e bestseller come Camilleri o Rigoni. Oggi anche l’Ottocento vale un greco o un latino come percezione di estraneità nel pubblico: tutto ciò che precede la contemporaneità si confonde in una nebbia da cui il lettore preferisce stare alla larga. Chi nell’editoria persevera a pensare che si diventa adulti solo combattendo i padri e poi riappacificandosi con loro, cosa che sfortunatamente rende necessario conoscerli, sa di andare controcorrente. E di lottare giorno

per giorno per la sopravvivenza. Ma sa anche di svolgere un compito che è forse il più bello che si possa fare oggi in una casa editrice.

EZIO RAIMONDI

## LE VIE DEL TESTO

È stato osservato più volte che oggi l'edizione filologica, con il suo tecnicismo specialistico, finisce per allontanare il lettore comune, mentre già Contini notava come certe vecchie edizioni, anche nella loro provvisorietà, tendessero invece un invito a leggere. Occorre certo riconoscere che il lavoro filologico è diventato sempre più raffinato e analitico: se al tempo di Barbi, ad esempio, il problema della grafia aveva una risoluzione semplice, oggi il dato grafico può diventare preminente, col rischio che la crescita di sottigliezza della filologia divenga un motivo in più per distogliere il lettore dal suo prodotto. Il filologo dovrebbe invece assumere proprio la prospettiva del lettore comune per portare il proprio lavoro al massimo grado di semplificazione, anche sacrificando ciò che può apparirgli di straordinario interesse o di singolare e squisito piacere. Il problema diviene allora stabilire che cosa il lettore vuole sapere, tenendo conto che spesso occorre fornirgli, attraverso l'esperienza stessa del testo, altri dati primari: mentre infatti il filologo parte da conoscenze già date, il lettore ne è di solito sprovvisto, sicché il primo deve farsi mediatore e porsi il problema del destinatario della mediazione.

Che cosa dunque si aspetta un lettore comune da un documento letterario? E sulla base di questa aspettativa e di questo orizzonte, che cosa dobbiamo offrirgli, come dobbiamo condurlo a un'esperienza integrale del testo? Non vi è dubbio che l'edizione abbia bisogno di un commento: ma, di nuovo, qual è il commento giusto per un lettore comune? Si potrebbe cominciare col dire che un commento deve avere la chiarezza, l'essenzialità, e fornire, dove è possibile, l'illustrazione di tutto ciò che è nel testo, facendo in modo che da quell'illustrazione si ricavi un giudizio, e dunque una valutazione. Si tratta in primo luogo di sottolineare sempre la singolarità del testo, il modo con cui ha assunto e trasformato elementi precedenti facendoli diventare qualche cosa di assolutamente nuovo. Ma la novità dovrebbe a propria volta illustrare la verità possibile comunicata dal testo e il suo interesse per il lettore contemporaneo. Quindi il commento deve essere, per così dire, temporalizzato rispetto al lettore a cui si rivolge e al testo che viene dal passato. E qui si apre la discussione sulle modalità, e in particolare su che cosa si debba

comunicare al lettore della funzione letteraria: per un verso occorre portare il lettore ad acuire la propria sensibilità, a cogliere ciò che è specifico della cosa letteraria; contemporaneamente, mentre si rivendica questa specificità, aggiunta o integrata, occorre anche far sentire come essa può entrare nell'universo di vita e di esperienza del lettore stesso.

Dal dibattito è emersa la competizione del libro in rapporto alle altre forme di comunicazione, al multimediale e ai nuovi centri di diffusione di testi, con la conclusione implicita che la multimedialità permette analisi diverse, molto più ampie, analitiche e oggettive di quanto non potesse accadere in altri casi. Resta tuttavia da chiedersi se si tratta di trasformare il libro in un oggetto corrispondente alle nuove forme della multimedialità, o non piuttosto di conservare la funzione e la forma-libro, riconducendo ad essa i risultati che provengono dalle nuove disposizioni analitiche. Per ora, partendo dall'ipotesi che si vive in una realtà mista dove coesistono vecchie e nuove forme, occorrerebbe optare per la seconda strada. Ma naturalmente entrano in gioco anche i dati dell'esperienza diretta, e addirittura la dimensione generazionale del parlante: per chi come me ha alle spalle un lungo percorso, risulta difficile pensare a un tipo di lettura che non si leghi ancora al libro, magari integrato con altre forme comunicative; la storia ci ha del resto insegnato che la nascita di nuovi mezzi non ha cancellato quelli precedenti, e dunque in una realtà complessa i modelli possono essere molti. Anzi, la storia del libro e la filologia dei testi a stampa hanno mostrato che il libro è una creatura singolare e irriducibile, confermando l'individualità del fatto letterario che coincide sempre con la specificità di una storia, specie se il libro viene annotato, chiosato e postillato. Il *formato* stesso del libro, del resto, è già una *forma* di comunicazione. Proprio la filologia del libro porta dunque in evidenza il fatto che esso è un soggetto che testimonia se stesso, oltre che il testo, e non semplicemente un contenitore di varianti. Sappiamo perfettamente che il formato, il carattere e tutti gli aspetti materiali rappresentano l'elemento ottico interno all'operazione stessa della lettura, perciò non possiamo fare la storia di un testo e di un libro senza tenerne conto. Dare posto alla tradizione, e tanto più alla tradizione di un testo attraverso i suoi testimoni, non è soltanto un allargamento di prospettiva, ma è una nuova dimensione storica che si aggiunge ai dati già noti. Di conseguenza una sociologia della letteratura deve essere necessariamente una sociologia del libro che studia la diffusione, i caratteri, i formati attraverso i quali un libro è stato trasmesso. D'altro canto, proprio il formato definiva nel tempo le funzioni e i generi: penso ad esempio al piccolo formato di un romanzo, o di una raccolta poetica, del Sei-

cento, il più adatto ad accompagnare un lettore non tecnico. E in questa nuova dimensione alcune grandi analisi storiche ci vengono proprio da studiosi del libro come Febvre e Martin, in un testo, *L'apparition du livre*, che anticipa un poco i problemi della filologia dei testi a stampa e mette in evidenza questo nuovo capitolo che si apre davanti ai nostri occhi.

È chiaro, d'altra parte, che dobbiamo cominciare a pensare in una forma più avvertita di quanto non si sia fatto in passato al rapporto tra acustico e visivo, tra immagine e parola. Ricordo certe battute di uno scienziato, che era anche un grande uomo di cultura e un grande scrittore del Novecento, il russo Florenskij, morto poi in un campo di concentramento, allorché, occupandosi del problema dello spazio e del tempo nell'arte, osservava che ad ogni parola che ascoltiamo corrisponde in noi la produzione di un'immagine, così come ad ogni pagina che vediamo corrisponde una specie di dialogo interiore. Vi è dunque un'immagine interiore che nel lettore si aggiunge all'effetto della parola ascoltata o letta, così come vi è una parola implicita nell'immagine che vediamo. Questo può forse spiegare ancor meglio quale possa essere l'effetto della lettura nel momento in cui, mentre presto la voce al testo, lo guardo e il suo formato prende un significato diverso, o almeno una sfumatura diversa, secondo che sia collocato in un modo o in un altro. Così appunto avveniva nella grande edizione, curata dallo stesso Tesauro, del *Cannocchiale aristotelico* del 1670, dove il gioco dei caratteri della pagina è una specie di costruzione pittorica che fa tutt'uno con l'effetto del testo: tant'è vero che se vado a rileggere un'edizione antecedente che non ha quell'ampiezza né quello splendore il testo mi sembra disordinato, mentre nella stampa del 1670, con la sua partizione di caratteri, ho l'idea di un ordine, di un metodo che è poi quello che lo scrittore rivendicava nelle sue analisi.

Sarebbe interessante fare un'analisi delle trasformazioni che hanno subito le collane. Ricordo la prima BUR, quasi conventuale, con le copertine grigie, i caratteri fitti, estremamente modesti, che rendevano la lettura non sempre agevole, mentre agevole era il prezzo rispetto a un'operazione di grande respiro, proprio perché vi si presentavano per la prima volta testi in traduzione italiana. Poi, via via, sono nate nuove esigenze, ragioni che possiamo chiamare dell'eleganza grafica e del riconoscimento positivo da parte del lettore. Si è stabilito il principio che la collana, una volta aperto un atto di fiducia con il lettore, gli propone e gli raccomanda nuove letture. Occorrerebbe analizzare più a fondo quella che potremmo chiamare l'"estetica editoriale", che ha sicuramente due facce: da una parte la presentazione esterna, la sensazione principale che si ha nella vetrina o nell'esposizione del libraio, e dall'altra i caratteri interni

con l'ipotesi finale di una stretta correlazione tra l'eleganza visibile del testo nella sua dimensione esterna e una chiarezza d'ordine interno nei vari servizi che l'edizione può prestare. Anche l'edizione non specialistica oggi non rinuncia a un commento, sia pure essenziale, puntando su un certo tipo di lettore, oppure giocando su altre ragioni, su altri interessi, su altre possibili sperimentazioni. Renata Colorni osservava che nell'esperienza dei "Meridiani" si è accertato che la cronologia diventa una parte essenziale del testo, dove si può presentare una storia limpida, definita, scandita, introducendo nello stesso tempo documenti, lettere ed altro, al punto che alla fine essa diventa una sorta di narrazione, di romanzo di fatti e di cose vere, più importante della stessa introduzione: quasi che, nel dare la storia dell'evoluzione dello scrittore, si possano immettere ragioni interpretative direttamente legate alla fattualità che è dietro i testi, più di quanto non si possa dare nell'introduzione. Ma anche l'introduzione, a guardar bene, è un genere governato da ragioni molto precise: e ancora una volta occorre chiedersi che cosa essa debba dire di essenziale perché il lettore ne possa trarre giovamento, tenendo conto che questi può cominciare a leggere il testo saltando l'introduzione e confrontarsi con essa in un secondo tempo, per arrivare a una specie di seconda lettura, la prima impregiudicata e a contatto diretto, la seconda invece mediata da conoscenze più precise; oppure può compiere il percorso contrario, nel quale l'introduzione è veramente l'operazione iniziale di apertura, che, dopo aver fornito un certo numero di dati, deve offrire al lettore le indicazioni con le quali si muoverà dentro il testo, ormai consapevole di ciò che l'esperto gli ha comunicato nell'introduzione.

L'esperienza degli editori assume così un significato singolare, perché ci porta verso quella che potremmo chiamare una sociologia applicata del libro nel mondo del mercato e nella ricerca del pubblico, ma può contribuire anche a definire dei generi, come nel caso della cronologia e dell'introduzione. E si possono poi accludere una serie di dati riguardo per esempio alla circolazione del libro e alla sua fortuna. Talvolta la fortuna di un testo passa anche attraverso cattive traduzioni: i russi hanno sempre osservato che nelle versioni europee lo stile di Dostoevskij risulta scomposto rispetto a quello di Tolstoj, quando invece nell'originale lo scrittore è molto più avvertito e attento di quanto le nostre traduzioni non lascino intendere. Viceversa le traduzioni presentano un Tolstoj per così dire "classicizzato", mentre si tratta di uno scrittore in molti casi pieno di asprezza, in cui l'effetto che poi gli strutturalisti hanno definito di "straniamento" ha uno dei primi esempi straordinari. In ogni caso sembra valere il principio che il testo straniero ha una corsa tanto più signi-

ficativa quanto più vi è una traduzione che in qualche modo tenta di fare fronte a questa sfida, a questa tensione, a questa reinvenzione in un'altra lingua. La civiltà letteraria diventa anche civiltà di mercato e, una volta tanto, l'economia passa anche attraverso l'estetica e il gusto. Certo, una civiltà come quella del mondo globalizzato ha bisogno di grandi traduzioni e per questo le singole lingue nazionali, anziché diventare più uniformi, debbono rafforzare la propria identità proprio rendendo familiari altri universi linguistici, invenzioni letterarie e mondi poetici. Quando parlava dell'avvenire di una lingua, in questo caso l'italiano, il nostro Calvino diceva che ci si muove sempre tra due poli: una lingua di comunicazione che sia facilmente traducibile, e una lingua espressiva nella quale si conserva la propria tradizione letteraria, il proprio genio linguistico, la propria vocazione formale. Lo scrittore non scrive per essere tradotto ma per essere letto, quindi tende a forzare la lingua di comunicazione. Così una civiltà della traduzione letteraria, anziché ingrigire le varie lingue nazionali, deve renderle ancora più vive nel momento in cui partecipano a un dialogo plurilinguistico. Anche i processi di ibridazione che vanno imponendosi non cancellano le dominanti specifiche provenienti dalla lunga storia delle singole lingue, codificata dal mondo dei parlanti e di coloro che hanno trasformato il parlato in scrittura come qualcosa che dura e non si esaurisce nel tempo.

Qualcuno ha parlato giustamente di etica della traduzione: è probabilmente il principio della sfida, ossia di stare alla gara, perché ciò che è proprio di una lingua diventi in qualche modo anche patrimonio dell'altra, la sforzi, la dilati, la faccia diventare più mossa. E quindi l'etica della scrittura in questo caso fa tutt'uno col problema di un'estetica, di un gusto che si deve animare. Una cattiva traduzione rende un testo irriconoscibile, mentre una buona traduzione gli dà un massimo di vivezza e di ragione, proprio come avviene nel caso di un'interpretazione musicale. Se infatti ascoltiamo una sinfonia nella resa di Toscanini, di von Karajan, di Muti, di Abbado, possiamo ricavarne una serie di confronti ad alta forza interpretativa tra i significati diversi che coesistono, accertato che esistono tante interpretazioni che pure hanno a che vedere con un'identità profonda che è lo spartito originario. Così sarebbe probabilmente un esercizio istruttivo quello di mettere a confronto diverse traduzioni per sentire sempre meglio lo specifico del testo tradotto e, nello stesso tempo, la forza, la qualità, l'etica realizzata nella traduzione; potrebbe essere un elemento educativo di notevole effetto, proprio per percepire la potenzialità plurima del testo, che pure è unico. E però nel confronto con una traduzione è possibile capire più a fondo la lingua del testo originario.

Un fenomeno cresciuto di recente è poi quello delle letture pubbliche di poesia e, in qualche caso, di prosa. Il fatto che abbiano tanta risonanza dovrebbe farci pensare a come anche nella nostra scuola tutto questo potrebbe dare frutti inattesi. Intanto non c'è dubbio che l'esperienza di lettura, mediata qualche volta anche dalla suggestione di un grande lettore (con tutte le implicazioni della spettacolarizzazione e del mercato), dovrebbe farci sentire di più quello che gli scrittori hanno sempre saputo: quando Eliot – ripetuto anche da altri – parlava di «immaginazione acustica» alludeva a qualche cosa che diventa senso nel momento in cui è parola che viene pronunciata. Chi partecipa a una lettura pubblica per un verso ubbidisce al fascino di un lettore o di un attore, ma dall'altro vuole sentire la parola del testo animarsi in una voce viva che diventa per un momento anche la sua, sperimentando concretamente quei processi di interferenza tra parola e immagine di cui discorreva Florenski: nel momento in cui la parola viene pronunciata essa si realizza in una immagine interiore e quindi si completa mentre i due linguaggi si uniscono insieme, così come alla visione di un'immagine corrisponde una specie di parola nascosta che ha quasi una dimensione narrativa. Ascoltare, sotto questo profilo, diventa un'operazione straordinariamente viva e l'ascolto del testo letterario assume un carattere profondamente diverso dall'ascolto del testo teatrale. Anche la scuola dovrebbe tornare a diventare uno strumento di conoscenza, nella prospettiva di una lettura intesa in questa accezione antropologica molto ampia e “postumanistica”. Chi legge un testo ad alta voce conosce di sé qualche cosa che altrimenti ignora, si accorge d'improvviso di possedere uno strumento che mette a disposizione di un testo e si ravviva proprio attraverso ciò che dà lo stesso testo. Ma per leggere ci vuole tempo: Nietzsche, col senso critico e problematico della disciplina, diceva che il filologo è un buon lettore che legge lentamente. Leggere in classe non significa fare storia letteraria, anzi è vero l'opposto: la storia letteraria deve diventare un momento della lettura, rendere più valido il leggere nella sua temporalizzazione necessaria, nelle sue diverse destinazioni e nei suoi diversi contesti, facendo sentire la ricchezza del *logos* che si è avvicinato nel tempo. Ma, nello stesso tempo, questa operazione dovrebbe portare a un esercizio permanente di interpretazione: ascoltare vuol dire sempre dare senso, interpretare, e quindi educarsi, anche di là della letteratura e di quello che è il problema d'ordine più propriamente comunicativo, al rapporto della socialità. Occorrerebbe quindi praticare di nuovo la lettura come atto di esperienza e di conoscenza. Un romanziere di alta qualità come Fuentes osservava che rispetto ai sistemi formativi correnti, di cui pure abbiamo bisogno nella

nostra vita burocratica sempre più complessa, la letteratura fornisce un linguaggio nel quale l'informazione diventa esperienza e l'esperienza diventa conoscenza. Mentre solitamente l'informazione è un dato che assumiamo ma che non diventa esperienza, *mores* per dirlo con la vecchia lingua di Erasmo, cioè consuetudine o, se vogliamo usare un altro termine, *habitus*, elemento del nostro comportamento, caratteristico in qualche modo della nostra personalità nella sua dimensione culturale acquisita. Il rapporto tra parola ed esperienza è uno dei punti principali sui quali la scuola dovrebbe insistere – se di nuovo si pone in primo piano il problema della disposizione mentale – per far sì che le nozioni abbiano un massimo di effetto e diventino fondatrici della nostra personalità e del nostro comportamento, non solo d'ordine intellettuale. Si è talvolta lamentato il fatto che nella nostra scuola il discorso storico prendesse il posto dell'esperienza. L'operazione storica dovrebbe invece limitarsi a ordinare i testi nel tempo, fornendo un'introduzione, o, per usare la vecchia parola medievale, un *accessus*. Resta però, naturalmente, il problema di come con i nuovi mezzi tecnici, con le nuove possibilità percettive, si trasforma da una parte lo sguardo e dall'altra anche il nostro ascolto. Come diceva Calvino è cresciuto il «brusio del quotidiano»: però, se la nostra scuola deve ancora formare quello che chiamiamo lo «spirito critico», cioè una razionalità che guarda le cose e in qualche modo determina un possibile orientamento, l'esercizio della parola dovrebbe avere ancora una parte importante come operazione attraverso la quale giungere a questo effetto di conoscenza e di possibilità esperienziale.

Ascoltando gli interventi che si sono succeduti e mettendoli a confronto, nasceva poi una domanda alla quale probabilmente non è stata data risposta: il termine «classici» è assunto come un dato e non come un fatto problematico. È vero che la nozione di classico viene dal mondo antico ed è stata poi applicata anche al mondo moderno; e mentre quello antico è un mondo chiuso, di classici a un canone dato con interne variabili, per il mondo moderno il canone è un insieme ancora aperto; e tuttavia altro è se il classico è dato come un dogma indiscusso, altro invece se il classico deve affermare se stesso come classico. Allora ci si può chiedere: il commento di un classico parte dal fatto che questo è già riconosciuto come tale dal lettore, o deve spiegare via via perché quel testo si deve considerare un classico? È una dimensione problematica. Anche Settis nel suo recente *Futuro del classico* si interrogava su questioni di questo genere. A me veniva da pensare a una battuta bellissima di Marc Bloch, che si può applicare anche alla letteratura: il grande storico, nel suo libro sopra la *Strana disfatta* francese ammoniva che il passato