

La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata

Di Claudio Giunta



[In una versione più estesa in "Ecdotica", 8 (2011), pp. 104-17]

1.

È uscito da poco negli Stati Uniti il romanzo *The Pale King* di David Foster Wallace. Il libro esce postumo, perché Wallace si è suicidato tre anni fa. Sul suo tavolo di lavoro è stata trovata una redazione provvisoria della prima parte del romanzo, e alcune altre scene sparse. Si tratta pressappoco di un terzo di quello che avrebbe dovuto essere il libro se Wallace l'avesse terminato. Intervistato dal *New York Times* (Charles McGrath, *Piecing Together Wallace's Posthumous Novel*, 9 aprile 2001), il curatore di *The Pale King* Michael Pietsch osserva: «Alla fine tutti i materiali manoscritti andranno allo Harry Ransom Center dell'Università del Texas, e gli studiosi avranno la loro giornata campale. Sono sicuro che si stanno già affilando i denti».

L'immagine degli studiosi-scoiattoli che affilano i denti preparandosi a scovare gioielli nascosti tra le carte inedite ma anche, evidentemente, a cogliere in fallo l'editore del romanzo, mi ha fatto tornare in mente un passo molto intelligente e molto cattivo di un saggio di Gore Vidal a proposito di un'edizione dell'epistolario di Mark Twain: «Ci sono note su note. Niente non è spiegato. Twain incontra un tale che pretende di appartenere alla famiglia dei Plantageneti: la storia, del tutto irrilevante, di quella famiglia è scaraventata addosso al lettore. La *scholarship* americana è oggi una specie di gigantesco programma di *make-work* per persone convenzionalmente istruite. In un caso del genere, studiosi-scoiattoli mettono insieme qualsiasi scarabocchio trovino e riempiono volumi su volumi di questi pezzi di carta, con note che dilagano come una metastasi [...]. Si tratta di puri collezionisti. Per loro, un 'fatto' è uguale a qualsiasi altro 'fatto'» (Gore Vidal, *Twain's Letters*, in *The Last Empire. Essays 1992-2001*, London, Abacus 2001, p. 28).

Queste parole di Vidal mi servono per ricordare una cosa ovvia, e cioè che qualsiasi branca del sapere, qualsiasi disciplina decide in quale direzione andare, su che cosa investire i suoi sforzi, e insomma distingue che cosa è importante e merita di essere meditato, approfondito, discusso, da ciò che non è importante e non merita né riflessione né approfondimento né discussione. Questo vale sia per le scienze dure come la fisica e la biologia sia per le scienze storiche nelle quali rientra la filologia. Tuttavia, mentre la fisica e la biologia sono orientate sul futuro (cioè sull'innovazione, sull'esperimento di qualcosa che ancora non esisteva o non era noto), il campo d'indagine delle scienze storiche è il passato, e il passato è un campo amplissimo, ma non sterminato. È comprensibile, perciò, che mentre lo spazio dell'ignoto, del *non ancora inventariato* si assottiglia, e cresce invece il numero di coloro che a quell'inventario lavorano, nei dipartimenti di filologia delle università, è comprensibile che il confine tra ciò che è rilevante e meritevole di studio e ciò che non lo è sia diventato labile, e che la domanda stessa possa

suonare sospetta, quasi censoria. Chi dovrebbe stabilire ciò che merita o non merita di essere studiato? Con che diritto si vieterebbero metodi o tecniche di ricerca che potrebbero dare frutti meravigliosi e inattesi? Non è chiaro che specie in campo filologico occorre essere precisi ed esaustivi, e che una precisione e un'esaustività *parziali* sono una contraddizione in termini, e che dunque sotto l'occhio del filologo *tutto* è degno di considerazione e di descrizione, specie se si tiene fermo che egli non lavora per sé ma per gli altri studiosi, che del suo lavoro potranno servirsi per gli scopi più vari?

Tutto questo è vero, ma ci sono due difficoltà. Da un lato, una disciplina non può prima o poi non porsi il problema non tanto del suo ruolo sociale quanto del suo ruolo nel novero delle altre discipline: ed è assai dubbio che le varianti interlineari di Wallace o le minuzie dell'epistolario di Twain possano interessare un pubblico molto più ampio di quello composto dai fanatici di Wallace (un *club* del quale faccio parte) o dagli editori dell'epistolario di Twain. Dall'altro lato, una disciplina deve porsi il problema della formazione di coloro che intendono praticarla, che sono in genere studenti o dottorandi: e a me pare che chiedere a un ventenne o a un venticinquenne di passare gli anni del suo apprendistato a trascrivere le varianti di Wallace o a disegnare l'albero genealogico dei Plantageneti non sia il modo migliore per formarlo, né il modo migliore per attirare agli studi umanistici i talenti migliori (perché anche di questo si tratta, e anche a questo occorre pensare: al genere di talento che si suppone sia presente nello studente, e al talento che si vuole coltivare).

Insomma, conta il *come*, di una ricerca, ma conta anche il *cosa*; e bisogna accettare il fatto che, come ci sono ricerche più o meno interessanti (cosa che nessuno nega), così ci sono ricerche del tutto irrilevanti, e che perciò sarebbe saggio non intraprendere (cosa che si fa invece molta più fatica ad ammettere). S'intende che il *cosa* diventa meno importante a mano a mano che si va indietro nel tempo, e si giunge ad epoche tanto remote da rendere prezioso e meritevole di studio ogni loro singolo manufatto o creazione artistica. Nessuna cura è eccessiva, nessun approfondimento superfluo, nel momento in cui noi ci troviamo di fronte, poniamo, a un nuovo testo poetico duecentesco. E s'intende che non si tratta di proibire lo studio dei cosiddetti autori minori (altrimenti dovremmo rinunciare, per dire, ad alcuni dei saggi più belli di Dionisotti): si tratta semmai di sconsigliare lo studio di *problemi* minori, o minimi, o irrilevanti, assumendo che uno dei compiti primari di uno studioso sia appunto distinguere tra i primi, i secondi e i terzi. E s'intende infine che il criterio della rilevanza ha poco o nulla a che fare col rapporto che una data opera o un dato autore hanno con i problemi e con gli interessi odierni (è questa per esempio la posizione di Said in *Umanesimo e critica democratica*, posizione che mi pare insostenibile). Non è, questo della 'attualità di un tema', un argomento che si possa far valere nella discussione sul rilievo di una ricerca: poche se ne salverebbero, o forse nessuna. Né ha senso stabilire a priori, per esempio, che è ora di smetterla di studiare il Rinascimento europeo e che bisogna studiare invece i rinascimenti extra-europei, inventandoseli all'occorrenza (sempre Said). Queste non sono buone bussole per una ricerca seria. Ma domandarsi se la ricerca che si sta facendo, o che si chiede ad altri di fare, ha un rilievo reale, e se può avere un interesse, per quanto mediato, anche per coloro che non studiano esattamente le stesse cose – domande del genere sono sempre opportune (su questo punto concordo con Piergiorgio Bellocchio, *Ci sarà posto?*, in Id. e Alfonso Berardinelli, *Diario 1985-1993 (Riproduzione fotografica integrale)*, Roma, Quodlibet 2010, pp. 593-624).

2.

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

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

hanno poco a che fare con un reale, razionale interesse per la cultura, passioni che definiscono piuttosto il bravo collezionista che il bravo studioso.

La seconda passione è un genere di curiosità che confina col pettegolezzo: la passione per gli inediti, i diari, le lettere *private* e dunque, si suppone, non destinate a diventare pubbliche. Perché un conto è salvare il *Processo* di Kafka; un altro conto è pubblicare *The Pale King* di Wallace senza sentire il parere dell'autore, che nel frattempo è morto; un altro ancora è pubblicare i diari giovanili di Maria Corti (*Appunti di diario*, in «Autografo» 44 (2002), pp. 37-79).

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

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

Illustrando l'attività del Fondo di Pavia, Renzo Cremante scrive: «Il mutato scenario attuale non deve impedire di riconoscere come ancora alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, nonché impensabile per l'università italiana, assai scarsa, per non dire inesistente, fosse l'attenzione riservata alle testimonianze in senso lato letterarie della contemporaneità, sia manoscritte sia a stampa, da parte delle istituzioni ufficialmente preposte alla tutela e alla conservazione della memoria documentaria e del patrimonio bibliografico nazionali» (*Il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia*, in «Di mano propria». *Gli autografi dei letterati italiani, Atti del Convegno internazionale di Forlì, 24-27 novembre 2008*, Roma, Salerno Editrice 2010, pp. 667-75, a p. 669).

È certamente così, ma questo mutamento, questo spostamento del fuoco dell'attenzione, dipende soprattutto da come sono *materialmente* andate le cose nella società e nella scuola nell'ultimo mezzo secolo. L'università ignorava le «testimonianze in senso lato letterarie della contemporaneità» perché ignorava, in sostanza, la contemporaneità, perché non esisteva ancora l'insegnamento di «Letteratura moderna e contemporanea» e perché il lavoro sugli autori del Novecento aveva luogo prevalentemente fuori dell'università e – a torto o a ragione – non veniva considerato formativo. Le cose sono cambiate, e non è possibile non vedere che questo cambiamento è legato, anche, all'aumento delle immatricolazioni a Lettere, all'aumento dei laureandi in Filologia italiana, all'aumento dei progetti di ricerca in Filologia italiana (o francese, tedesca, eccetera), nonché all'aumento dei laureandi in Filologia italiana che non sono in grado di lavorare sul Medioevo o sull'età moderna e vengono perciò stornati sulle varianti di Ungaretti o di Moravia.

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

Nel Fondo pavese ci sono (cito dal sito) «8 bloc-notes contenenti la stesura manoscritta del romanzo *Gilberte*» di Ignazio Apolloni (Palermo 1932), stampato a Palermo, Edizioni Novecento 1994. C'è la «stesura manoscritta incompleta con correzioni di un saggio inedito su Giacomo Zanella» di Cesare Angelini (169 entrate nel catalogo della Biblioteca Nazionale di Firenze). Certo, si potrebbe obiettare che non è possibile mettere un filtro qualitativo,

perché un domani potremmo scoprire che Ignazio Apolloni è il Gadda dei nostri anni, e ogni sua singola parola si rivelerà importante. Ma è davvero sostenibile l'idea che le parole *manoscritte* abbiano tanta importanza in un'epoca in cui ogni scrittore di media statura pubblica un libro all'anno? C'è un fondo Arbasino. Arbasino, questo fiume in piena. Ci sarà un giorno qualcuno che farà l'edizione critica delle tre versioni di *Fratelli d'Italia*, la terza a tutta pagina e le altre in corpo minore, e in basso le varianti dei manoscritti, dei capitoli su rivista, delle lettere agli amici – tremila pagine che leggeranno soltanto l'editore critico e il suo sventurato recensore? Davvero amiamo a tal punto Arbasino da voler scavare anche tra le pagine che non ha pubblicato, una volta lette le migliaia che ha pubblicato?

La quarta passione che si collega o può collegarsi alla filologia d'autore (specie nelle sue varianti genetica, fotografica, eccetera) è un'idea auratica, misticheggiante della creazione letteraria. Attraverso il catalogo degli autografi di Montale, scrive Maria Corti, «lo studioso abbraccerà l'estensione vastissima, un po' misteriosa, di quel 'luogo' poetico dove il *coup de dés* si incontra con l'estremo e massimo calcolo costruttivo, incontro da cui nasce la storia di ogni poesia» (*Autografi di Montale. Fondo dell'Università di Pavia*, a cura di Maria Corti e Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi 1976, p. XI). È un procedimento più vicino al culto che alla critica, e che tra l'altro sembra in contraddizione con quell'*habitus* di rigore che la pratica della filologia (senza specificazioni) dovrebbe far maturare nello studente e nello studioso. Ammesso e assolutamente non concesso che sia interessante cogliere l'atto creativo nel suo farsi, la scintilla dell'ispirazione che incendia la carta, siamo davvero sicuri che il modo migliore per farlo sia fotografare i quaderni degli scrittori – e non piuttosto, senza andare troppo lontano, riflettere sulle letture che facevano, o sulle letture che facevano i loro lettori? Proust era angosciato da tutto questo zelo para-filologico: «Ora, non mi piace molto l'idea che chiunque sarà ammesso a compulsare i miei manoscritti, a confrontarli col testo definitivo, e a indurne delle supposizioni che saranno sempre false sul mio modo di lavorare, sull'evoluzione del mio pensiero eccetera [...]. Questa indiscrezione postuma...» (*Correspondance*, a cura di Philip Kolb, vol. XXI [1922], Paris, Plon 1993, pp. 372-73). Ed ecco appunto che la para-filologia proustiana, coi suoi assurdi *carnets* di scarabocchi, le sue valanghe di abbozzi, le sue riproduzioni fotografiche, mostra quante buone ragioni avesse l'angoscia di Proust.

La quinta è una passione in sé lodevole: la passione per la struttura, per lo stile e insomma per il modo in cui sono scritti i libri che si vogliono studiare. Lodevole, perché è ben chiaro che un letterato deve nutrire un po' d'interesse per il modo in cui Ariosto o Leopardi o Montale scrivono, altrimenti ha sbagliato mestiere. Ma a parte il fatto che quello che vale per Ariosto non vale per Ignazio Apolloni, ciò che mi pare evidente è che non si tratta di una passione molto attuale, che non è sul problema di 'come è fatta la letteratura' che si orienta il dibattito di questi anni. Al contrario, tutti sembrano impegnati non tanto a studiare quanto ad *usare* la letteratura per ciò che essa può dire sul mondo, e perciò a uscire dai confini dei testi, a gettare ponti verso l'esterno, non importa se spesso con un certo impressionismo (Letteratura e scienza, Letteratura e immigrazione, Letteratura e geografia), laddove il tempo delle analisi e delle scomposizioni sembra finito. Questo spiega anche la sproporzione tra le tante edizioni critiche e i pochi saggi nei quali queste edizioni vengono effettivamente adoperate. «Il magro bilancio che siamo costretti a prospettare sul versante della critica delle varianti – scriveva Isella – contrasta con quello fiorente che offre nell'ultimo cinquantennio la filologia d'autore» (*Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi 2009, pp. 240-41). E la stessa carenza registrano Paola Italia e Giulia Raboni: «... non va taciuto [...] come spesso queste edizioni non abbiano prodotto il dibattito e l'accrescimento di studi che ci si sarebbe potuto aspettare» (*Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci 2010). È senz'altro così, ma è un po' ingenuo pensare che la ragione di questa mancanza stia nella «difficoltà di consultazione di apparati spesso estremamente complessi» (p. 33).

La risposta va cercata altrove. Ha scritto Isella: «Il fatto è che la messa a punto della 'critica delle varianti' di Contini è fatta sul modello della critica stilistica di Spitzer, di cui si potrebbe considerare una filiazione» (*Le carte*, p. 18). Da questa osservazione viene forse una risposta più plausibile. Non è che non si scrivono saggi di variantistica perché gli apparati sono difficili: non si scrivono saggi di variantistica perché al centro degli studi letterari non sta più la critica stilistica nelle sue varie accezioni, come accadeva invece al tempo di Contini e De Robertis; e perché la variantistica non produce, non può produrre e non produrrà mai il genere di dibattito che può aspirare a coinvolgere, oggi, un pubblico più largo di coloro che s'interessano di variantistica. Contini ha detto che la stilistica di Spitzer rappresentò «l'anello di collegamento fra università e cultura militante, fra laboratorio e letteratura» (citato da Isella, *Le carte*, p. 17). Non è più così.

3.

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

Nel gennaio del 1968 Lewis Mumford recensì sulla «New York Review of Books» un'edizione in sei volumi dei diari e dei taccuini di Ralph Waldo Emerson. L'articolo s'intitolava *Emerson Behind Barbed Wire*, e il *barbed wire*, il filo spinato, era tutto l'apparato di segni tipografici (simboli, frecce, parentesi quadre eccetera) che, unito alla presenza sulla pagina di lezioni cancellate o di varianti alternative, rendeva estenuante, secondo Mumford, la lettura dei volumi. Un'edizione del genere, concludeva, rappresentava una «repulsive caricature of the sober scholarly virtues it sought to exemplify». Alla «New York Review of Books» arrivarono lettere di protesta e lettere di plauso. Il più celebre tra i plaudenti fu Edmund Wilson, che il 14 marzo scrisse per dire che Mumford aveva ragione, e che la sola utilità dell'edizione di Emerson era quella di far fare carriera agli accademici che l'avevano curata: «questo dimostra che queste imprese sono condotte con la stessa mancanza di gusto e discriminazione che domina oggi la letteratura americana a livello accademico» (Edmund Wilson, *Letters on Literature and Politics 1912-1972*, ed. by Elena Wilson, New York, Farrar Straus and Giroux 1977, pp. 685-86). La presa di posizione di Wilson non piacque ai membri della Modern Language Association (cui faceva capo il Center for Editions of American Authors), i quali ribadirono la necessità di edizioni complete, condotte secondo criteri filologici rigorosi, edizioni dalle quali in un secondo tempo si sarebbero potute poi ricavare senz'altro le sobrie edizioni 'per il grande pubblico' che Mumford e Wilson auspicavano. Wilson contorreplicò con due articoli sulla stessa «New York Review of Books», il primo dedicato a un'edizione di *Their Wedding Journey* di William Dean Howells (26 settembre 1968), il secondo dedicato a un'edizione delle *Satires and Burlesques* di Mark Twain (10 ottobre 1968).

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

"Quando c'è di mezzo un mistero, come in *Edwin Drood* o in *Giro di vite*, le revisioni del manoscritto o della prima edizione da parte dell'autore possono far luce sulle sue intenzioni. In altri casi, rivelare i metodi che presiedono alle successive riscritture può insegnare qualcosa agli altri scrittori. In *Dernières pages inédites d'Anatole France*, pubblicate intelligentemente da Michel Corday, si trovano – tratte da un dialogo mai portato a termine – varie versioni di un ironico brano su Kant che lo mostra, dopo le lunghe cogitazioni che hanno prodotto il suo sistema filosofico, tornare a una convenzionale visione di Dio. Qui, un discorso lungo e ridondante è ridotto a trentanove parole. E nel volume dedicato ai manoscritti di *Madame Bovary* pubblicati da Jean Pommier e Gabrielle Leleu vediamo che, in quei bellissimi passaggi che tutti ricordano come poesia [...], la prassi di Flaubert era cominciare accumulando dettagli accuratamente realistici, e la poesia veniva dopo, e comportava la soppressione di molti di questi dettagli" (Edmund Wilson, *The Fruits of the MLA*, in *The Devils and Canon Barham*, New York, Farrar Straus and Giroux 1973, pp. 154-202, alle pp. 172-73).

Wilson nega, però, che tutto ciò che un autore ha scritto sia degno di conservazione, edizione, studio: «Noi non vogliamo che ci venga servita l'immondizia che lo scrittore ha gettato via». Nega che a tutti gli autori, o anche solo alla maggior parte, vada concessa l'attenzione e la cura che si concede volentieri, per esempio, a *Madame Bovary*: «La brama indiscriminata, nelle università, per questa immondizia letteraria è un segno della pedanteria accademica che soffoca lo studio della letteratura americana». Nega che anche di un grande autore vada salvato, pubblicato, studiato ogni frammento, se questo grande autore è stato insolitamente prolifico: «Durante la sua vita, Mark Twain ha pubblicato tante sciocchezze, oggi di nessun interesse, che non c'è proprio ragione di lanciarsi al salvataggio di ciò che egli ha scartato» (p. 175). Nega che, anche per i grandissimi autori, abbia senso continuare a finanziare edizioni pletoriche e bizantine come quelle curate dall'MLA: «Sembra che in diciotto, tra coloro che

lavorano all'edizione di Mark Twain, stiano leggendo *Tom Sawyer*, parola per parola, al contrario, allo scopo di accertare, senza essere distratti dal *plot* o dallo stile, quante volte *Aunt Polly* è stampato come *aunt Polly* e quante volte *ssst!* è stampato come *sssst!*» (p. 162). Ma soprattutto, Wilson nega che tutto il lavoro su quello che anni dopo si sarebbe chiamato 'avantesto' abbia, il più delle volte, un qualsiasi interesse critico. Sia che si tratti di materiali a stampa poi rifusi nell'opera definitiva:

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

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

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

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

4.

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

Da un lato, lo studio delle varianti è spesso utile e interessante. È ovviamente interessante imparare come lavorava Ludovico Ariosto, soprattutto se a spiegarlo è Contini. Ed è interessante sapere che – come documentano Paola Italia e Giorgio Pinotti (*Edizioni d'autore coatte: il caso di «Eros e Priapo» [con l'originario primo capitolo, 1944-46]*, in «Ecdotica», 5 [2008], pp. 7-102) – *Eros e Priapo* di Gadda inizia così nella prima versione manoscritta: «Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia...»; e così nella stampa: «Li associati cui per più d'un ventennio...». Sono informazioni preziose. Ma forse non è necessario che il lettore se le trovi di fronte in costose riproduzioni fotografiche o negli apparati delle edizioni critiche insieme ad altre informazioni che *non* sono preziose. Forse è giusto che lo studioso, il curatore di un'opera, il linguista o il biografo si prendano la responsabilità di distinguere ciò che è importante da ciò che non lo è (e anche *chi* è importante da chi non lo è) risparmiando a se stessi la fatica (una fatica che può durare mesi, anni) di dar conto con scrupolo di tutto ciò che un autore ha scritto e cestinato nel corso della sua vita. La Totalità è spesso un feticcio: rinunciarvi potrebbe essere, dopo tutto, un segno di maturità.

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

Avalle ha detto in un'intervista che «ogni critico, prima di dire la sua, dovrebbe spendere almeno una decina di anni in lavori di 'bassa macelleria' filologica senza perdere il tempo in pubblicazioni che, retrospettivamente, si potrebbero anche rivelare inutili [...]. Se mi si chiedesse un consiglio sul miglior modo di prepararsi all'attività di critico letterario, risponderei che non c'è niente di meglio che lavorare sulla tradizione manoscritta di un testo antico, possibilmente ricca di testimoni e per di più 'contaminata', e di non fare altro per un congruo numero di anni» (d'Arco Silvio Avalle, *Intervista*, in *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore 1990, pp. 405-17, alle pp. 406-7). Io non credo che questa sia ancora oggi (ammesso e non concesso che lo sia stata in passato) la ricetta giusta per «prepararsi all'attività di critico letterario». È il giusto apprendistato per un filologo o per uno storico della lingua, non per un critico letterario: al quale vanno chieste, a mio avviso, altre competenze, e un'altra

sensibilità. Ma non credo neppure che la strada migliore per diventare un buon critico letterario sia quella di passare molto tempo a studiare la tradizione manoscritta e a stampa di un testo *contemporaneo*: perché mi pare che soprattutto negli anni della formazione occorra avere un orizzonte di interessi meno angusto. Naturalmente, tutti i metodi sono buoni quando vengono usati con intelligenza: spendere molto del proprio tempo sugli autografi di uno scrittore contemporaneo non implica che chi lo fa non possa diventare un critico eccellente. Ma dato che la filologia d'autore e la variantistica hanno ancora, in Italia, avvocati tanto autorevoli, è anche giusto tener conto del fatto che, su questo argomento, il critico sommo che è stato Edmund Wilson la pensava nel modo seguente: «Io non leggo quasi mai varianti, e credo che la pubblicazione e il confronto tra le varie stesure dell'opera di uno scrittore sia per lo più perfettamente futile. I resti, i trucioli della scrittura stanno quasi sempre bene nell'immondizia. Se li lasci in giro, finiscono per essere pubblicati o commentati nelle tesi degli accademici, che invece dovrebbero occuparsi di cose più serie» (Wilson, *Letters*, p. 689 [lettera del 1943 a Arthur Mizener]).