

Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore

(*Anticomoderno*, 3, 1997, pp. 169-98)

1. L'edizione critica di un'opera dell'età classica o medievale consiste in un testo il quale «si avvicini il più possibile all'originale»¹, ricostruito sul fondamento della tradizione manoscritta, e in un apparato delle varianti: le lezioni, attestate nei codici, che il filologo ha riconosciuto spurie. Nella larga maggioranza dei casi, questa operazione di cernita non è richiesta all'editore di testi moderni o contemporanei. Quella che gli si richiede è invece, com'è noto, in presenza di varianti d'autore, la rappresentazione delle fasi elaborative cronologicamente anteriori o posteriori al testo-base. Di fronte a una tale esigenza, il modello classico-medievale contemplante *un* testo e *un* apparato rischia di fare cattiva prova soprattutto in due occasioni:

- quando la profondità della revisione intervenuta tra due o più 'stadi' del testo determina, se non veramente l'esistenza di opere differenti, due distinti atti creativi non riducibili ad uno solo, dunque non ordinabili in una gerarchia testo-apparato (gerarchia che nonostante ogni astratta dichiarazione di equipollenza tra l'uno e l'altro livello del testo si tramuterebbe in assiologia).

- quando l'apparato diacronico soverchia nelle dimensioni il testo-base, rendendo così di difficile lettura tanto le fasi elaborative intermedie quanto uno dei due estremi dell'elaborazione (a seconda che si dia la preferenza al primo o all'ultimo anello del percorso variantistico).

Non si va troppo lontani dal vero se si afferma che la prima è, normalmente, la condizione della poesia e la seconda, normalmente, la condizione della prosa. Da un lato, revisioni spesso soltanto locali, concentrate sul verso e obbedienti perciò a logiche volta a volta diverse, ma quasi sempre tali da avere una qualche ricaduta sul contesto, quasi sempre interpretabili entro un sistema di significati (di qui l'autorizzazione a una lettura 'strutturale' delle varianti); dall'altro, interventi di media o di grande estensione che, sgranati lungo l'intero organismo testuale, rispondono a nuovi orientamenti nel campo dello stile, della lingua, della tecnica narrativa. La densissima vicenda variantistica del *Dolore* ungarettiano illustra bene le difficoltà ecdotiche connesse ad un testo poetico in continuo movimento (e la misura di tali difficoltà è nel saggio di edizione «sperimentale» fornito da Domenico De Robertis)²; il *Gesualdo* verghiano, gli stessi *Promessi sposi*, sono all'opposto esempi notori di opere la cui storia editoriale è stata bruscamente e irrevocabilmente spezzata in due metà da un minutissimo lavoro di rifacimento.

In evenienze come queste, e dove si tratti beninteso di casi in cui, come in quelli appena ricordati, il valore letterario giustifica la spesa e lo sforzo, è chiaro che la scelta più opportuna consiste nello stampare separatamente le principali redazioni dell'opera, ciascuna munita di un suo proprio apparato di varianti. Ma la letteratura moderna ci mette continuamente di fronte a situazioni testuali più complesse: casi nei quali la separazione tra l'una e l'altra 'forma' del testo non è di per sé evidente (e qui la complessità è nell'oggetto,

¹ P. Maas, *Critica del testo* (1927), terza ed. italiana, Firenze 1984, p. 1.

² D. De Robertis, *Per l'edizione critica del «Dolore» di Giuseppe Ungaretti*, «Studi di filologia italiana», 38 (1980), pp. 309-23.

e s'impone all'interprete); e casi in cui la separazione è netta ma l'editore, anziché ripubblicare e glossare un testo intermedio, ha ugualmente l'ambizione di documentare in un solo volume l'intero processo variantistico seguito dall'opera, dalle sue origini alla sua conclusione (nel qual caso la complessità è sì ancora nell'oggetto, ma anche nell'ottica 'totalitaria' prescelta dal filologo). Dire che di fronte a questi problemi la scienza dei manuali di filologia italiana è di poca utilità non significa lamentare una carenza ma indicare un limite oggettivo e probabilmente insuperabile. Chi affronta i capitoli sulla filologia d'autore dopo essersi cimentato con le ardue ma relativamente solide certezze del metodo lachmanniano ha il senso di una ritrovata libertà: come se al voltare della pagina una disciplina dotata di tutti i requisiti necessari (di rigore, falsificabilità, ecc.) per meritarsi il nome di scienza cedesse il passo ad un'arte nella quale il metodo s'improvvisa volta per volta, commisurato all'oggetto e non a un prestabilito codice di norme. Da tanta libertà deriva per un verso un aumento degli spazi concessi allo *iudicium* dell'editore, nella sua veste di storico della letteratura piuttosto che di filologo; per un altro, un reale incentivo al confronto e al dissenso: come tollera una pluralità e spesso una conflittualità esegetica, così - si sostiene - ogni opera ammette una pluralità di scelte editoriali, dal momento che anch'esse ricadono nel dominio dell'interpretazione. Nel manuale dell'Agno, il capitolo introduttivo ai problemi della filologia d'autore si chiude con queste parole:

Insomma, i modi di dar conto delle forme assunte dal testo e del lavoro dell'autore attorno ad esso, saranno diversi a seconda della maggiore o minore ampiezza dei mutamenti, della frequenza delle varianti d'autore e dei ritocchi, del numero di redazioni dell'intero testo o del numero delle varianti d'autore esistenti per ogni punto di esso, e così via. Come si è già osservato ad altro proposito, non esiste una regola che valga per qualunque caso, perché i problemi sono estremamente vari e ciascuno richiede una soluzione particolare.³

Va da sé che la rinuncia ad ogni ambizione normativa si giustifica e anzi s'impone per la particolare natura dei materiali sui quali lavora il critico-editore. Nessun Maas potrà mai darci una critica del testo a redazioni plurime *more geometrico demonstrata* per la buona ragione che là dove la fenomenologia della copia presenta una casistica differenziata sì, ma finalmente passibile di generalizzazione, ogni originale in movimento pone all'editore problemi ogni volta diversi di interpretazione e di ordinamento delle testimonianze in relazione alle peculiarità del testo in questione e alla personalità dell'autore. Quest'ultima, opponendosi per l'appunto in quanto 'plurale' a quella 'singolare' - e perciò entro certi termini prevedibile - del copista, introduce la variabile dinanzi alla quale deve naufragare ogni sforzo di *reductio ad unum* e di astrazione teorica. Vediamo oggi nella nuova edizione del manuale di Stussi i due binari lungo i quali deve procedere l'*ars edendi* auspicata qualche anno fa da Isella⁴; ma vediamo nello stesso tempo quanto in questo specifico settore sia difficile la mediazione tra teoria e prassi, o meglio: quanto sia problematico riportare i dati della prassi entro le coordinate fissate da una teoria affatto fluida. Dal lato della teoria, dunque, un confronto metodologico con le esperienze della filologia francese e tedesca e, soprattutto, con la *textual-bibliography* anglo-americana; dal lato della prassi, il ricorso a un apparato di esempi che non può non

³ F. Brambilla Agno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova 1975, p. 169.

⁴ Cfr. rispettivamente A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, terza edizione, Bologna 1994; e D. Isella, *Le testimonianze autografe plurime*, in Id., *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova 1987, pp. 21-31 (21).

rispecchiare l'assoluta disomogeneità dei casi letterari e editoriali, e insomma il rifugio - obbligatorio per ogni *ars* che non sia, appunto, scienza - nella casistica: molte le opere, molte le situazioni testuali, altrettanti i modi di darne conto ai lettori.

2. Un argine a questo eclettismo consiste in due elementari criteri-guida suggeriti più dal buon senso che dal metodo: il criterio della chiarezza e della leggibilità dell'apparato critico; e il criterio dell'ultima volontà dell'autore. Il primo è il meno discusso e, di fatto, il meno discutibile: chi non vorrebbe garantita, almeno in linea di principio, la leggibilità di *tutte* le fasi elaborative? Sul secondo è in corso da decenni, soprattutto nella filologia anglosassone, un dibattito che, nato in margine alla teoria del *copy-text* formulata da Mc Kerrow e perfezionata da Greg, si è dato via via confini meno angusti e s'incentra oggi sui concetti di 'autorità multipla' e 'intenzione d'autore' dando vita, nei casi migliori, ad un'unione feconda tra i metodi della filologia e quelli dell'ermeneutica⁵.

Vedremo più avanti se e in che misura queste riflessioni siano applicabili al contesto italiano: in che misura, cioè, la tradizione di studi anglo-americana può rinsanguare un dibattito, quello nostrano, mai veramente sollevatosi dal piano dell'empiria. La molteplicità dei casi ha infatti scoraggiato i tentativi di sintesi, e gli spunti teorici più interessanti bisogna cercarli nella bibliografia relativa a singoli testi e a singole edizioni. Istruttiva tra tutte la vicenda di *Vita dei campi*, opera scissa - come altri libri verghiani - tra una *princeps* che ci documenta lo scrittore nel suo momento creativo più alto (1880) e una seconda edizione profondamente e *coerentemente* rivista dall'autore (1897). Quale che sia l'orientamento più corretto e rispettoso insieme della storicità del testo e della volontà dell'autore (valori per l'appunto difficili da tutelare *insieme*), certo è che i contributi dei due editori, Carla Riccardi e Gino Tellini, l'una favorevole alla prima l'altro alla seconda stampa⁶, rivestono un interesse metodologico che va ben oltre l'occasione offerta dalla raccolta verghiana. Basterebbe quest'unico caso (ma altri sarebbe facile trovarne, senza allontanarsi da Verga) per concludere che sulla questione dell'ultima volontà dell'autore, sul modo e la misura in cui essa deve vincolare l'editore di testi moderni, non regna quel generale accordo postulato (ma con la riserva del condizionale) da Enrico Malato nell'introduzione ai lavori del convegno leccese sulla critica del testo: «semberebbe pacifico il criterio dell'ultima volontà dell'autore». Così poco pacifico che in una relazione letta al medesimo convegno Gianvito Resta, dopo una rassegna di volontà d'autore variamente coartate dagli editori o dalla censura, poteva concludere in maniera diametralmente opposta: «Il rilevamento di queste situazioni, di queste condizioni del lavoro del letterato, conferma ciò che da qualche tempo con sempre maggiore consapevolezza e ricchezza di motivazioni e di documentazione si va configurando nel

⁵ Cfr. in particolare il saggio di T. Tanselle, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore*, nel *reader* a cura di P. Stoppelli, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna 1987, pp. 147-89; e J. McLaverty, *The Concept of Authorial Intention in Textual Criticism*, «The Library», VI, 2 (1984), pp. 121-38. Per i problemi ermeneutici connessi si può vedere l'utile antologia a cura di D. Newton-De Molina, *On Literary Intention*, Edinburgh 1976.

⁶ Cfr. G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano 1979, pp. 1008-1018, e l'ed. critica di *Vita dei campi* a cura della stessa studiosa, Firenze 1987, pp. LXVII-LXVIII; G. Verga, *Le novelle*, 2 voll., a cura di G. Tellini, Roma 1980, I, pp. 550-56; cfr. inoltre T. Sozzi, recensione all'ed. Riccardi, «Giornale storico della letteratura italiana», 158 (1981), pp. 465-70.

lavoro filologico: la crisi, cioè, della tradizionale nozione imperativa dell'ultima libera volontà dell'autore, dell'edizione definitiva»⁷.

Ho indicato due generalissimi criteri-guida. Ne esiste un terzo, alternativo al secondo, che entra in gioco ogniqualvolta l'editore critico decida di non utilizzare come testo-base l'ultima volontà dell'autore ma opti per una redazione intermedia *che pure abbia conosciuto a suo tempo una pubblicazione a stampa*. È il criterio che definiremo, riprendendo una formula adoperata da Ossola, del 'prestigio storico' dei testimoni⁸. Si avverta subito che questo, ben più dei due succitati, minaccia di diventare l'autentico banco di prova per la filologia dei testi contemporanei: quando l'umana tendenza al variantismo (come tale non legata in prima istanza a una poetica del testo 'plurale' o 'infinito' di marca post-simbolista, come si ripete trivializzando un noto enunciato di Contini)⁹ si trova ad interagire con un mercato dell'editoria in crescita esponenziale, quando cioè ogni 'parziale' e temporanea volontà d'autore può concretarsi quasi immediatamente nell'atto pubblico della stampa, libro o rivista, allora non è più questione di *una* volontà tradottasi in (e tendente a) un prodotto finale, bensì di tante distinte volontà tra le quali nessuna gerarchia è per principio lecita. O meglio: la gerarchia si ricava soppesando elementi esterni al testo quali l'importanza della redazione prescelta nella storia artistica dell'autore, o - l'accento spostandosi dal testo al contesto - l'impatto dell'opera in *quella* tale forma nel sistema letterario coevo, il suo valore di testimone storico.

3. La formula di 'prestigio storico' è stata adoperata da Ossola in relazione alla vicenda variantistica ed editoriale dell'*Allegria*: a quel caso è ora utile ritornare per qualche ulteriore considerazione. Quella dell'*Allegria* è una lunga storia - quasi un trentennio - di revisioni metodiche e di limature attestateci oggi da un folto *dossier* di redazioni, parte manoscritte e parte a stampa. A mutare nel tempo non è soltanto la fisionomia dei singoli testi ma l'assetto stesso - numero e dislocazione dei componimenti - e il titolo della raccolta: dal nucleo primigenio del *Porto sepolto* nel 1916, all'*Allegria di naufragi* (1919), nuovamente al *Porto* nel 1923, infine all'*Allegria* a partire dal 1931. E *L'Allegria* è il titolo sotto il quale troviamo riunito oggi l'intero itinerario ungarettiano, dalle prime composizioni lacerbiane anteriori al *Porto* del '16 (e da esso escluse) alle ultime

⁷ G. Resta, *Sulla violenza testuale*, «Filologia e critica», XI, 1 (1986), p. 3-22.

⁸ Cfr. C. Ossola, *Sul 'prestigio storico' dei testimoni testuali*, in «Lettere italiane», XLIV, 4 (1992), pp. 525-51.

⁹ Quello che nel *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (in G. Contini, *Varianti e altra linguistica [1938-1968]*, Torino 1970, pp. 5-31 [5]) associava la logica del metodo delle varianti alla poetica del testo plurale, in perenne movimento, praticata da Mallarmé e praticata e teorizzata da Valéry. Ma questo parallelo stava al posto di una figura retorica («una metafora», chiarirà presto Contini), e non intendeva minimamente datare al Novecento un fenomeno del quale non per caso il critico andava a trovare le tracce nella poesia del Tre, del Cinque e dell'Ottocento. I meccanismi di produzione del testo moderno, insieme all'aura che dal romanticismo in poi circonda gli autografi d'autore favorendone la conservazione e la collezione, spiegano a sufficienza perché tanto numerosi siano stati negli ultimi due secoli i poeti 'di variazioni': chi sa qualcosa del vertiginoso *labor limae* petrarchesco sa anche quanto poco il variantismo sia appannaggio esclusivo dell'arte contemporanea. Altro è, naturalmente, la coscienza teorica del fatto, la sua elevazione a principio di poetica e di critica. Ma occorre non sopravvalutare l'importanza delle giustificazioni teorico-estetiche che Contini appone *post eventum* (o, diciamo, in corso d'esperienza) su una prassi critica che ha, come ripeteremo, agganci ben più saldi con la filologia contemporanea, che è anzi - si può ben dire - il riflesso critico di un nuovo corso filologico. Ma su tutto ciò tra breve.

microcorrezioni della stampa del 1962, nell'edizione critica curata da Cristiana Maggi Romano per la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano 1982). Il testo di riferimento è la stampa vallecchiana del '19 (siglata **V**), incorniciata da due fasce d'apparato (incolonnate a piena pagina, non relegate in calce: ed è un guadagno di chiarezza e di leggibilità) genetico (gli autografi, le pubblicazioni su rivista, le varianti del *Porto*) ed evolutivo (altre carte manoscritte, le edizioni successive a **V**).

La scelta di **V** come punto prospettico dal quale guardare al passato e al futuro del libro ungarettiano si giustifica intanto con un criterio meramente quantitativo: il *Porto* del '16 (**U**) inaugura, dopo qualche rara apparizione in rivista, la carriera pubblica di Ungaretti, ma è **V** a dare per la prima volta con la sua ottantina di testi le proporzioni (non la struttura!) di quella che sarà *L'Allegria* nelle sue varie forme nel corso degli anni Venti, Trenta e Quaranta. Si può obiettare (e si è obiettato di fatto) che in **V** c'è in realtà anche troppo, che il suo carattere di zibaldone messo assieme affrettatamente, poco meditato dall'autore, risalta dal numero di testi che, presto esclusi dal libro, andranno a ingrossare il fascicolo delle *disperse* nell'edizione mondadoriana del '42. Si può ricordare con quale insoddisfazione il poeta abbia guardato subito alla stampa vallecchiana: e i tempi strettissimi - un quadriennio - che la separano dalla nuova forma del *Porto Sepolto* del '23 (con questo sintomatico recupero del titolo di **U**) ne fanno in effetti un esemplare di lavoro dal carattere particolarmente effimero, il prodotto di un cantiere che venne immediatamente riaperto. Resta tuttavia vero che, per la maggior parte dei testi 'definitivi', *Allegria di naufragi* del '19 rappresenta il primo momento di verifica all'interno di una struttura complessa, di una forma-libro (verifica tanto più fondamentale se si pensa a quanto il progetto del Libro conterà nell'Ungaretti maturo), dunque anche il punto di snodo tra la storia privata, ben documentata dalla Maggi Romano con un nutrito *dossier* di carte autografe, e la storia pubblica che comincia nel '19 per concludersi di lì a un quarto di secolo.

Ma a guidare l'editrice nella scelta di **V** sono state anche ragioni meno pragmatiche, ragioni che attengono precisamente allo speciale prestigio storico del testimone **V**. Prestigio, cioè rilevanza interna, fissazione di una data nella storia poetica di Ungaretti (p. XVIII: «Nove sezioni, dunque, che rappresentano il consuntivo di un'attività giovane e pur arrivata in breve tempo a maturità di risultati [...]. *Ultime e prime e Finali di commedia*, così bilanciate all'inizio e alla fine, vengono a serrare il corso della prima poesia ungarettiana»); ma anche il senso di un cambio di rotta nella poesia del secolo: «L'edizione vallecchiana del '19 dell'*Allegria di naufragi* [...] apre un capitolo nuovo nella storia della poesia italiana del Novecento e costituisce la prima e fondamentale sistemazione della giovanile ricerca poetica ungarettiana» (p. LXV). D'accordo o meno su questi assunti, si sarebbe voluta un'argomentazione meno stringata; e chi vorrà farsi un'idea più esatta dell'ipotesi storiografica sulla quale poggia l'edizione dovrà ricorrere, almeno per questa parte, alle osservazioni fatte a distanza di un decennio da Domenico De Robertis¹⁰.

A più riprese Carlo Ossola ha avanzato riserve sull'edizione dell'*Allegria* opponendo, per dir così, prestigio storico a prestigio storico: il *Porto* del '16, la raccolta liminare e compatta mai sostanzialmente modificata nella trafila delle revisioni, contro la

¹⁰ Nella *Nota del direttore* apparsa sugli «Studi di filologia italiana», 48 (1990), pp. 301-7: replica alle critiche di Ossola (di cui subito sotto) e difesa dell'impostazione ecdotica proposta dalla Maggi Romano, ma con in più importanti postille metodologiche e, soprattutto, critiche.

caotica provvisorietà di V¹¹. Di qui la proposta di una ‘riedizione storica’ (di U) che demandi al commento lo spoglio delle varianti (evolutive), subordinando insomma l’*esprit de système* filologico all’atto dell’interpretazione critica; e di qui anche, polemicamente, la richiesta di «un’edizione critica secondo le stampe» pronta a disfarsi del «vano mito della completezza»¹²: pronta cioè a sacrificare, anche nella prassi ecdotica, la dimensione privata delle ‘carte’ a vantaggio di quella pubblica delle riviste e dei volumi a stampa.

Il problema dell’ultima volontà dell’autore concerne l’edizione critica nel momento in cui essa ambisca a coordinare la totalità dei dati, non la riedizione di un unico testimone a stampa: nel qual caso, come abbiamo detto, la scelta del testo va soggetta ad una valutazione esclusivamente critica, non filologica. Ma c’è da domandarsi se alla prospettiva globale e postuma dell’editore critico non sia *in linea di principio* giusto chiedere un trattamento particolare (lo stesso che dire *preferenziale* rispetto agli altri ‘stadi’ del testo) per l’anello che chiudendo una serie di redazioni varianti segna anche la fine del rapporto dell’artista con la propria opera (occorrerà aggiungere che le eccezioni ci sono ma vanno intese e giustificate come - appunto - eccezioni alla presente norma?). Su questa disparità di funzione e di competenze tra ‘riedizione storica’ e edizione critica torneremo in conclusione. Nel caso dell’*Allegria*, la questione di principio è addirittura secondaria. Perché come è stato legittimo insistere per motivi diversi sulla centralità del primo *Porto* o dell’*Allegria di naufragi* nella storia della raccolta, così è necessario difendere le buone ragioni, affermare a chiare lettere il prestigio storico dell’edizione che, venendo per ultima e rappresentando insomma l’esito non deviante (come in Tasso) e non coatto (come in Bruno) di un percorso d’autore, meritava forse di essere considerata per prima¹³.

4. Quel prestigio è legato per un verso alla ‘forma’ eccezionale della stampa mondadoriana del ’42 (M) e, per un altro, ai riflessi che quella forma ebbe sulla successiva attività ungarettiana¹⁴.

L’amicizia e la collaborazione del poeta con Giuseppe De Robertis produssero quella che fu, per l’Italia, la prima edizione critica di un autore vivente¹⁵. L’eccezionalità dell’operazione non risiede tuttavia unicamente nella data. Per l’*Opera in versi* montaliana Contini avrebbe poi suggerito un confronto con le opere complete di Saint-John Perse (la *Pléiade* che il poeta «riuscì ancora ad amministrare da sé») ¹⁶ qui solo in parte calzante: perché dove queste due siglano la conclusione di una carriera poetica, e hanno insomma il

¹¹ Cfr. Ossola, *Sul ‘prestigio storico’*; Id., introduzione a G.U., *Il Porto Sepolto*, Venezia 1994²; U. Sereni - C. Ossola, «L’atto di Lucifero»: Ungaretti apuano, «Lettere italiane», XLII, 3 (1990), pp. 388-413 (405).

¹² Le citazioni rispettivamente da Ossola, *Sul ‘prestigio storico’*, p. 535, e da Sereni-Ossola, «L’atto di Lucifero», p. 405.

¹³ Per i due autori citati e per casi affini cfr. ovviamente L. Firpo, *Correzioni d’autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua*, Bologna 1961, pp. 143-57.

¹⁴ Su questo punto, cioè sul contagio prodotto dagli apparati di M, i quali potenziarono la già forte inclinazione di Ungaretti al «moto perpetuo testuale», mi limiterò a rinviare a G. Contini, «Occorrono troppe vite per farne una» (1981), in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino 1989, pp. 269-75 (270), e a D. De Robertis, *Ungaretti e le varianti*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 1981, pp. 99-110 (103-4).

¹⁵ La genesi dell’edizione si ricostruisce ora nel dettaglio grazie all’edizione del *Carteggio (1931-1962)* tra De Robertis e Ungaretti pubblicata da D. De Robertis (Milano 1984), sopr. pp. 15-70.

¹⁶ Contini, «Occorrono troppe vite per farne una», p. 270.

valore e il senso di una consacrazione per chiara fama, i tre volumi del 1942-45¹⁷ giungono come consuntivo grosso modo alla metà - quantitativa se non cronologica - della produzione ungarettiana, e assumono perciò rispetto a quei più pacifici esemplari una ben più intensa coloritura militante. Il progetto critico-filologico che De Robertis realizzò con **M** doveva esasperare il conflitto con quel settore della critica d'ispirazione crociana ostile tanto al metodo delle varianti che veniva facendo allora le sue prime prove in Italia quanto, notoriamente, all'autore prescelto per l'esperimento. La polemica si articolò su questi due diversi fronti. Il secondo di essi - vale a dire la lunga guerra di posizione che Luigi Russo mosse in perfetta sintonia con Croce contro il poeta capofila dei 'decadenti' e, segnatamente, contro il suo «complice ideale» De Robertis¹⁸ - esula dal nostro tema ma lo dovremo comunque tenere presente perché, come si vedrà più avanti, i dubbi sulla variantistica saranno prima di tutto dubbi e obiezioni sulla sua contiguità con la 'poetica' simbolista-ermetica che in Italia si era incarnata in Ungaretti: come se quel modo di fare poesia avesse finito per contaminare non soltanto lo stile della nuova prosa critica (come denunciava Croce: «si è veduto persino, negli ultimi anni, alla poesia cosiddetta 'ermetica' accompagnarsi, *simiarum more*, una 'critica ermetica' laddove la critica che è affermazione di pensiero, ha il dovere di esser chiara, di quella chiarezza che è, come si suol dire, l'onestà del filosofo»¹⁹), ma i procedimenti stessi dell'analisi testuale.

Sull'altro versante della polemica, cioè sulla vera e propria questione del metodo, occorrerà fermarsi più a lungo. Negli ormai numerosi resoconti sulla genesi della critica delle varianti, il ruolo propulsivo della 'nuova filologia' degli anni Trenta figura di solito come uno dei molti elementi del quadro, e non il più importante²⁰. Si capisce perché. La storia della variantistica è per più aspetti la storia e il metodo di Contini: che delle edizioni critiche dei moderni si servì largamente per i suoi saggi nel decennio 1937-47, senza però mai porvi direttamente mano. D'altro canto, mi pare che questa sottovalutazione della prassi consegua a una certa sopravvalutazione degli aspetti teorici; e cioè, intanto, ad un equivoco circa i presunti padri nobili della critica delle varianti. La responsabilità dell'equivoco cade in buona misura sul saggio continiano che gettò le basi del metodo nei primi anni Quaranta. Più precisamente, sulle prime righe di quel saggio²¹:

¹⁷ Coll'*Allegria* furono pubblicati *Sentimento del tempo* (1943) e un volume di disperse e di apparati critici (1945), sotto il titolo complessivo di *Vita d'un uomo*.

¹⁸ È formula di Croce, *La cosiddetta 'critica stilistica'* (1946), in Id., *Lecture di poeti*, Bari 1950, pp. 284-94 (288). Di Russo cfr. ovviamente *La critica letteraria contemporanea*, 3 voll., Bari 1942-43, *passim* (ma molti dei giudizi più sferzanti sulla nuova poesia e sulla nuova critica verranno espunti già a partire dalla riedizione del 1946-47: si confronti in particolare il paragrafo del primo libro dal titolo *Il Croce e la stupida querelle sul 'povero Novecento'*).

¹⁹ *La cosiddetta 'critica stilistica'*, pp. 288-89; considerazioni analoghe in *La 'poesia pura'* (1947), in *Lecture di poeti*, pp. 259-72 (268).

²⁰ Coll'eccezione di L. Caretti, *Filologia e critica* (1952), in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino 1976, pp. 471-88; eccezione doppiamente importante: per la data (1952) che lo segnala come il primo bilancio, partigiano sì ma non agiografico, di un quindicennio di critica delle varianti; e per la chiarezza con la quale è impostato il problema dei rapporti tra ecdotica e critica letteraria. Su questa linea, cfr. oggi soprattutto gli interventi di F. Finotti, *La storia finita. Filologia e critica degli scartafacci*, «Lettere italiane», XLVI, 1 (1994), pp. 3-43, e di C. Segre, *Critique des variantes et critique génétique*, «Génésis», 7 (1995), pp. 29-45.

²¹ Cfr. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, p. 5.

La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l'ultima. È un punto di vista di produttore, non d'utente.

Dopodiché, con un salto all'indietro di cinque secoli, Contini introduceva il lettore nel laboratorio del Petrarca volgare: una lettura delle varianti del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, sul fondamento della recente edizione diplomatica del Vat. lat. 3196.

L'impressione è che nelle discussioni dei mesi e degli anni successivi alla pubblicazione del saggio petrarchesco e nelle obiezioni che presto si sollevarono da parte crociana, molto più delle pagine sui *Fragmenta* abbiano contato quelle poche parole introduttive che ammiccavano ai simbolisti. La lettura delle varianti, l'attenzione portata all'elaborazione non alla creazione poetica - questo venne dedotto - si faceva in nome di una nuova estetica che sull'autorità di Mallarmé e Valéry aggirava, o più semplicemente ignorava la scoperta crociana dell'arte come identità di intuizione ed espressione (scoperta che aveva intanto come primo effetto quello di abbassare a corollario il momento dell'estrinsecazione, pertinenza appunto della 'critica degli scartafacci'), e il canone parimenti crociano di critica come giudizio storico-estetico. E di fatto, nel quindicennio che va dai primi esperimenti variantistici alla morte di Croce, in assenza di un vero e proprio confronto metodologico il problema posto dalla critica delle varianti venne banalizzato e assorbito nell'annosa *querelle* anti-simbolista. Perciò non è casuale il fatto che nel solo contributo che affronti di petto il metodo di Contini per dimostrarne l'illegittimità teorica e (soprattutto) pratica, siano assenti proprio i nomi degli autori sui quali il metodo sino ad allora (1947) era stato collaudato: Ariosto, Petrarca, Leopardi. Questo aggiramento dell'obbiettivo dice a che cosa miri, in realtà, la polemica. Poiché ciò che preme mettere in chiaro è innanzitutto l'etimo spirituale di un simile atteggiamento critico, non occorre andare oltre la prima pagina del saggio sulle correzioni petrarchesche per isolare i nomi che veramente contino per una definizione: «Questa *in nuce* l'estetica dei nostri 'pedagogisti', i quali per essa esplicitamente si riferiscono a Mallarmé e al 'teorico' Valéry»²².

Di fronte a una tanto sistematica riduzione degli aspetti 'pratici', di immediato controllo e validità, a vantaggio di quelli estetico-filosofici, Contini doveva presto rivendicare il carattere «meramente funzionale» del suo metodo (cfr. *infra*). Ma c'era prima da ridurre la portata ideologica di quel richiamo alla «scuola di Mallarmé e Valéry». Replicando a quello che restò l'unico brevissimo scritto crociano in materia, Giuseppe De Robertis aveva ricordato come vie diverse avessero portato negli stessi anni allo studio degli abbozzi: «Gianfranco Contini ne attribuisce il merito a quella "scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico"»²³. E Contini, a commento, limita e corregge col condizionale: «De Robertis [...] asserisce che del fiorire d'una nuova critica delle correzioni io assegnerei il merito alla scuola di Mallarmé e Valéry»²⁴. Nello stesso saggio continiano la questione veniva poi affrontata e risolta in termini più espliciti: «... per

²² N. Minissi, *Le correzioni e la critica*, «Belfagor», 1 (1948), pp. 94-97 (95).

²³ G. De Robertis, *Nel segreto del libro* (1948), in Id., *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze 1949, pp. 99-110 (100); replica a B. Croce, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori* (novembre 1947), in Id., *Nuove pagine sparse*, Bari 1966, pp. 238-39.

²⁴ G. Contini, *La critica degli scartafacci*, in Id., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa 1992, pp. 1-32 (2).

me quella di Mallarmé-Valéry, come di qualsiasi altro eventuale produttore, era semplicemente una metafora, che m'illudevo di facile comprensibilità, di codesto richiamo dal fatto all'atto; non era né autobiografia [...], che sarebbe stato poco decente, né balorda professione di fede estetica, che sarebbe stato da ridere. Ma adesso basta, con la ripetuta storiella di Mallarmé e Valéry, in cui si vede che qualche periferico ravvisa ancora l'ultimo articolo della moda»²⁵.

Con ciò, quella che alleati e avversari (e, in buona misura, la storiografia successiva) avevano creduto di dover interpretare come dichiarazione di un credo estetico veniva declassata a puntello argomentativo: «semplicemente una metafora». La diacronia degli interventi variantistici di Contini conferma del resto, per altra via, che il metodo nasce e si sviluppa al di fuori delle coordinate estetiche sulle quali si concentrava la critica dei crociani. I saggi sull'*Après-midi d'un faune* e sulla *Recherche* seguono di anni quelli sui tre classici Ariosto, Petrarca e Leopardi: come dire che la suggestione simbolista diventa moneta critica soltanto dopo che la bontà del metodo è stata saggiata su autori e testi del tutto estranei e del tutto irriscattabili a quella tradizione (perciò, manifestamente, l'intemerata di Croce contro quella critica stilistica che «non fa [...] prove della sua virtù illuminante prendendo a petto i grandi genî poetici, Omero o Dante o Shakespeare o Goethe, o anche Petrarca o Ariosto o Cervantes o gli altri, ma s'intende volentieri con tutti i decadenti, e non tanto con quelli dei secoli passati quanto coi contemporanei», non ha di mira Contini ma un altro ben riconoscibile bersaglio: De Robertis e la sua scuola). Ma è da vedere anche come nei più tardi scritti su Mallarmé e Proust i sondaggi verbali che avevano dato l'ossatura dei saggi su Petrarca e Leopardi non abbiano in realtà una funzione primaria. L'imponenza della revisione, il fatto cioè di avere di fronte non una catena di microinterventi rinchiusi nel perimetro di un testo ma un vero e proprio rifacimento, la metamorfosi di un testo in un altro, tutto ciò porta il discorso ad indugiare ora sui mutamenti strutturali (pp. 54-56 del saggio su Mallarmé) - nel qual caso la perizia verbale giunge come convalida, non come motore della dimostrazione (così per la tesi circa l'ingresso del mito di Narciso nel secondo *Monologo* del Fauno: tesi corroborata, non introdotta dai rilievi sull'aggettivo *seul* che in tale stesura fa la sua prima apparizione) - ora sulla 'tendenza' della revisione (e allora c'è spazio anche per la formula caratterizzante, alla maniera di Croce: il transito dal *Monologue* all'*Après-midi* quale «distruzione della fisicità»), ora infine sulla componente del testo più nascosta e aleatoria, e in rapporto alla quale nel saggio leopardiano (per tacere del petrarchesco) il lettore aveva voluto essere «più discreto» (p. 51): «su luoghi esorbitanti dall'opera dell'autore, cioè su sue abitudini culturali, su sue letture immanenti alla coscienza»²⁶. In totale, piuttosto che critica delle varianti, critica 'genetica' nei modi in cui s'intende oggi in Francia lo studio e la migliore intelligenza del testo per il tramite dell'avantesto.

5. Occorreva leggere un po' più avanti nel saggio sul Petrarca volgare. Mentre - lo si è visto - la 'coscienza mallarmeana', frantesa come gnoseologia, sussisteva in realtà

²⁵ Contini, *La critica degli scartafacci*, p. 11. Su questo punto si vedano le perfette pagine di d'A.S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli 1970, pp. 18-22.

²⁶ *Implicazioni leopardiane* (1947), in *Varianti e altra linguistica*, pp. 41-52 (42). Così un terzo del saggio sull'*Après-midi* è consacrato a «saggiare l'esattezza della tesi di Noulet, secondo la quale il passaggio linguistico dal '65 al '76 significa espunzione dei modi parnassiani di Banville» (p. 61).

soltanto come metafora, la tradizione alla quale il metodo delle varianti dichiarava di appartenere era la tradizione filologica che aveva appena prodotto le edizioni del *Furioso* e dei *Canti*: «si veda [...] che differenza già sia dal notorio usufruimento non più che grammaticale [...] delle correzioni manzoniane alle tesi di Piero Bigongiari sull'*Elaborazione della lirica leopardiana*. E qualcosa è stato fatto per il *Furioso*, dopo la stupenda edizione Debenedetti degli autografi; come là dopo la Moroncini». Si può comprendere che la critica crociana raccogliesse per i propri scopi polemici il primo riferimento alla poetica simbolista e sorvolasse su questo secondo; ma l'indicazione di Contini va meditata con attenzione perché il nesso tra la filologia (nella sua precisa accezione di ecdotica) e la critica verrà riaffermato di lì a poco nella replica al Minissi (pp. 20-24), e più tardi nell'introduzione alla ristampa del commento petrarchesco di Carducci-Ferrari: «In questi dati [quelli che i due commentatori desumevano dall'Ubalдини, se non ancora dall'Appel], come nelle frugali e pur sorvegliate sinossi delle due stampe manzoniane, trovava i suoi scolastici incunabuli la critica delle varianti»²⁷.

Che questo nesso escludesse di fatto ogni tipo di collusione non dico con i 'sistemi' ma con le categorie stesse del pensiero filosofico, è cosa nota, e che sarebbe facile ridimostrare citando dai saggi continiani degli anni Quaranta e Cinquanta. Ma di rado il pragmatismo di Contini ha trovato formulazioni così recise come nello scritto 'teorico' sulla critica degli scartafacci. In rapida sintesi, la diffidenza verso i *generalia* maneggiati dall'estetica: «Mi lusinga che i recensori dei miei *Esercizî*, scovatavi una succinta definizione dello stile, non so se più lamentassero o mi elogiassero di non averci trovato allo stato libero altre affermazioni di carattere generale» (p. 10); la richiesta di un metodo che aderisca non ai dogmi di un sistema estetico ma, prima di tutto, al suo oggetto: «Tutto il suo errore [del Minissi] è qui: di pretendere che io abbia dato un' "estetica". Ora, quelle mie affermazioni [...] erano meramente funzionali» (p. 14); l'insofferenza insomma verso i «filosofemi astratti» (p. 15). Un simile relativismo non poteva non dispiacere a chi da mezzo secolo andava predicando la sussunzione della critica d'arte nella filosofia, ammonendo che «un problema di carattere necessariamente filosofico e categoriale, come è quello del concetto dell'arte e della sua critica, non si può, non dico risolvere, ma neppure formulare bene, se non in relazione con tutti gli altri problemi filosofici e nell'unità del pensiero, perché ciascuno di quei concetti ottiene la sua piena definizione solo mercé le pari definizioni degli altri opposti e distinti»²⁸. Il conflitto è dunque, certamente, *anche* metodologico (e non solo storiografico, non solo questione della paventata alleanza tra nuova critica ed ermetismo). Ma se non si fa fatica a vedere che cosa esattamente dovesse ripugnare alla mentalità crociana, al di là delle fumisterie simboliste, in un'interpretazione 'dell'atto' e della forma infinita²⁹, va soprattutto osservato che a quella mentalità ineriva un

²⁷ G. Contini, *Il commento petrarchesco di Carducci e Ferrari*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, pp. 635-45 (642); cfr. ancora A. Valle, *L'analisi letteraria*, p. 54.

²⁸ Tra le molte dichiarazioni crociane che sarebbe possibile addurre in tal senso ne scelgo una perfettamente contemporanea allo scritto continiano: *Il giudizio del bello e l'ufficio pedagogico del critico* (1947), in Croce, *Letture di poeti*, pp. 227-306 (227).

²⁹ Nel saggio sulle correzioni petrarchesche, Contini aveva voluto porsi da un «punto di vista di produttore non d'utente». In una pagina del luglio 1948, Croce liquidava proprio questo assunto come «un grave errore della critica»; precisava poi, rovesciando la posizione continiana (e riprendendone il termine-chiave: *fatto*), che «non bisogna permettere a nessun artista di tirarci dietro di sé con le sue 'intenzioni', e distrarci dal fatto dell'arte, che è quel che solo importa»; e concludeva citando parole sue proprie, dette ad un conoscente

pregiudizio teoretico e sistematico tanto possente da farle rifiutare a priori ogni applicazione critica che non derivasse i suoi princìpi e i suoi procedimenti da una teoria generale dell'arte.

Un eclettismo indifferente ai 'sistemi' e alle giustificazioni estetiche. Di lì a pochi anni, la critica marxista avrebbe individuato in questa stessa insufficienza concettuale uno dei limiti immanenti alla *Stilkritik* spitzeriana³⁰: se furono diversi il valore e la pertinenza delle obiezioni, non fu diverso il principio in nome del quale nel giro di un decennio, da fronti opposti, voci si levarono contro i tentativi di lettura (in breve) 'formalistica' delle opere letterarie. E come non sarebbe ormai pertinente insistere su quelle convergenze con la poetica simbolista delle quali lo stesso Contini ha chiarito il significato e i limiti, così non credo sia legittimo riportare oggi con troppa insistenza la discussione sul piano delle ascendenze filosofiche: che vorrebbe dire non soltanto ignorare lo scetticismo espresso da Contini in materia (dove è sempre da sospettare un eccesso di *understatement*) ma, soprattutto, non dare piena ragione del fatto che la critica delle varianti rappresentò precisamente, per le generazioni più giovani cresciute nel pieno dell'egemonia crociana, un modo per affermare l'autonomia della critica letteraria dalle dottrine filosofiche e una via per riappropriarsi dei valori formali dei testi: si rileggano le già citate pagine di Caretti, o quelle con cui Devoto introduceva ai suoi *Studi di stilistica* (1943 e 1950) e ai *Nuovi studi di stilistica* (1960), dove era fatto ampio spazio ai procedimenti della variantistica³¹.

6. Fatta questa precisazione, è infine possibile riflettere sul valore e sulla funzione del retroterra filologico. Risalgono agli anni Venti e Trenta le prime edizioni critiche basate sulla collazione e la pubblicazione integrale dei materiali d'autore. Su tutti, per perizia nella realizzazione e rilievo nella storia degli studi, spiccano il Leopardi di Moroncini (1927) e l'Ariosto di Debenedetti (1937); su un altro piano, la riproduzione diplomatico-interpretativa del codice degli abbozzi. Benché uno soltanto dei saggi variantistici di Contini e De Robertis (ma il primo!) ne abbia veramente la forma, ciascuno di essi partecipa in certa misura dei caratteri della recensione³². Ciò significa che, sino a una certa data (la data, precisamente, dell'edizione Ungaretti: quando le persone dell'editore e del critico verranno a coincidere), nel binomio 'filologia e critica' il secondo termine ha rappresentato dopotutto un riflesso, un'espansione secondaria e non richiesta del primo:

francese che durante una mostra aveva elogiato le 'ricerche' cubiste: «l'art n'est pas une recherche, mais une réussite» (*Concetti critici inadatti*, in *Nuove pagine sparse*, pp. 252-53).

³⁰ Penso agli interventi di Petronio, Della Volpe, Fortini, ma soprattutto all'esemplare saggio di C. Cases, *Leo Spitzer e la critica stilistica* (1954), in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino 1985, pp. 215-53.

³¹ Anche per questa ragione, le pagine che Finotti (*La storia finita*) dedica a certe possibili influenze gentiliane sul pensiero e sul metodo di Contini mi sembrano tra tutte quelle meno condivisibili. Non si tratta, naturalmente, di limitare l'importanza che ebbe per il giovane Contini il confronto coi temi e con le correnti della filosofia contemporanea (ché per questo basta vedere quanto essi siano presenti nei saggi d'insieme pure programmaticamente 'letterari' stesi in francese tra 1944 e '45), bensì, credo, di fermare l'attenzione sul pensiero filosofico che in quegli anni andava dimostrandosi più refrattario ai sistemi e perciò anche più incline a conservare alla critica la sua autonomia e i suoi diritti: la fenomenologia. Ma la questione è complessa, e richiederebbe un esame più approfondito.

³² Anche il saggio petrarchesco, pubblicato nel 1943 «era stato scritto due anni prima» (Contini, *Saggio d'un commento*, p. 31), cioè a ridosso dell'uscita del codice degli abbozzi in facsimile: *Il codice Vaticano lat. 3196 autografo del Petrarca*, Roma 1941 - Contini ricorda il mese: maggio).

vero esercizio d'occasione sugli autori e sui testi che il lavoro degli editori metteva via via di fronte all'interprete. Non si forzano perciò i dati se si interpreta quel binomio in termini di causa e di effetto e si dice che un nuovo indirizzo filologico fondato sulla ricostruzione e sulla rappresentazione sinottica delle tappe elaborative di un'opera produsse o contribuì in maniera determinante a produrre, sullo scorcio degli anni Trenta, un nuovo indirizzo critico. (Che poi, circolarmente, «all'origine dell'interesse per le correzioni, e quindi della costituzione degli apparati 'diacronici', sia da collocarsi una ragione essenzialmente critica», è cosa intuibile, ma che non cancella né la non perfetta simultaneità di filologia e critica, e insomma la priorità cronologica della prima sulla seconda, né il fatto che gli apparati diacronici e il commento alle correzioni furono, almeno in un primo tempo, responsabilità di studiosi diversi)³³.

La svolta dei primi anni Quaranta è legata meno alla maturazione teorica del metodo delle varianti che alla sua applicazione a testi novecenteschi. La stampa degli *Inediti* di Campana era stata curata nel 1942 da Falqui, e si era subito attirata l'ironia di Russo³⁴. L'edizione critica di Ungaretti aveva in più il torto di consacrare con tanto di apparato genetico la produzione di un poeta in piena carriera, il quale aveva vigilato, comunicando varianti, sulla sua propria edizione: sicché il «maneggio e scozzo delle carte letterarie contemporanee» non avevano in questo caso, come l'avevano per Campana, l'alibi della malcerta situazione testuale. Ciò che veniva tollerato con degnazione per i nostri classici, come una verifica complementare e tutt'al più superflua del vero che la critica estetica aveva già assodato per proprio conto su Ariosto, Leopardi e Manzoni; o ciò che veniva subito come necessità per le *Grazie* del Foscolo, un caso in cui l'ordinamento degli strati elaborativi e la collazione delle varianti manoscritte erano operazioni preliminari all'edizione di un testo destinato altrimenti a rimanere illeggibile; quest'indugio sul

³³ La citazione da Caretti, *Filologia e critica*, p. 483. In Caretti meglio che in ogni altro è visibile, del resto, questa evoluzione da un primo tempo puramente filologico (penso al saggio *Per un futuro apparato critico delle rime di Monsignor della Casa*, del '42) ad un secondo tempo filologico e interpretativo in cui, sulla scia degli studi di Contini e De Robertis, le varianti vengono largamente commentate e adoperate come base per il giudizio critico (e penso naturalmente ai saggi tasseschi degli ultimi anni Quaranta: *Due restauri tassiani*, *Due note sopra alcuni madrigali del Tasso*, ma anche già a qualche breve cenno - cfr. soprattutto la nota 144 - contenuto nel saggio *Per una nuova edizione delle rime di Torquato Tasso*, del 1946).

³⁴ Cfr. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, p. 137: «chi non perderebbe la pazienza, specialmente quando si assiste alla più buffa, alla più grottesca, alla più mostruosa caricatura del metodo filologico, se per un'edizione delle poesie di Dino Campana si annotano tra le varianti anche i *lapsus calami* dello scrittore? Campana scrive nei suoi quaderni qualche volta *scuassare*, *discuassa* (per *disquassa*), *siluhettes*, *eletrizzati* etc. Trascorsi di penna che potevano al più interessare i medici ed essere registrati nella cartella clinica del povero e caro malato» (tutto il passo è soppresso a partire dalla seconda edizione [1946]). La polemica contro l'ipertrofia dell'apparato critico, appena abbozzata dal Russo, avrebbe trovato un alleato insospettabile in Michele Barbi, il quale introducendo nel 1938 i saggi della *Nuova filologia* si dichiarava a favore di una drastica selezione: «Non si discute dell'utilità pratica dell'aver sott'occhio tutti i tentativi fatti da un autore per arrivare a quella miglior forma che poté dare al suo ideale; ma, tranne quei casi in cui l'ultima forma fissata dall'autore stesso dia luogo a dubbi, a che possono giovare i primi abbozzi, le incertezze precedenti, le espressioni e figurazioni provvisorie del pensiero e delle invenzioni se non a studi speciali sulla personalità spirituale dell'autore, sullo sviluppo del suo pensiero e delle sue attitudini artistiche? E per questo giova più avere i vari tentativi a sé nella loro forma intera, che non spezzettati come richiederebbe l'ordine della forma definitiva» (cito dall'ed. Sansoni 1977, p. XXXV). Ma benché l'esperienza della variantistica fosse indissolubile da quella della 'nuova filologia', da parte dei dissenzienti non si fece mai veramente questione di metodo filologico.

frammento e sul non finito doveva insomma riuscire inaccettabile quando ad essere collazionati, pubblicati e commentati erano gli scartafacci di un poeta vivente (e collaborante), corifeo, per giunta, della vituperata 'poesia pura'. Ecco infine verificata sul campo la saldatura tra la teoria della «scuola di Mallarmé e Valéry» e la prassi dei loro continuatori italiani, poeti e critici.

La responsabilità di una interpretazione militante del metodo delle varianti toccò dunque in prima istanza non a Contini, che sino alla fine del 1947 non uscirà dalla cerchia degli antichi, ma a Giuseppe De Robertis. Una volta affermata la legittimità dell'edizione critica con apparato di un testo moderno, e dello studio del 'farsi' di tale testo, occorre una dichiarazione di principio che estendesse tale diritto alle opere dei contemporanei non ancora annoverati tra i classici. Tale dichiarazione di principio fu precisamente l'edizione ungarrettiana del 1942-45; e l'accoglienza che le venne riservata e i riflessi che essa ebbe sul dibattito contemporaneo confermano come la battaglia contro la critica delle varianti rappresentasse di fatto, per i crociani, un momento della battaglia contro la poesia decadente. Si spiega così, con questa inavvertita sostituzione di bersaglio, una circostanza altrimenti sorprendente: che attaccando il 'metodo di Contini' il Minissi andasse a cercare un esempio di cattiva applicazione della variantistica proprio tra le carte ungarettiane riordinate e commentate da De Robertis: «Una sua poesia nell'ed. Vallecchi del 1919 [il rinvio è però all'apparato critico appena uscito in coda alle 'disperse'] era: CIELO E MARE // "M'illumino / d'immenso". Nell'ed. Mondadori 1943 è: MATTINA // "M'illumino d'immenso". Ecco due poesie assai diverse, e poco giova, per l'intendimento di ciascuna, conoscerne il rapporto storico»³⁵. E si spiega, d'altro lato, la reticenza di Croce: il quale tace di Contini (o ne approva in privato le pagine su Ariosto)³⁶, cioè del critico cui spettava storicamente la responsabilità del metodo; e propone l'equazione - inapplicabile a Contini ma formulata pensando a De Robertis e alle sue connivenze coi poeti 'puri' - tra variantistica e decadenza: «Ma quel che non potevo pensare [...] è che [...] quella sorta di genesi non genetica sarebbe stata adottata e protetta dai decadenti, incapaci di cogliere con la meditazione i rapporti della vita dello spirito e che considerano la poesia come qualcosa che si fabbrica raziocinando e calcolando»³⁷.

(Mi limito a queste rapide osservazioni storiche senza entrare nel merito dell'altro aspetto in base al quale va giudicato del prestigio dell'edizione mondadoriana, vale a dire la diacronia interna dell'*Allegria*, la storia privata del libro e i suoi mutamenti micro e macrostrutturali. Una sola considerazione generale. Ovviamente è del tutto legittimo perorare la causa delle prime redazioni di testi così profondamente segnati dalla storia come quelli che compongono l'*Allegria*. Ma nel momento in cui a interessare non sono tanto le liriche nella loro singolarità quanto la forma-canzoniere, il 'sistema' delle liriche nella diacronia, un'attenzione speciale andrà data senz'altro alla raccolta in cui più forte è stato l'investimento di senso sul macrotesto: al libro che tra quelli in cui si concretò la storia dell'*Allegria* ha insomma più marcata fisionomia di libro. La seriazione dei testi in ordine cronologico, a mimare l'andamento del diario; l'assorbimento del diario nell'autobiografia, nella *Vita d'un uomo*; lo stesso livellamento metrico-formale della prima raccolta

³⁵ Minissi, *Le correzioni e la critica*, p. 96.

³⁶ Cfr. Contini, *La critica degli scartafacci*, pp. 15-16.

³⁷ B. Croce, *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori* (novembre 1947), in *Nuove pagine sparse*, pp. 238-39.

sull'esperienza degli anni Venti-Trenta, dunque la ricerca di una più organica consecuzione *Allegria-Sentimento* (esemplare in questo senso la sorte di *Preghiera*): queste caratteristiche definiscono il profilo macrotestuale di **M** imponendosi anche all'editore più riluttante verso il dogma dell'ultima volontà dell'autore. Voglio dire che se è poco giustificato quel teleologismo che porta a leggere la stratigrafia delle varianti come approssimazione al valore e a privilegiare *per questa ragione* l'ultima stesura di un'opera come la più vicina alla perfezione, il discorso è diverso quando la 'forma' di cui s'intende tracciare la storia non è un verso o una poesia ma quella di una raccolta diventata libro - o se si vuole: un nuovo libro, diversamente e più solidamente strutturato - solo ad un certo punto della sua storia elaborativa: coll'edizione Preda [**P**], ma soprattutto con l'edizione critica del 1942-'45).

7. Questo lungo *excursus* non è stato vano se è riuscito a dimostrare il buon diritto di **M** a figurare come testo-base nell'edizione critica dell'*Allegria*. Che, all'opposto, l'ultimo tempo della storia elaborativa dell'opera sia anche quello più penalizzato nell'edizione Maggi Romano; che la leggibilità del testo di **M** risulti qui scarsa in più di un'occasione e pressoché nulla quando le dimensioni del testo e la densità delle correzioni mettono a dura prova il metodo - per il resto funzionale e perfettamente condivisibile - della 'catena di redazioni varianti', in base al quale ogni stesura eredita le varianti dell'edizione precedente (vedi i testi più lunghi e variati come *Popolo* o *Levante*): tutto ciò altro non è se non la conseguenza necessaria del punto d'osservazione prescelto dall'editrice con piena consapevolezza dei vantaggi e degli svantaggi che esso comportava. Ma contestare la scelta di **V** su queste basi significherebbe ritornare alla pesa dei prestigii storici: nel qual caso ognuno avrebbe il diritto di far valere l'unità di misura che più gli aggrada (prima uscita pubblica del poeta, prima inclusione in una silloge organica, ultima volontà, ecc.). E d'altra parte va tenuto presente che facendo perno sull'altro estremo della storia variantistica dell'*Allegria*, su **M** appunto, il problema si capovolge, non si risolve: giustamente Domenico De Robertis ha avvertito che riuscirebbe, anche questa, «una mappa à *perte de vue*, di assai difficile lettura»³⁸. Perché allora non liberarsi dal tabù dell'unicità del testo-base (tabù indotto dall'esperienza della filologia classica e medievale, dove tutto sta appunto a discriminare tra ciò che è e ciò che non è dell'autore)? Perché non scendere ad un accettabile compromesso che salvi la 'storicità' della prima poesia ungarettiana e non liquidi però in apparato la forma ultima che il suo autore volle darle in un'edizione per più aspetti capitale nella storia della filologia e della letteratura italiana del Novecento? In pratica, graduando le soluzioni dalla meno alla più onerosa rispetto all'edizione Maggi Romano: (i) stampare per esteso, oltre a quella di **V**, la redazione definitiva dei testi secondo **M**; (ii) stampare per esteso la versione definitiva e di questa accogliere anche l'ordinamento dei testi (privilegiando con ciò il macrotesto che si è detto essere più attentamente costruito e meditato); (iii) stampare per esteso la versione definitiva, accoglierne l'ordinamento e introdurre una correzione a monte: primo testo-base al quale riferire le varianti non sia **V** né **U** bensì, per ciascun testo, la prima redazione pubblicata in volume: **U** per le poesie del *Porto*, **V** per le restanti (e per quelle che nel nuovo ordinamento figurerebbero come *disperse*) ad eccezione di *Un sogno solito*, **P** per quest'ultima.

³⁸ De Robertis, *Nota del Direttore*, p. 304.

Andrebbe perduta con ciò, optando per questa terza alternativa, l'organicità stessa della raccolta, e il senso di un'elaborazione che procedette, per dire così, di libro in libro e non da una forma all'altra di un testo? No, perché quell'organicità si recupera al termine del percorso, di modo che l'edizione critica dell'*Allegria*, leggibilissima nei suoi piani alti ed intermedi grazie all'apparato evolutivo, viene ad essere la giustificazione storica di **M**, la sua genealogia. Il prezzo? Qualche poco elegante ridondanza; l'abiura del principio scolastico per cui ad ogni opera corrisponde uno ed un solo testo; il teleologismo che fa risaltare il 'fatto' - ossia l'approdo ultimo della catena variantistica - e gli subordina l' 'atto': tutti sacrifici tollerabili e, a mio modo di vedere, necessari.

8. Necessari non soltanto in relazione al caso appena esaminato. Quella dell'*Allegria* è una situazione controversa perché la storia del libro non si lascia scandire in due metà come accade con altre raccolte contemporanee: *Pianissimo* di Sbarbaro, il *Canzoniere* di Saba. Una ristampa del *Porto* del '16 o dell'*Allegria di naufragi* del '19 con apparato esclusivamente genetico - operazioni entrambe perfettamente legittime in astratto - porrebbe una cesura là dove vige piuttosto una lunga continuità senza svolte. Storie elaborative 'bipartite' sono più frequenti nella prosa, e il caso delle *Novelle rusticane* è particolarmente istruttivo per i nostri scopi.

La raccolta ebbe due edizioni a stampa, la seconda frutto di una revisione effettuata da Verga in età già avanzatissima: **C** (edizioni Casanova, Torino) del 1883, e **V** (edizioni de «La Voce», per cura di Prezzolini) del 1920. A monte di entrambe stanno stesure autografe o bozze preparatorie corrette di pugno dell'autore, in gran parte conservate e disponibili al futuro editore critico; a monte di **C**, in più, stampe su rivista di quasi tutte le novelle (tutte tranne quella che chiude il libro rappresentandone un po' la glossa metapoetica, *Di là del mare*), concentrate in quel semestre di superlavoro che va dall'inverno del 1881 alla primavera del 1882. Nel passaggio dall'una all'altra stampa in volume, il numero, l'ordinamento e i titoli delle novelle restano immutati. Se nel caso dell'*Allegria* era prima di tutto la metamorfosi degli 'indicatori esterni' (numero, titoli, successione dei testi) a poter compromettere a un tempo l'unità del libro nella diacronia e la legittimità teorica di una edizione critica, dando insomma l'impressione che sotto un'etichetta di comodo si allineassero strati elaborativi tra loro irriducibili, è invece proprio la permanenza di uno stesso paratesto a garantire l'appartenenza di **C** e di **V** al medesimo piano compositivo, per pronunciato che sia il rimaneggiamento. Benché due, innegabilmente, siano state le volontà - questa la premessa dalla quale muoverà l'editore -, la loro successione si è verificata entro i confini di una sola opera³⁹.

Le ristampe che si sono susseguite dal 1920 ignorano **V** e riproducono - più o meno giustificando la scelta (ma spesso non giustificandola affatto) - la prima edizione **C**.

All'origine di una così disinvolta rimozione dell'ultima volontà dell'autore sta, se non sbaglio, meno una concorde interpretazione dei dati da parte dei vari curatori che

³⁹ La stessa certezza non assiste sempre l'editore di Ungaretti, costretto a fronteggiare non soltanto le alterazioni macrostrutturali di cui s'è detto ma, a livello dei testi, casi particolarmente delicati di sdoppiamento (per cui da una primitiva lirica *Casa mia* ne gemmano due, *La casa* e *Tappeti*, cfr. C. Maggi Romano, *Aggiornamento dell'edizione critica dell'«Allegria»*, in «Studi di filologia italiana», XLVIII (1990), pp. 298 e 300) o di fusione (*Ricordo d'Affrica* nasce dall'incrocio di *Meriggio d'agosto* a *Tanta* e *Il panorama di Alessandria d'Egitto*, ivi, p. 297).

l'acquiescenza verso una decisa presa di posizione del primo biografo e studioso verghiano. Scriveva Luigi Russo nel saggio che apre la prima ristampa postuma delle *Rusticane*:

Difatti il caro vecchio, in quell'occasione [durante la revisione che portò a V], non assistito più dall'impeto della iniziale e genuina ispirazione, e come cedendo, per le tacite ma diffuse accuse, al pregiudizio di una lingua esemplata su una sintassi regolare, si preoccupò di rendere più simmetrico, più italianamente giusto, il suo periodo, e finì per guastare spesso quel mirabile imbroglio di sintassi, che è l'anima del suo racconto parlato. [...] Ma a me pare che per un autore come il Verga, che ancora deve avere i suoi lettori in Italia, non sia opportuno, e da un punto di vista didattico e da un punto di vista critico, sovrapporre sulla intatta opera sua un inutile rigoglio di parassitarie esercitazioni accademiche, e che *per intanto* convenga piuttosto diffonderne la conoscenza, adottando la forma delle edizioni originali e che poi fu quella accarezzata dall'artista nel periodo più vivo della sua attività. Onde, dopo aver collazionato, per mio conto e curiosità personale, il testo dell'edizione Casanova con quello della recente edizione della Voce, non ho esitato a ripristinare integralmente il testo antico⁴⁰.

Queste righe verranno trapiantate nella seconda edizione (1934) della monografia su Verga con pochi ma ben significativi aggiustamenti: l'aggiunta - là dove si era dichiarata la superiorità della *princeps* - di una parentesi che oggi suonerà scandalosa non solo ai filologi: «... che per intanto convenga piuttosto diffonderne la conoscenza, adottando la forma delle edizioni originali (con una più decisa interpunzione)...»; e, in nota, un'avvertenza con cui Russo indicava risolutamente ai futuri editori a quale delle due versioni avrebbero dovuto attenersi:

Ci auguriamo che la Casa Mondadori per le *Novelle Rusticane* voglia darci la riproduzione del testo del 1883, e non del testo del 1920, le cui differenze potrebbero essere citate solo a piè di pagina. Anche noi stessi, nel 1924, curando un'edizione scolastica per il Vallecchi, ci attenemmo all'edizione principe⁴¹.

Detto fatto, da Mondadori usciva nel 1941, per cura di Lina e Vito Perroni, la prima, difettosissima ristampa dell'intera produzione novellistica verghiana. Le *Rusticane* secondo la lezione di C entravano nel primo volume⁴².

Dopo più di mezzo secolo di ristampe tutte fedeli alla *princeps*, è stato Gino Tellini a rendere finalmente giustizia a V nella sua eccellente edizione delle *Novelle* verghiane. Quanto Tellini osserva nella *Nota ai testi* circa l'atteggiamento correttorio di Verga si applica perfettamente alla revisione delle *Rusticane*:

Le correzioni di Verga, anche se apportate a distanza di molti anni, rientrano in un ordine, ubbidiscono ad un sistema, che non è detto debba essere necessariamente lineare o univoco nella molteplicità delle sue componenti. Alterano l'assetto delle strutture linguistiche, introducono soluzioni nuove, distinte, ma proprio in virtù di questo scarto appartengono ad un patrimonio espressivo che non pensiamo plausibile censurare⁴³.

Quest'idea dinamica delle varianti verghiane fa sì che nella riedizione 'non critica' di Tellini i due testi, la versione del 1883 e la versione del 1920 vengano stampati in sequenza,

⁴⁰ G. Verga, *Novelle Rusticane*, a cura e con un saggio di L. Russo, Firenze 1924, pp. V-VI (mio il corsivo).

⁴¹ L. R., *Giovanni Verga*, nuova ed. con appendice bibliografica, Bari 1934, p. 216.

⁴² G. V., *Tutte le novelle*, 2 voll., a cura di L. e V. Perroni, Milano 1940-42.

⁴³ Cito dalla *Nota ai testi* di Tellini a G.V., *Le novelle*, p. 544 (la sezione relativa alle *Rusticane* si legge ora rielaborata e ampliata nel volume *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa 1993 (*Le giunte alle «Novelle Rusticane»*, pp. 235-255).

scanditi entrambi in paragrafi omoestesi che facilitano il confronto tra le corrispondenti porzioni testuali.

9. Ignoro quale orientamento prevalga in seno al Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Verga. Chi più recentemente (ma al di fuori di quel progetto) si è pronunciato sul problema ecdotico delle *Rusticane*, è ritornato a interpretare i dati nel modo che era stato del Russo, proponendo un'edizione critica fondata sulla *princeps* C corredata da una doppia fascia di apparato, genetico ed evolutivo, nel quale ultimo V entra come approdo definitivo⁴⁴. Sarebbe questa una soluzione conforme ai tre criteri-guida ai quali ci siamo richiamati più sopra? Come ho appena accennato, ho più di un dubbio sulla leggibilità dell'apparato. Quanto al superiore prestigio storico della *princeps*, negarlo vorrebbe dire negare l'evidenza; ma, all'altro estremo, va anche detto che non è senza significato per la narrativa italiana del primo dopoguerra il fatto che della prima ristampa autorizzata delle *Rusticane* s'incarichi Prezzolini a nome del gruppo della «Voce», e che insomma il recupero del Verga verista passi attraverso la mediazione dell'avanguardia⁴⁵. Ma s'intende che ciò che veramente crea perplessità è la riduzione in apparato, *in sede di edizione critica*, di un'ultima volontà che è apparsa 'aberrante', 'deteriore', e insomma sacrificabile in virtù di alcuni pregiudizi mai seriamente sottoposti a verifica. (Quella verifica, specie per la parte linguistica, la farà l'editore o lo studioso delle *Rusticane*, magari arrivando a conclusioni opposte alle mie: qui basti dare una prima generalissima impostazione alla ricerca collazionando le due versioni sulla base dell'ed. Tellini).

Che ne è, intanto, della regressione linguistico-formale che stando al Russo viziava le nuove *Rusticane* del '20? Da un lato, la conversione all'italiano 'regolare' che egli aveva individuato come unico movente della riscrittura si precisa, per quanto è del lessico e della sintassi, non tanto come compressione dell'elemento dialettale o «parlato» (Russo), quanto piuttosto come taglio agli estremi, che coinvolge nella stessa misura tratti mimetici (1) e patinature toscane e crusccheggianti (2).

(1) Retrocede in V - per dire di un tratto arcinoto - la più accusata delle licenze sintattiche usate dal Verga 'verista'; il *che* polivalente viene riassorbito nell'ipotassi, quale che fosse la sua precedente funzione nel discorso: [II 10] «o beveva il suo bicchierino d'acquavite, per risciacquarsi la gola, *che* compare Cosimo non ci aveva pensato nemmeno» > «... *mentre* compare Cosimo...»; [II 22] «Egli non voleva dir nulla, *che* gli tornava la febbre» > «... *perché* gli tornava la febbre»; [VIII 11] «Compare Neli allora e suo fratello [...] vennero a passare di là, guardando in aria, *che* il padrone dell'asino torse il capo anche lui» > «... in aria; *così che* il padrone...». Coerentemente, la normalizzazione investe alcuni dei più accusati sicilianismi lessicali; oltre che nel discorso diretto, nell'indiretto libero: [I 32] «quelli che in paese *portano la battuta*» > «... portano il cappello»; [IX 62] «quel pezzetto di pascolo al Camemi, dove la malaria *quagliava come la neve*» > «...

⁴⁴ P. Bernardi, *Per l'edizione critica delle «Novelle rusticane»*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli 1983, pp. 391-410. Anche al di là delle questioni di principio e di metodo, pure rilevanti, va detto che il test effettuato dalla Bernardi (pp. 409-10) su *La roba* rischia di rivelarsi fuorviante, perché il lavoro correttivo che Verga compie sulle altre novelle è, mediamente, più denso ed esteso: nel caso di novelle come *Pane nero* e *Gli orfani*, un apparato evolutivo così concepito finirebbe per soverchiare nella pagina lo stesso testo-base, con negative conseguenze sulla leggibilità dell'insieme.

⁴⁵ Cfr. R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna 1989, p. 111. Un riconoscimento esplicito della validità dell'esempio verghiano per il gruppo della *Voce* verrà più tardi da parte dello stesso Prezzolini: «Nella bibliografia della fortuna di Verga noi della *Voce* non figuriamo [...], ma tutti, più o meno, avevamo per lui ammirazione» («Il borghese», 1 aprile 1955, citato da G. Raya, *Un secolo di bibliografia verghiana*, Padova 1960, p. 191).

dove la malaria si mangiava i cristiani»; ma anche nella diegesi: [IX 120] «il suono di una campana [...] pareva *quagliasse* nella neve» > «... come un mortorio»⁴⁶.

(2) Ma un fascio di correzioni colpisce, come ho anticipato, l'opposta tendenza al bello stile. Un parzialissimo elenco dei fenomeni più costanti: i) normalizzazione delle forme prostetiche di C: [I 17] «col barone istesso» > «col barone stesso»; [I 35] «la nipote istessa» > «la nipote stessa»; [IX 112] «non istava bene» > «non stava affatto bene». ii) Riduzione degli aulicismi e dei toscanismi, come *ei* pronomi soggetto: [III 12] «Ei si mise a gridare» > «perciò si mise...» (maschile); [IX 39] «E' ci vuol la pioggia» > «Ci vuol la pioggia» (neutro); [IX 12] «E' dicono che i capelli rossi sieno brutti» > «C'è a chi non piacciono...» (plurale). iii) O come l'attacco su *allorché*, variato in *quando* o assorbito in un diverso giro di frase: [I 1] «Allorché guardava i suoi campi» > «Ah! se si fosse rammentato...»; [IX 8] «allorché arrivava al Castelluccio» > «quando arrivava...». iv) Passaggio del pronome relativo dalla forma analitica a quella sintetica: [II 7] «compare Cosimo, il quale avrebbe visto il re» > «... che avrebbe visto...»; [IV 9] «Comare Filippa, la quale ci aveva il marito in galera» > «Comare Filippa, che...»; [VIII 50] «il carrettiere, il quale aveva il carro scarico» > «... che aveva...». Quanto al lessico, l'eliminazione dei dialettismi è bilanciata dalla parallela rinuncia a toscanismi pretti: v) [IX 78] «rossa in viso al pari della bragia» > «rossa in viso come brace»; [X 6] «l'acqua verdastra del guazzatoio» > «l'acqua sporca della pozzanghera»; o a costrutti libreschi: vi) [IX 24] «la cognata [...] andava al podere col marito, tuttoché fosse gravida un'altra volta» > «la cognata [...] se ne andava al podere col marito, sempre con tanto di pancia».

10. La categoria nella quale rientra buona parte degli interventi sullo stile è quella della *riduzione*. Ma sarebbe ingiusto liquidare la stampa vociana come un deposito di varianti destitutive inflitte dall'autore al testo dell'83 nella patetica ricerca del 'tono medio'. Parte perché non si tratta di un semplice lavoro di contenimento che il Verga ottantenne, mutata stagione, abbia compiuto sugli eccessi (in un senso o nell'altro) del Verga verista; e parte perché la revisione, inquadrandosi in un disegno stilistico-narrativo abbastanza coerente, sembra procedere in un'unica direzione. La riduzione si specifica infatti come *allontanamento, diminuita presenza della voce d'autore nella diegesi*. Individuo tre tipi d'intervento in tal senso, ordinabili dal meno al più dispendioso in termini di parole o righe soppresse, mutamenti di significato e di organizzazione della materia narrativa, ecc.

C'è un primo livello di interventi seriali in cui la soppressione di dettagli diegetici non strettamente necessari non altera le strutture sintattiche del testo C. Distinguo del tutto empiricamente tre sottocategorie.

i) Rinuncia al commento definitorio o lirico-evocativo che era affidato in C ai qualificanti: [I 12] «tutti gli uffici vili» > «tutti gli uffici»; [II 9] «spuntava appena l'alba cenerognola» > «spuntava appena l'alba»; [III 18] «quel tettuccio piatto e ammuffato» > «quel tettuccio»; [V 28] «sulla porta dell'osteria buia e deserta» > «... dell'osteria deserta»; [VIII 11] «Neli disse così, stralunato...» > «Neli gridò...». ii) Soppressione delle similitudini: [V 14] «e lei [...] confermava col capo, curva al pari di un gancio» > «E la mamma diceva anch'essa di sì [...] senza parlare né piangere»; [V 15] «il sole che gli martellava sulla testa nuda, giallo come lo zafferano» > «... sulla testa nuda» (ma qui, come nel caso seguente, l'ingenuità e la prosaicità del paragone rimandano in realtà piuttosto al coro anonimo dei parlanti che alla voce del narratore); [V 16] «la malaria [...] gli era entrata tutta nella pancia gonfia come un otre» > «... nella pancia gonfia»; [IX 94] «La cantina era grande e scura al pari di una chiesa» > «... era grande e scura»; [IX 94] «la baciò su quella bocca rossa al pari del corallo» > «... su quella bocca rossa». iii) Eliminazione dell'indicazione del parlante e di altre eventuali espansioni che l'accompagnino, a rendere più incalzanti il monologo o il dialogo: [V 14] «Ah! - singhiozzava il giovanetto colle mani nei capelli - per me non c'è più speranza!» > «- Non me ne importa... tanto, sono

⁴⁶ A norma del *Vocabolario siciliano* a cura di G. Piccitto, Catania-Palermo 1977, *purtari la battuta* = «guidare un affare», «avere le mani in pasta» (la correzione comporta dunque un impoverimento del valore semantico originario della locuzione); *quagghiari* = «depositarsi al suolo e iniziare ad accumularsi, della neve» oppure «morire dolcemente» (aderenti rispettivamente al primo e al secondo dei passi citati).

morto...»; [IX 29] «- Questo è il castigo di Dio! - borbottava Santo - La buon'anima di mio padre me l'aveva detto!» > «Questo è il castigo di Dio! La buon'anima di mio padre...»; [VI 10] «No! No! - badava a ripetere compare Meno colla testa bassa come un mulo - Un'altra moglie come questa non la trovo più» > «- Un'altra moglie come quella non la trovo più...».

Ad un secondo livello, la disarticolazione della sintassi tramite costrutti scorciati e ellittici o frasi nominali ha sì di mira risultati espressivi volta a volta diversi (in generale: un aumento di icasticità e di pittoricità nelle descrizioni, di drammaticità nel dialogo), ma presuppone - come lo presupponevano le riduzioni lessicali appena registrate - l'allentarsi della mediazione del narratore e di contro - qui - una maggiore aderenza all'universo linguistico dei personaggi (o del 'coro')

i) Soppressione dei verbi di modo finito; frasi nominali: [II 13] «Il Re invece era un bel pezzo d'uomo, grande e grosso, coi calzoni rossi e la sciabola appesa alla pancia; e si tirava dietro il vescovo, il sindaco, il sottintendente...» > «Il re [...] alla pancia. E dietro, Vescovo, Sindaco...»; [VII 14] «perché non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba» > «né figli, né nipoti, né parenti, nient'altro che la sua roba»; [X 19] «Oggi aveva preso la vigna del tale, domani sarebbe entrato nel campo del tal altro» > «Oggi la vigna di tale, domani il fuoco nel campo di tal altro»; [XI 25] «I giudici sonnacchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore. Di faccia erano seduti in fila dodici *galantuomini*, stanchi, annoiati, che sbadigliavano» > «I giudici sul loro scanno, dietro le lenti, inoggolo e toga. E anche dall'altro lato, seduti in fila sui loro scanni, dodici galantuomini che sbadigliavano...». ii) Sostituzione delle congiunzioni coordinanti e subordinanti col vago dei puntini sospensivi, a meglio rendere la concitazione del parlato o del pensato (nel primo esempio: del pensato che si trasforma in balbettio, con progresso della mimesi): [IX 117] «- Se sapevo! - pensava Carmenio - era meglio dire a curatolo Decu di non lasciarmi solo -» > «- Soli!... Soli!... - balbettava quasi fra di sé Carmenio. - Ora che anche curatolo Decu se n'è andato!...». Più ingente la rielaborazione di [IX 123]; alla minuziosa e distesa descrizione di **C** subentra in **V** una sintassi mossa e frammentata, volta a mimare la drammaticità del frangente: «Fra i sassi delle pareti senza intonaco pareva che ci fossero tanti occhi ad ogni buco, che guardavano dentro, nel focolare, gelati e neri. Sul suo stramazzo, in un angolo, era buttato un giubbone, lungo disteso, che pareva le maniche si gonfiassero» > «Qui pure, tra i sassi delle pareti sembrava scorgere tanti occhi che guardavano, accesi... - Mamma! Mamma mia! - Anche il giubbone che aveva buttato in un canto e se ne stava lì lungo disteso... soltanto le maniche che si gonfiavano, tratto tratto, sembrava... Oh, Signore! Che notte! Che turbinio di sogni in quel dormiveglia penoso!... Il sabato sera quando tornava a casa... Il campanile del villaggio che vi chiamava e vi chiamava...».

11. La terza famiglia di correzioni concerne quelli che nella terminologia genettiana si definiscono 'modi del racconto'⁴⁷. È superfluo sottolineare il rilievo che quest'ultima voce viene ad assumere in un'opera come quella verghiana, che da *Nedda* in poi non aveva cessato di porsi il problema della distanza narrativa. Ebbene: nessuna traccia della normalizzazione che, allertati dal parere del Russo su **V** come semplice regressione, avremmo il diritto di attenderci. La distanza non solo non aumenta, ritrovando il passo del 'racconto puro' del romanzo tradizionale, ma va incontro a un'ulteriore diminuzione,

i) col passaggio dal discorso indiretto ('narrativizzato' o 'trasposto') all'indiretto libero:

[II 5] «Per conto suo, com'è vero Dio, in quel momento avrebbe preferito trovarsi nella sua casuccia, dove le mule ci stavano strette nella stalla, ma si sentivano a rosiccar l'orzo dal capezzale del letto» > «Ah! la sua casuccia, dove si stava stretti, ma si sentivano i muli rosiccar l'orzo dal capezzale del letto!»; [VIII 5] «Il padrone allora gli voltò le spalle infuriato, gridando che se non conoscevano le bestie [...] era meglio non venire alla fiera» > «Il padrone allora gli voltò le spalle infuriato, che se non conosceva le bestie [...] era

⁴⁷ Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino 1986 (ma 1972), pp. 208-258.

meglio non venire alla fiera e non far perder il tempo ai cristiani!»; [IX 28] «Ora non avevano più a discorrere dei capelli rossi, s'erano belli o brutti, e di altre sciocchezze» > «Ora non avevano più a discorrere di capelli rossi o neri, né di compare mio o bella mia. Se Domeneddio la benediceva sino all'ultimo, quell'annata!».

ii) Col passaggio dal discorso indiretto o indiretto libero al discorso diretto ('riferito'):

[I 18] «Cotesto l'approvavano i villani, perché i cani grossi si fanno sempre la guerra tra di loro, se capita un osso buono, e ai poveretti non resta mai nulla da rosicare» > «- Alla buon'ora! - sogghignavano gli altri. - Almeno anche i cani grossi si fanno la guerra fra di loro [...] quando a noi poveretti non resta nulla...»; [VII 20] «E se gli domandavano un soldo rispondeva che non l'aveva» > «E quando gli chiedevano un soldo: - No, non ce l'ho -»; [IX 81] «Tresche non ne voleva in casa sua; se no li scacciava fuori a pedate tutt'e due» > «- Di queste storie non ne voglio in casa mia! o fuori a pedate tutt'e due! -».

iii) Col passaggio dal discorso diretto ad un quasi-monologo interiore (guastato dal trapassato - in luogo del passato prossimo qui richiesto - che rilevo col corsivo):

[I 36] «- Non c'è più religione, né giustizia, né nulla! - brontolava il Reverendo come diventava vecchio. - Adesso ciascuno vuol dire la sua. Chi non ha nulla vorrebbe chiapparvi il vostro. - Levati di lì, che mi ci metto io! - Chi non ha altro da fare viene a cercarvi le pulci in casa [...]. La volontà di Dio non vogliono farla più, ecco cos'è! -» > «La roba, ecco, così è. Levati di lì che mi ci metto io. Come quei scomunicati che *avevano spodestato* il Santo Padre [...]. Da che non c'è più religione, né giustizia, né nulla, ciascuno vuole il fatto suo, invece di fare la volontà di Dio. Ecco cos'è».

iv) Con l'adeguamento all'uso lessicale e sintattico del parlante popolare, tanto nel discorso diretto (1) quanto nell'indiretto e nell'indiretto libero (2: e la mimesi si rivolge allora spesso a una non individuata voce 'popolare' fuori campo):

(1) [IX 14] «La mamma [...] gli diceva [...] - Cerca d'innamorarti della vedova di massaro Mariano, che è ricca, e non avrà molte pretese, perché è accidentata» > «... gli diceva: - Cerca di mettere gli occhi invece sulla vedova di massaro Mariano, che ce n'ha della roba, quella, e non avrà molte pretese, perché è accidentata pure».

(2) [IV 4] «Don Angelino, il pievano, aveva lavorato otto giorni come un facchino, col sagrestano, a [...] sciorinare in fondo il cortinaggio nuovo di massaro Nunzio, che si era maritato allora allora, e faceva un bel vedere nel bosco e coi lampioni davanti» > «... aveva lavorato a [...] sciorinare in fondo il cortinaggio nuovo di massaro Nunzio [...] e faceva un bel vedere nel bosco e coi lampioni davanti, il cortinaggio». [I 13] «Il Re Bomba gli mandava i capponi [...] dicevasi; e gli aveva mandato anche il contravveleno, caso mai succedesse una disgrazia» > «... dicevano le male lingue; e gli aveva mandato pure il contravveleno, caso mai!». [II 14] «... suo padre, il quale si era dato le mani attorno per buttare il re giù di sella, ed era stato condannato ad aver tagliata la testa. Il Re...» > «...sella, ed era stato condannato a morte. Giusto. - Ma il Re...» (dove è evidente che la 'voce popolare', pur non essendo linguisticamente connotata, si svela nella rozzezza e nella perentorietà del giudizio morale).

Infine, attraverso certe *tourneures* sintattiche modellate non già su un generico 'parlato popolare' (frasi foderate, ridondanze, ecc.), ma sul dialetto: posposizione della copula ([VI 3] «- Come sta la tua madrigna ? - [...] - È a letto -» > «- Che sai, di', che sai della mamma ? - [...] - A letto è -»); impiego del perfetto in luogo del passato prossimo ([VIII 7] «C'è stato uno a contrattare, e gli piaceva. Ma è tirato allo spendere, e se n'è andato coi suoi denari» > «... ma è tirato nello spendere, e se ne andò coi suoi denari»); posposizione dell'aggettivo possessivo ([X 2] «- Signore, gli ho dato il sangue mio alla vostra terra!» > «Signore, gli ho dato il sangue mio alla terra vostra!»).

12. Non tirerò ora le somme di un discorso che avrebbe bisogno di ben altro apparato di esempi e di prove. Basterà aver dimostrato che anche limitatamente a quest'unico aspetto - il grado d'intervento del narratore nella diegesi - la ripresa delle *Rusticane* nel '20 non si configura come una riverniciatura sommaria ma come una vera e propria rielaborazione. Si aggiunga ora che **V** rappresenta, anche, l'occasione per ritornare su passaggi del testo che durante la preparazione della stampa Casanova Verga aveva dovuto modificare e dilatare per venire incontro ai desideri dell'editore. «Si tratta di incrementi di vario spessore, commissionati sempre su misura dal Casanova, per la necessità soprattutto di fare opportunamente campeggiare le vignette del Montalti destinate a siglare in chiusura le singole novelle»⁴⁸. Richieste insomma di questo tenore: «A pagina 161... può darmi un 10 o 12 righe di giunta ? così il *cul de lampe* starà a suo aggio. Spedisco *Libertà*, a p. 182 la penultima riga termina 'mia coscienza', aggiunga una riga che basterà...». 'Varianti indotte', come le definisce Tellini, se non coatte: esito, comunque le si voglia chiamare, di un'ingerenza esterna sull'originale intenzione d'autore; la quale, a rigore, torna libera soltanto con la stampa vociana, quando quegli incrementi - accettati *oborto collo* in **C**, se Verga si lasciò guidare da «un principio di stretta economia [...] nel doviziare il testo senza in nulla alterare il già fatto»⁴⁹ - vengono in larga misura condensati o soppressi: o variati in coerenza col 'sistema' correttorio quale ho definito appena sopra (diminuzione della distanza narrativa nel passaggio da **C** a **V**). Nel finale 'indotto' di *Malaria* («Ah, come si doveva viaggiar bene lì dentro, schiacciando un sonnellino! Sembrava che un pezzo di città sfilasse lì davanti, colla luminaria delle strade, e le botteghe sfavillanti»), l'indiretto libero di **C** trapassa in un monologo interiore che riproduce senza filtri i pensieri di 'Ammazzamogli', il miraggio di una fuga in treno: «Ah, quanta gente felice ci dev'essere che va su e giù pel mondo a veder sfilare città e campagne di qua e di là degli sportelli, e la pianura della malaria!...» (e guardiamo alla data, 1920, per valutare la reattività del «caro vecchio» ai nuovi istituti stilistici).

D'accordo sulla serietà e sulla profondità della revisione, ma - si obietta - che fare di fronte all'inattendibilità *materiale* di **V**? Per una sciagurata somma di sviste, dovute in parte a Verga e in parte al tipografo, la stampa vociana riuscì scorrettissima. Se ne lamentò l'autore in un biglietto al Russo: «Ho spedito oggi al nostro caro Croce il volume delle *Novelle Rusticane* (edizione riveduta, ma zeppa, ahimé, di errori)»⁵⁰. Lo sottolinea la Bernardi, onde dimostrare che la scelta di **C** come unico testo-base, oltre ad essere legittima di per sé, s'impone per l'assenza di un concorrente veramente affidabile. Non vedo tuttavia per quale ragione la mendosità di **V**, scandalosa quando esso figuri a piena pagina come testo di riferimento, dovrebbe diventare tutt'a un tratto tollerabile nell'apparato critico. Quale concetto di apparato e quale assiologia stanno dietro una simile disparità di trattamento? Se i refusi di **V** falsano o tradiscono la volontà dell'autore in maniera tanto massiccia e strisciante da renderla irrecuperabile, essa dovrà ritenersi perduta tanto per il testo-base quanto per l'apparato, e verrà presumibilmente esclusa dall'edizione. Ma la situazione è tanto grave? Per pronunciarsi sul caso delle *Rusticane* occorrerebbe un'informazione completa sui materiali preparatori all'edizione del '20, in modo da poter

⁴⁸ Tellini, *Nota ai testi*, p. 559.

⁴⁹ Tellini, *Nota ai testi*, p. 561.

⁵⁰ Lettera del 15 ottobre 1920, in appendice a L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari 1983⁹.

valutare se l'ultima volontà, localmente compromessa, sia o non sia recuperabile attraverso la collazione del testo a stampa con le carte manoscritte e dattiloscritte e le bozze. Non dispongo di informazioni di prima mano. Ma il resoconto fatto da Francesco Branciforti lascia intendere che l'editore potrà contare, dopotutto, su una quantità di dati sufficienti a separare le lezioni d'autore dagli scorsi del tipografo:

Accanto a questo gruppo di manoscritti della prima redazione delle *Rusticane*, è pervenuto un secondo gruppo molto più consistente di carte che riguardano l'edizione a stampa del '20: si può dire che è raro trovarsi di fronte ad una tradizione così minutamente attestata. Di essa ci sono giunte infatti: a) una copia manoscritta (però di mano estranea) del testo dell'ed. 1883, corretto di mano del Verga, di tutte le novelle, meno una, *Cos'è il re*; b) tre copie di dattiloscritti (per *Cos'è il re* e *Di là del mare* però due) del testo di ciascuna novella con correzioni di mano del Verga, apprestate per l'invio in tipografia; c) le bozze di stampa in colonna, con correzioni autografe, dell'ed. «La Voce» 1920, di buona parte delle novelle.⁵¹

Ce n'è abbastanza per concludere che nulla veramente si oppone ad un'edizione critica ancora una volta 'doppia', che riproponga su colonne o su pagine affrontate, nella loro integrità, le due versioni **C** e **V**, ciascuna munita di un proprio apparato genetico; il corsivo, o altro accorgimento grafico, potrebbe evidenziare i passi nei quali i due testi-base divergono. Cesserebbero con ciò - e veniamo a dire dell'ultimo e più tenace pregiudizio che si è sempre fatto valere contro la stampa vociana - le recriminazioni sul maggiore 'prestigio storico' di **C**?

«La stampa Casanova ha un'importanza fondamentale dal punto di vista storico, nel senso di storia della novellistica verghiana e della narrativa tra Otto e Novecento»⁵². Verissimo. Ma privilegiare il 'primo getto', il momento in cui il testo entra per la prima volta nella storia della letteratura, non significa anche togliere all'autore il diritto di emendare la propria opera, e isolare insomma un 'fatto' primario e irrevocabile censurando l'atto (la catena di atti) attraverso il quale maturò il risultato definitivo? Non vi è qui, capovolti i termini, un arretramento verso quello che Contini definiva il 'modo statico' di considerare le opere di poesia? Il discorso va esteso anche al caso dell'*Allegria*, e in realtà a tutti i casi in cui l'editore intende rappresentare sinotticamente una pluralità di volontà d'autore.

13. Ci si domanda insomma, di fronte ad esperienze così immediatamente pubbliche e così storicamente influenti come quella ungarettiana, se non sia più opportuno fornire al lettore i testi originari, nella forma in cui essi circolarono per la prima volta nella società letteraria coll'effetto dirompente che è noto⁵³; se non sia giusto cioè *in linea di principio* (un principio collidente con quello su cui abbiamo insistito sopra, dell'ultima volontà dell'autore) restituire le opere al contesto storico-ricezionale che fu il loro. La risposta è senza dubbio affermativa, e qui stanno tra l'altro la legittimità e l'utilità di un'operazione come quella di Ossola: la ristampa criticamente motivata di un unico testimone. Ma quella che mi pare vada affermata con vigore è, se posso dire così, la specializzazione dei generi:

⁵¹ F. Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in aa.vv., *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze 1987, pp. 59-170 (128-29).

⁵² Bernardi, *Per l'edizione*, p. 407.

⁵³ Cfr. per esempio P.V. Mengaldo, *Un panorama della poesia italiana contemporanea* (1971), in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino 1996, pp. 116-34 (117).

la distinzione di metodo e di obiettivi che sussiste tra una 'riedizione storica' (Ossola) legittimamente orientata a una tesi (e a egual titolo tra un'edizione critica parziale, che isoli un solo segmento del *continuum* elaborativo) e un'edizione critica votata alla totalità del processo variantistico. Quando si consideri l'*intera* evoluzione di un testo o di una compagine di testi confluiti a posteriori in un'opera composita (è quanto avviene nell'*Allegria*), è giusto attendersi che ad essere privilegiato anche graficamente - cioè ad essere reso più perspicuo e citabile - non sia il punto di vista della storia letteraria o quello del pubblico bensì quello dell'autore. Dove altrimenti? Dove questa storia interna sarebbe materialmente recuperabile? Non nella storia della tradizione a stampa, che può benissimo aver ignorato l'ultima volontà dell'autore; né però nelle riedizioni correnti, che non si discostano se non raramente dalla tradizione medesima (è quanto si è verificato con le *Rusticane*).

La sorte editoriale di un testo (delle varie redazioni di un testo) è legata a fattori - come il favore o il disfavore del pubblico, o come il giudizio limitativo o entusiasta di un critico influente: il Russo - che oltre ad avere spesso poco o nulla a che vedere col valore letterario di un'opera sono comprensibili solo all'interno di un determinato e ormai perento quadro culturale. Francamente non si vede per quale malinteso scrupolo storicista un'edizione critica, vale a dire la sistemazione (nei voti) definitiva della vicenda variantistica di un'opera, dovrebbe sottostare alle stesse variabili irrazionali. A chi spiega che «il testo della prima stampa esercita nella maggioranza dei casi l'effetto più durevole, provoca le recensioni più attente, suscita polemiche letterarie e possiede una particolare importanza dal punto di vista della ricezione»⁵⁴ va obiettato che in sede di edizione critica sarà invece prudente concedere il minor campo possibile a quelle illusioni sul prestigio storico dei testimoni che è ben legittimo formulare nelle normali riedizioni. Perché quelle illusioni (e la polemica sull'*Allegria* lo dimostra), oltre che criticamente opinabili, sono a loro volta condizionate. È ingenuo pensare che la prospettiva dalla quale guardiamo i fatti letterari possa essere una prospettiva neutrale. Sulla nostra gerarchia di valori, sulla preferenza per determinate opere o per determinate redazioni di un'opera, grava il peso di una tradizione dalla quale nella grande maggioranza dei casi non è più possibile prescindere. Una tradizione non soltanto letteraria. Se il modello linguistico bembiano non avesse trionfato, nel Cinquecento e nei secoli successivi, sulle spinte centrifughe delle parlate regionali; se per ipotesi la koiné padana delle corti avesse svolto nella formazione della nostra lingua letteraria il ruolo che toccò svolgere invece al toscano, i fautori del 'primo getto' e del primo atto creativo avrebbero un motivo in più per leggere e farci leggere il *Furioso* nella stampa del '16: prima che Ariosto venisse sedotto da un progetto di riforma della lingua riuscito poi effimero e fallimentare. E inversamente. Se gli intellettuali dell'età della Controriforma avessero giudicato la 'morale' della *Liberata* con lo stesso cieco rigore usato dal suo autore; e se noi non vivessimo, oggi, in una società secolarizzata che ha imparato a separare la sfera artistica dalla sfera etico-religiosa proclamando il diritto-dovere della prima di prescindere dalla seconda, è probabile che l'ultima volontà del Tasso,

⁵⁴ W. Hagen, *Frühe Hand - Späte Hand? Methodische und praktische Überlegungen zur Wahl der Textgrundlage in Werkeeditionen*, in *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Berlin 1991, pp. 111-24 (citato in Stussi, *Introduzione alla filologia*, p. 192).

la *Gerusalemme conquistata*, non verrebbe liquidata come un penoso episodio di «intristita senilità»⁵⁵.

Se da questi paradossi ci volgiamo ora a casi più concreti e verificabili perché cronologicamente più vicini a noi, l'impressione di aleatorietà, vale a dire di una *Wirkung* del tutto indipendente da ragioni oggettive, interne al testo, ma legata piuttosto alle mutevoli condizioni della ricezione, questa impressione, dicevo, si rafforza (richiamare il termine di *Wirkung*, adoperato a più riprese da Hagen, serve intanto a esplicitare il nesso - che non posso qui approfondire - tra le tesi filologiche di quest'ultimo e uno dei concetti-chiave dell'ermeneutica gadameriana). *Giacinta* di Luigi Capuana conobbe tre distinte edizioni a stampa, ciascuna portatrice di cospicue varianti d'autore. La doppia revisione si concentrò sulla lingua (ritoccata, a dirla in breve, in senso antiletterario: semplificazione della sintassi, riduzione di aulicismi e toscanismi, ecc.) e sullo stile (progresso in direzione dell'impersonalità, incremento dei dialoghi a scapito del narrato, ecc.), e comportò anche alcuni contenuti mutamenti diegetici⁵⁶. Il successo aveva arriso alla *princeps* del 1879, ma è sull'ultima edizione del 1889 che sono state esemplate le ristampe novecentesche⁵⁷. Anche *Fede e bellezza* del Tommaseo conobbe una doppia riscrittura, e in vista di analoghi obiettivi: un cospicuo rimaneggiamento diegetico e strutturale (stavolta al servizio della morale: spariscono i brani più scabrosi, che avevano reso la stampa del 1840 'inadatta ai giovani'⁵⁸); ma, soprattutto, una metodica limatura linguistica e stilistica, che fa giustizia insieme di certi costrutti e termini troppo scelti e di certe ipercaratterizzazioni vernacolari. Ma in quest'occasione l'ultima volontà (1852) non riuscì a sostituirsi alla prima (1840); e la prima, non l'ultima, è stata riprodotta nelle stampe successive, sino alla più recente curata da Donatella Martinelli per la Fondazione Bembo (1997). La specularità delle vicende elaborative non garantisce insomma alle opere una medesima storia editoriale. Sotto l'apparenza di una razionale necessità, essa è di fatto il prodotto di variabili che a buon diritto possono definirsi allotrie: il responso del pubblico e della critica, ho già detto, ma anche, più banalmente, quel coefficiente di casualità che sempre concorre a determinare la sopravvivenza o l'oblio dell'una o dell'altra versione di un testo nella diacronia. Ora, benché spesso coincidano negli esiti (per l'ovvia ragione che anche agli effetti della storia letteraria gli esordi contano quasi sempre più dei congedi), il principio della *frühe Hand* e quello che privilegia invece la redazione dotata di maggiore prestigio storico hanno nei

⁵⁵ Firpo, *Correzioni d'autore*, p. 147. Gli esempi sono meno peregrini di quanto possa sembrare a prima vista. Nell'*Apologia* che il Dolce pospone alla stampa del *Furioso* del 1540 (Venezia, Mapheo Pasini), qualcosa è detto anche contro quei lettori che «dannano i Canti da lui aggiunti, come non necessari e di poca bontà». Riserve analoghe, ricorda il Dolce, venivano espresse sulla seconda edizione degli *Asolani*: per molti, allora come oggi (e valga per tutti il citato saggio di Hagen), quella che contava era la *frühe Hand*. «Il che quando fosse - concludeva il Dolce - ne seguirebbe quasi che una buon'opera si dettasse a caso, e non dopo molto discorso e fatica usata, e specialmente quelle che si compongono affine che elle fiano eterne, e non per pascere il gusto de l'ignorante vulgo: che tanto maggiormente un Poema è da giudicarsi migliore e più perfetto quanto esso è stato con più lungo studio e non una sola volta castigato» (c. [249]r-v).

⁵⁶ La chiave della revisione del romanzo è data da Capuana nella prefazione alla *Giacinta* del 1889: «bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino, e mutare perciò in diversi punti la narrazione in azione, e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile» (cito dall'ed. Mursia 1980, p. 15).

⁵⁷ Con l'eccezione di quella curata da G. Davico Bonino per gli Oscar Mondadori (1980).

⁵⁸ Così il Tommaseo in una lettera al Cantù: citato da M. Puppo, *Sulle edizioni di «Fede e bellezza»*, «Lettere italiane», IX, 3 (1957), pp. 244-55 (254).

confronti della tradizione a stampa un opposto atteggiamento: il primo la ignora o la subordina ad un 'primo getto' comunque più significativo per impatto sul pubblico, intensità creativa, ecc.; il secondo la riflette avallando la gerarchia di valori che essa stessa aveva contribuito a fissare. A costo di ripetermi, devo osservare che nessuno dei due criteri sembra un affidabile principio-guida nell'allestimento di un'edizione critica. Se essa è, come dev'essere, il luogo per una considerazione autonoma dell'opera e di chi l'ha scritta, il suo fondamento non va cercato altrove: nel rapporto tra le differenti redazioni di un testo (rapporto che può rivelarsi, dopo una o più revisioni, tanto diluito da suggerire di spezzare in due tronconi il processo elaborativo, sdoppiando il testo-base); o nella complessiva diacronia dell'autore: la cui ultima volontà, non *benché* ma semmai *perché* ignorata o rimossa dalla tradizione a stampa (e fatte salve le documentate eccezioni)⁵⁹, dovrà essere rappresentata per esteso.

14. S'impone dunque una distinzione tra 'generi': normali riedizioni *vs* edizioni critiche. Ma anche, probabilmente, tra i sottogeneri in cui queste ultime si specificano. Ha scritto Domenico De Robertis: «Non si ripete mai abbastanza, visto che la questione non cessa d'essere risolta, che un'edizione critica è uno strumento di lavoro, fondata su un'ipotesi e per servire al riconoscimento di una situazione storica»⁶⁰. È un'avvertenza che ricalca quella di Contini nel *tombeau* per Bédier: «un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi in sistema i dati»⁶¹. Ma mentre Contini si riferiva esclusivamente alle edizioni di testi medievali (e nella fattispecie ai casi metodologicamente problematici del *lai de l'Ombre* e della *Chanson de Roland*), De Robertis estende i predicati della strumentalità (l'ipotesi di lavoro) e della storicità anche alle edizioni di testi a tradizione d'autore. Ciò che rende solo in parte plausibile questo parallelo tra i due dominî dell'ecdotica è precisamente la diversa natura dell'ipotesi su cui s'impone l'edizione: ipotesi filologica nel caso dell'edizione di testi antichi, ipotesi critica nel caso di testi contemporanei. Assenti in questi ultimi i problemi dello *stemma codicum* e della grafia, limitati quelli della *recensio*, non dovrebbe azzerarsi anche il carattere ipotetico e storico dell'edizione? E non sarebbe proprio la moltiplicazione dei testi-base, in più circostanze, una via per rendere accettabile e insieme per correggere questa storicità? Rispondere a queste domande è meno importante che capire a quale attitudine critica e a quale sistema di valori alluda una strategia editoriale quale è quella che sembra essersi imposta nella pubblicazione di testi moderni o contemporanei come le *Rusticane* o *L'Allegria* (anche perché - non è superfluo dirlo - contano i metodi ma contano ancora di più le applicazioni, e De Robertis ci ha dato, *iuxta sua principia*,

⁵⁹ Ho sotto mano un esempio settecentesco: la commedia *Le donne curiose* di Goldoni. Nella versione definitiva consegnata all'ed. Pasquali del 1764 Goldoni espunse o ritoccò alcuni passi nei quali il *club* per gentiluomini attorno al quale s'intreccia la vicenda veniva svelato per quello che è, un ritrovo massonico. La promozione a testo-base della *princeps* fiorentina (1753) da parte della più recente editrice dell'opera (A. Di Ricco, nell'ambito dell'Edizione Nazionale, Venezia 1995) si giustifica perciò col proposito di restituire alla commedia i suoi originari connotati storico-ideologici. Le residue perplessità sul mancato rispetto dell'ultima volontà dell'autore cadono, poi, per l'esiguità delle porzioni testuali coinvolte nella revisione: anche se spezzettato in apparato, il testo definitivo risulta perfettamente leggibile.

⁶⁰ De Robertis, *Nota del Direttore*, p. 302.

⁶¹ G. Contini, *Ricordo di Joseph Bédier* (1939), in Id., *Esercizi di lettura*, Torino 1982, pp. 359-71 (369).

un'edizione critica dei *Canti* eccellente, facendola precedere da uno dei migliori saggi scritti sinora sulla storia della poesia leopardiana).

La pari dignità ecdotica delle varie stesure di un'opera è un principio ormai tanto consolidato da non avere più bisogno di difensori. L'eterodossia (insieme all'accusa di sensibilità premoderna) è oramai a carico di chi sostiene la tesi opposta. Negli Stati Uniti e in Germania la più recente bibliografia testuale - assodato che stesure 'definitive' perché posteriori nella cronologia non hanno maggiori diritti di quelle provvisorie che l'autore ha prodotto nell'arco della sua carriera - arriva a mettere in discussione quella teoria del *copy-text*, mirante al recupero della volontà dell'autore, che aveva regolato il lavoro editoriale delle generazioni precedenti, da Greg a Bowers a Tanselle⁶². In Francia, la critica genetica si appoggia ad una filologia degli scartafacci pletorica che ha invertito risolutamente la direzione dell'analisi letteraria scambiando il testo coll'avantesto e giustificando la sostituzione con una mistica piuttosto che con una metodologia: «le manuscrit est le lieu d'un contact direct avec la vie de l'esprit; la pensée y circule comme à l'état naissant»⁶³. Non si può dire che questa spesso oziosa consacrazione del non finito abbia avuto molto corso in Italia, almeno sino ad ora. Il programma della *Stilkritik* spitzeriana, vale a dire la congiunzione di filologia e critica, si era qui realizzato in maniera insieme più tempestiva e più diffusa. Ciò significa che, da un lato, per generazioni di italianisti e di romanisti con formazione di filologi - da Contini a Caretti, a De Robertis, a Isella - la critica ha rappresentato il naturale prolungamento del lavoro di edizione dei testi (un'unità, questa tra edizione e interpretazione, per nulla scontata ad esempio nella tradizione anglosassone); dall'altro, che l'attenzione a quella che ho chiamato la diacronia interna delle opere ha avuto un più largo effetto su tutta intera la critica letteraria italiana contemporanea: con l'esercizio della vera e propria variantistica, naturalmente; ma anche incoraggiando al va e vieni occasionale tra le redazioni di un'opera lettori ideologicamente eterogenei a quel metodo: un crociano *sui generis* come Fubini; lo stesso Fortini in un suo scritto manzoniano. E ancora: avviando allo studio della storia editoriale dei testi (in sintonia qui con i saggi italiani di un Fahy); promuovendo infine - e si tratta degli sviluppi più recenti, sull'onda della *génétique* francese - la raccolta e lo studio di materiali preparatori riemersi dai cassette degli autori contemporanei.

Interrogarsi su questi argomenti non è dunque ozioso. Dettagli di ecdotica come quelli dei quali ci siamo occupati qui, non privi di interesse in sé nella misura in cui influiscono sul modo in cui leggiamo i nostri classici, hanno avuto ed hanno riflessi considerevoli sul piano dell'analisi testuale: specie in un contesto, quello italiano, in cui il variantismo corrisponde, se non a un'ideologia, a un ormai consolidato e 'trasversale' atteggiamento critico. In questo senso, la discussione sulla filologia d'autore non interessa soltanto (e direi non in primo luogo) la filologia. Qui ho accennato a due sole questioni, quella relativa all'ultima volontà dell'autore e quella strettamente collegata dello

⁶² Per il primo di questi due aspetti (da tenere separati in quanto rinviano a due distinti problemi filologici: 'gestione' editoriale delle redazioni plurime vs redazione unica da restaurare limitatamente agli accidentali), cfr. J. Thorpe, *Principles of Textual Criticism*, S. Marino California 1972; Tanselle, *Il problema editoriale*, pp. 179-80; J.J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago & London 1983, *passim*; H. Zeller, *A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts*, «Studies in Bibliography», 28 (1975), pp. 231-64. Per la polemica sul *copy-text*, cfr. il resoconto di G. Lernout, *La critique textuelle anglo-américaine: une étude de cas*, «Génésis», 9 (1996), pp. 45-65.

⁶³ *Présentation*, «Génésis», 1 (1992), p. 7.

sdoppiamento del testo-base. Se su di esse non è né possibile né auspicabile legiferare, neppure è obbligatorio rassegnarsi ad un totale empirismo: questo è tutto quello che sul 'metodo', se uno ne esiste, avevo da dire. Ma il tacito presupposto di queste note, che è ora il caso di esplicitare, è che ogni operazione filologica è per sua natura subordinata ad un interesse critico; soddisfatto quest'ultimo, ciò che rimane è superfluo, quando non addirittura dannoso. Le proposte avanzate nel corso di questo articolo riflettono dunque anche una certa insofferenza nei confronti di quella «filologia d'apparati»⁶⁴ dalla quale sembra si sia generata una 'critica d'apparati' spesso tanto meticolosa quanto inetta a portare reali contributi all'interpretazione dei testi e degli scrittori.

Tra i compiti che dovrebbe assumersi l'*ars edendi* per i testi a tradizione d'autore cui ho accennato all'inizio, quello di fissare i propri limiti non è il meno urgente. Fin dove deve estendersi il suo raggio d'azione? Ovvero: chi, che cosa e 'quanto' editare? A me pare che di fronte alla marea montante degli scartafacci di ottocentisti e novecentisti il critico-editore abbia per esempio, in determinati casi, tutto il diritto di selezionare: quindi sia di ritagliare nella diacronia variantistica di un'opera un segmento significativo, e quello solo illustrare in maniera esaustiva, sia di distinguere tra varianti attestate in redazioni a stampa e varianti rimaste allo stato di appunto privato, pubblicando e commentando le prime e ignorando le seconde, o esercitando su di esse la suddetta facoltà di selezione. Nell'epoca delle riviste e dell'editoria di massa molto spesso si preparano manoscritti *per la stampa*: ciò che viene prima ha talora interesse per il linguista, raramente per il critico letterario che non persegue «un contact direct avec la vie de l'esprit» (e costui non si accontenterà certo di riproduzioni per forza di cose schematiche ma vorrà esaminare di persona gli autografi, respingendo così la mediazione dell'editore). Ma quanti sono, nell'arco degli ultimi due secoli, gli autori dei quali preme conoscere nei minimi dettagli l'evoluzione linguistica? Questa domanda porta alla considerazione seguente: un limite analogo a quello 'quantitativo' or ora indicato, la filologia d'autore dovrà darselo sotto il rispetto qualitativo. Gli apparati diacronici vengono concepiti in primo luogo in funzione dell'analisi stilistica, o meglio di quel tipo particolare di analisi stilistica che è la critica delle varianti. Per molti degli scrittori moderni e contemporanei dei quali esiste o potrebbe esistere un'edizione critica quella che sembra difettare è proprio la materia prima: uno stile, una qualità letteraria su cui sia utile e sensato tentare degli approfondimenti. Queste voci minori trovano una loro giustificazione critica soltanto quando assorbite nella storia della letteratura o dei generi, o quando adoperate come simboli e spie per la comprensione del contesto extra-artistico: a questi fini, la pubblicazione dei loro privati esperimenti, quando si tratti di carte manoscritte, o delle loro stampe provvisorie, non è il primo passo da compiere, ed è anzi probabilmente un passo da non compiere mai. Farsi ogni tanto da parte, o farsi discreta - questo mi pare essere, senza ironia, uno dei molti servizi che la filologia d'autore può rendere alla critica.

⁶⁴ G. Gorni, *Le gloriose pompe (e i fieri ludi) della filologia italiana*, «Rivista di letteratura italiana», IV, 2 (1986), pp. 391-412 (400).