

La Storia

1. Varianti d'autore nella storia

Per primo Giorgio Pasquali, nella *Storia della tradizione e critica del testo* (1934), base di una revisione della filologia lachmanniana, fra i vari punti correttivi o integrativi da apportare alla critica del testo aveva indicato la possibilità della presenza in testi antichi di varianti d'autore. La stessa situazione si presenta alle origini della nostra letteratura, dove spesso la tradizione porta varianti che fanno sospettare il rimaneggiamento d'autore: ad esempio per le rime della *Vita Nuova* che paiono avere subito nel momento dell'inclusione nell'opera (un prosimetro, ossia un testo misto di prosa e rima) un rimaneggiamento atto a creare un organismo coerente. Ma se per queste, come per varianti di tanti altri testi, le nostre non possono spesso essere che ipotesi, diversa è la situazione quando ci si trovi di fronte all'autografo di un testo, come in Petrarca o Boccaccio.

A partire dall'invenzione della stampa cambia lo statuto delle varianti d'autore, che diventano più frequenti e maggiormente distinguibili da quelle di tradizione. Nel Rinascimento vi sono casi celebri di varianti d'autore, a partire da Ariosto (i frammenti autografi dell'*Orlando Furioso* da un lato e dall'altro le tre edizioni a stampa dell'opera), Machiavelli, Guicciardini, Della Casa, Bembo, Castiglione, fino a Tasso, le cui *Rime* costituiscono, ancora oggi, uno dei casi filologici più interessanti. Anche i grandi testi letterari del Settecento, di Parini, Alfieri e Monti sono testimoniati da manoscritti d'autore, che permettono di ricostruire le fasi di sviluppo delle loro opere e i processi di correzione del testo. È però l'Ottocento il secolo a partire dal quale abbondano le testimonianze manoscritte, anche grazie a una maggiore disponibilità di carta. Le opere di Foscolo, Leopardi, Manzoni, Nievo, Verga e Carducci sono testimoniate da una ricca documentazione manoscritta, che spesso parte dalla prima idea del testo e giunge fino alle soglie della stampa. Egualmente, è possibile ripercorrere la storia interna delle opere di Pascoli, D'Annunzio e dei grandi poeti e prosatori del Novecento: Montale, Ungaretti, Saba, Sereni, Gadda. A partire dalla seconda metà del Novecento, alla documentazione manoscritta si aggiunge quella dattiloscritta (macchina da scrivere meccanica, poi elettrica) e alle copia di copista si sostituisce la fotocopia: entrano per la prima volta, nel processo di produzione testuale, mezzi meccanici che comportano fenomenologie di trasmissione e di correzione diverse che finiscono per influenzare lo stesso processo elaborativo degli autori. Non è che l'anticipazione della grande rivoluzione a cui si assiste nell'ultimo decennio del Novecento, dominato da un mutamento epocale nella produzione dei testi letterari, che vede il progressivo (anche se non definitivo) abbandono della scrittura manoscritta, sostituita da quella al computer. Una forma di scrittura completamente differente, sia nella fase della ideazione che in quella della scrittura e revisione del testo.

2. Metodi nella storia

L'attenzione alle varianti d'autore non nasce improvvisa, ma ha una lunga genesi nella storia della critica letteraria, a partire almeno dal Bembo editore del Petrarca e teorico della lingua, a sua volta debitore per certe riflessioni di una tradizione anteriore. L'importanza dell'esempio bembesco fa scuola, e avvia un'attenzione più marcata alle varianti redazionali e alla possibilità per questa strada di una lettura più attenta dei testi. Un episodio diverso, certo più audace e sostanzialmente sterile fino al Novecento, è invece quello rappresentato dall'edizione nel 1652 di Federico Ubaldini delle *Rime di M. Francesco Petrarca come estratte da un suo originale* in cui il filologo tenta una *rappresentazione grafica* delle correzioni petrarchesche. Rispetto alla critica "variantistica" precedente, la sorprendente novità e raffinatezza di questa edizione è data dalla *riproduzione integrale* delle lezioni del *Codice degli abbozzi* ricorrendo a opportune soluzioni tipografiche per segnalare le cassature e i rifacimenti redazionali. Dopo i primi studi sulle varianti dei *Promessi sposi*, cui dedicano la loro attenzione prima, relativamente al

passaggio dalla Ventisettana alla Quarantana e allo studio della prima redazione, il *Fermo e Lucia* vari studiosi (Sforza, Lesca, fino all'edizione curata nel 1954 da Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti), lo sforzo più decisivo per una rappresentazione integrale delle varianti d'autore, e la creazione di un apparato esaustivo delle varianti va a uno studioso dilettante e innamorato dell'oggetto della sua ricerca, il recanatese Francesco Moroncini, che dopo aver prodotto un'edizione commentata dei *Canti* leopardiani, pubblica nel 1927 l'edizione critica degli stessi, elaborando un sistema tipografico adatto non soltanto alla rappresentazione delle varianti testuali dei manoscritti e delle stampe, fino alla definitiva edizione Starita del 1835 (utilizzata come testo base), ma anche di quella complessa serie di annotazioni che circondano gli autografi leopardiani, la cosiddetta *varia lectio*. Opera, questa, che stabilisce il vero punto di partenza non soltanto della ricca riflessione che da Contini e De Robertis in avanti si sviluppa sugli autografi leopardiani, ma anche di un'elaborazione sempre più raffinata di apparati di filologia d'autore che proprio nell'edizione dei *Canti* offrono la più ricca esemplificazione.

3. La filologia d'autore e la critica delle varianti

Dopo un decennio, in cui il «mirabile» lavoro di Moroncini viene più ammirato e citato che studiato, nel 1937 Santorre Debenedetti pubblica l'edizione critica di alcuni frammenti autografi dell'*Orlando furioso*. Nello stesso anno, Gianfranco Contini, come recensione all'edizione Debenedetti, pubblica sulla rivista «Il Meridiano di Roma», il saggio che viene unanimemente considerato l'atto di fondazione della critica delle varianti: *Come lavorava l'Ariosto* (poi raccolto nel volume *Esercizi di lettura* nel 1939). Nelle varianti del *Furioso* il filologo rintraccia alcune costanti, alcuni elementi ricorrenti, che permettono di dare una descrizione della poetica ariostesca e che, alla fine, risulta non in contraddizione con quella «caratterizzante» che era stata data nel celebre saggio (*Ariosto*, Bari, Laterza, 1919, poi raccolto in *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, ivi, 1920) in cui Benedetto Croce aveva riconosciuto nell'armonia il principio fondante la poetica ariostesca. L'esercizio critico, tuttavia, permette a Contini di affrontare più in generale il problema del significato di uno studio delle correzioni del testo nelle sue ricadute estetiche e filosofiche, con la definizione del «modo dinamico» con cui si può vedere l'opera d'arte: una «perenne approssimazione al "valore"» (Contini 1970).

La grande influenza esercitata dal pensiero e soprattutto dall'estetica di Benedetto Croce nella cultura italiana non permetteva, nemmeno a Contini, di riuscire a muoversi su binari strettamente letterari e filologici, tanto che la nuova «critica delle correzioni» (questo il nome tecnico, prima che venga soppiantato dal più celebre: «critica delle varianti») viene presentata come una «variante pedagogica» della critica crociana, in grado di giungere alle medesime conclusioni (quindi non in opposizione al metodo di Croce), a partire da un approccio diverso, che consideri il testo in senso dinamico invece che in senso statico. È interessante notare che la polemica che emergerà con Croce non sarà riferita a questo saggio di Contini e all'edizione di Debenedetti di cui era la recensione e in certo senso la «giustificazione», ma a un altro testo a suo modo difensore di una visione dinamica delle opere d'arte, ovvero l'articolo che Giuseppe De Robertis aveva pubblicato nel 1946 in difesa dell'edizione di Giuseppe Lesca della prima redazione dei *Promessi sposi*, il *Fermo e Lucia* (Napoli, Perrella, 19156, allora intitolato ancora: *Gli sposi promessi*), fortemente criticata dal filologo Ernesto Giacomo Parodi, sin dal suo primo apparire («Marzocco», XXI, 9, 1916). La polemica Croce-Contini infiamma le riviste letterarie di questi anni, nel fervore, anche intellettuale, dell'Italia del secondo dopoguerra. Nel saggio *La critica degli scartafacci*, Contini ribadisce con forza che la nuova critica non era nata in contrapposizione con quella crociana - «lo opponevo "direzioni" a "contorni fissi"» - che parte, come ha bene messo in luce Dante Isella, dal medesimo assunto: Se la poesia realizzata non si identifica, naturalisticamente, «con la lettera del testo (o con le pennellate sulla tela)», se dunque il «valore» va inteso, nella più rigorosa ortodossia, «quale presenza trascendentale e non fisica», ne consegue in senso stretto che «esso può riscontrarsi così nel testo, in quanto opus perfectum, «come nel movimento o nell'approssimazione al testo» considerato nel suo farsi (Isella 2009, pp. 5-6). Tale visione dinamica dell'opera d'arte non poteva restringersi in confini nazionali. E infatti, le prime applicazioni di questo nuovo metodo di analisi dei testi sono dedicate tanto a Petrarca e Leopardi, quanto ai grandi nomi della narrativa e della poesia straniera, come l'*Introduzione alle «paperoles»* («scartoffie») del 1947 sulle varianti della *Recherche*, o il saggio su «Jean Santeuil», ossia l'infanzia della «*Recherche*».

1.4. La filologia d'autore e la critique génétique

La filologia d'autore sviluppa quindi un *modo nuovo di considerare i testi*, che è il risultato di un diverso approccio alla letteratura, anche da un punto di vista filosofico. Per la filologia d'autore e la critica delle varianti, infatti, il «valore», la poeticità del testo non è un «dato», un «valore» stabilito, ma una «approssimazione al valore», che comprende ed è il risultato di tutti i testi che l'hanno preceduto, di tutti gli *avantesti*.

Nella filologia d'autore applicata in Italia con «avantesto» si intende solo l'insieme dei *dati materiali* relativi a tutto ciò che ha preceduto il testo. In questa accezione è possibile distinguere:

- i materiali che *non* hanno *relazione diretta* con il testo (come gli elenchi di personaggi, i progetti letterari, gli elenchi lessicali ecc.);
- quelli che hanno una *relazione immediata* con il testo (come le prime stesure e i successivi rifacimenti che precedono il testo vero e proprio).

Da questa differente considerazione discendono i *due tipi diversi di edizione critica*: quella *francese* (più nota come *édition genétique*) e quella di tipo *tedesco-italiano* (generalmente definita «edizione critica» o edizione «critico genetica»).

- L'edizione genetica **francese** si caratterizza per presentare *l'edizione integrale di tutto l'avantesto*, dai primi appunti alle correzioni sulle bozze di stampa, senza distinguere tra primo e secondo tipo di avantesto, e senza subordinazione con la parte dell'avantesto direttamente legata al testo stesso.

L'*édition genétique* è quindi una rappresentazione della storia del testo attraverso *singoli fotogrammi* che di quel percorso fissano ciascuno un provvisorio statuto, senza distinzione tra testo, materiali preparatori e apparato.

- L'edizione **tedesco-italiana** tende invece a dare maggiore importanza al *processo correttorio* di cui la lezione a testo costituisce il *prodotto finale* e considera quindi solo la parte dell'avantesto che ha una relazione diretta con tale "prodotto".

L'*edizione critica* (o critico-genetica) focalizza quindi l'attenzione sul percorso genetico o evolutivo del testo, ossia sul movimento variantistico che porta dalle lezioni registrate in apparato a quelle poste a testo (o viceversa).

La caratteristica peculiare di un'*edizione critica* di filologia d'autore di tipo italiano, perciò, è che mette subito il lettore davanti a un *doppio organismo testuale*, che occupa anche due zone tipografiche diverse: il *testo* e l'*apparato*, dove il secondo è sempre subordinato al primo, al piede della pagina, alla fine del testo, o in un volume a parte. I materiali che non hanno una diretta relazione col testo non vengono compresi nell'edizione, ma pubblicati solitamente in una posizione subordinata (in Appendice, o, nel caso di materiali particolarmente numerosi, in un volume a parte).

In particolare, di fronte all'edizione di un testo in fieri, il lavoro del filologo dovrebbe essere volto non tanto a *ripercorrere alla moviola* l'atto della scrittura, che sarebbe un'ingenua e forse inutile presunzione (nemmeno l'autore sa, perché non può ricordarli dettagliatamente, tutti i passaggi che si sono susseguiti nella sua mente, dalla prima idea del testo alla redazione finale), quanto a tradurre l'oscurità del manoscritto in chiari segni, rappresentando, quando possibile, la *cronologia compositiva* che è riuscito a ricostruire, e che – fatto più importante – costituisce una sua *ipotesi* su ciò che accade «prima del testo» e che porta il testo ad essere quello che è.

In altre parole, attraverso l'analisi dei manoscritti non si dovrebbero divinare i percorsi mentali dell'autore, ma elaborare «criteri di formalizzazione dell'apparato e [...] sistemi capaci di rendere al meglio (in tutte le sue fasi interne, opportunamente distinte e correlate) il processo elaborativo dello scrittore sia sui manoscritti sia sulle stampe» (Isella 2009, p. 16).

Non esiste perciò, come si è già detto, un *apparato ideale*, come non esiste l'edizione critica ideale, e ciò che può andare bene per un autore non funziona per un altro. Verga non corregge come Gadda che, paradossalmente corregge molto più come Bembo, nonostante i due autori siano inassimilabili sotto tutti i punti di vista (ma vicini per sistema correttorio). Quando gli studi di filologia d'autore saranno più numerosi e la disciplina più codificata, si potrà forse scrivere una storia della letteratura italiana sulla base dei vari sistemi correttori degli autori e dei loro rapporti con i propri manoscritti. Ne scaturirebbero sicuramente degli accostamenti nuovi e interessanti, perché dal rapporto con il proprio testo è possibile ricavare indicazioni utili sulla poetica e persino sull'ideologia di uno scrittore.

1.5.1 La filologia d'autore di Dante Isella

A mettere un punto fermo nella delineazione della disciplina della edizione di testi d'autore, sia nella forma della pubblicazione di testi *in fieri* che di opere attestate in varie redazioni, è nel 1987 la pubblicazione del volume di Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, da cui, come si è già detto, proviene la felice denominazione, oggi entrata nel patrimonio comune, di "filologia d'autore" (di contro alle precedenti "critica degli scartafacci" continiana o "fenomenologia dell'originale", secondo la definizione di D'Arco Silvio Avalle).

Allievo di Contini a Friburgo, Isella opera a partire dagli anni '50 nel campo dell'edizione di testi sottoposti a lavoro variantistico, producendo una serie di edizioni sempre più raffinate dal punto di vista della elaborazione di apparati critici di testi sconfinanti tra il Cinquecento e l'età contemporanea, ognuno caratterizzato da problematiche diverse, che gli permettono di mettere a punto strumenti di edizioni *ad hoc*. Il saggio di apertura del volume, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, prolusione all'insegnamento della cattedra di Letteratura italiana al Politecnico di Zurigo, si offre come prima traccia di storia della disciplina, ripercorrendone la nascita "teorica" a partire dalla polemica Croce-De Robertis-Contini per poi delineare in particolare la posizione continiana nei suoi legami da un lato con l'*estetica crociana* (con cui, nel saggio ariostesco, Contini aveva sottolineato la perfetta complementarità, delegando alla disamina delle varianti una sorta di funzione di controllo delle descrizioni "caratterizzanti" della critica crociana) dall'altro con la *critica stilistica* di Leo Spitzer corretta e sottoposta a verifica dal confronto non più tra la lingua individuale dell'autore e una norma linguistica astratta ma tra le successive scelte operate dall'autore. L'*ecdotica* - la scienza che affronta i problemi legati alle edizioni dei testi - è dunque a sua volta in se stessa un *atto interpretativo*, fatto che impone una maggiore responsabilità del curatore, obbligato a plasmare le scelte metodologiche in base alla propria ipotesi ricostruttiva, e il passaggio a strumenti di rappresentazione insieme più analitici e più duttili, piegati come devono essere sulle diverse situazioni testuali. A questa aderenza al testo, sensibile nella registrazione, per usare le parole di Isella, come il «pennino del sismografo», risponde anche la ricerca negli apparati di una *formalizzazione adeguata* e ritagliata, per così dire, sulla particolare metodologia correttoria degli autori: cosicché se l'intervento tipico di Gadda è quello di un incremento a posteriori del periodo, mediante inserzioni e ascrizioni, rappresentabili dunque in maniera più fotografica, quello di Manzoni è invece caratterizzato dallo sviluppo da una frase "base" di implicazioni logiche che si sviluppano sintatticamente in nuovi segmenti, e che comportando dunque la sostituzione del primo getto con gli sviluppi successivi, richiede perciò una rappresentazione più compatta che permetta la visualizzazione e comparazione della intera struttura sottoposta a variante, secondo una gerarchizzazione di fasi la più completa possibile. Che è quanto avviene di fatto nei diversi apparati approntati per i testi gaddiani e invece per l'edizione critica del *Fermo e Lucia*, il secondo nettamente orientato verso una rappresentazione interpretativa che privilegia la confrontabilità dei segmenti compiuti di testo sulla indicazione puntuale e topografica. Certo fra i due progetti corrono anche anni di nuove esperienze, realizzate da Isella direttamente o dalla sua scuola, che hanno ulteriormente raffinato i criteri editoriali: così se a partire proprio dall'edizione del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* di Gadda edito nel 1983, Isella ha potuto precisare con chiarezza la distinzione di un triplice filtro di livelli testuali di 1. apparato, 2. postille, 3. varianti alternative, poi utilizzato per l'edizione integrale delle opere gaddiane edite nella collana garzantiana della "Spiga" a partire dal 1988 (dove non tutti i testi sono dotati di apparato, ma per tutti una nota al testo informa esaurientemente sulla situazione redazionale), è forse nella edizione dei *Malavoglia* di Verga curata da un allievo di Isella, Ferruccio Cecco (1995) che si precisano alcune tecniche fondamentali nella costruzione degli apparati lineari di testi in prosa. (testo tratto da P. Italia-G. Raboni, *Che cosa è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010)