

[UNITÀ – 3]

**LA FENOMENOLOGIA DELL'ORIGINALE
E L'EDIZIONE GENETICA**

[Da: BESSI-MARTELLI M., *Guida alla filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1984; STUSSI A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1994].

UNITÀ – 3E

LA FENOMENOLOGIA DELL'ORIGINALE E L'EDIZIONE GENETICA

LA FILOLOGIA D'AUTORE

Come abbiamo già scritto e ripetutamente detto, hanno valore di **ORIGINALE**:

- i **manoscritti** eseguiti direttamente dall'*autore*, ossia gli **AUTOGRAFI** (siano essi *minute* o *belle copie*);
- i **manoscritti** eseguiti da *persona diversa*, ma sotto il *controllo dell'autore* (detti **IDIOGRAFI**, dal greco *idios*, «proprio»);
- le **STAMPE** sorvegliate dall'autore.

Con «**FILOLOGIA D'AUTORE**» si designa proprio l'*insieme* di *metodi* e *problemi* relativi all'*edizione* di *opere* conservate da *uno* o *più* **ORIGINALI**, cioè come detto:

- ✓ manoscritti *autografi*
- ✓ manoscritti *idiografi*

- ✓ stampe sorvegliate dall'*autore*

Ci si sposta, questa volta, su *testi* prevalentemente *moderni* e *contemporanei*.

La **designazione** «**FILOLOGIA D'AUTORE**» è stata autorevolmente sanzionata nel sottotitolo del libro di DANTE ISELLA: *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*¹, dove hanno particolare rilievo metodologico i due primi capitoli: *Le varianti d'autore* (critica e filologia) e *Le testimonianze autografe plurime*.

MODI DI TRASMISSIONE E DI ACCERTAMENTO

È di fatto impensabile che un'*opera letteraria*, generalmente destinata alla *pubblicazione* e nata con precisi *intenti artistici* (o anche solo culturali), sia *scritta di getto*, senza *pentimento alcuno* e senza essere poi sottoposta a un più o meno capillare e determinante **processo di revisione**.

Revisione anzi che - ponendo l'*autore* in condizioni ben diverse - potrà avvenire:

- sia **nel corso** stesso della *stesura*
- sia in sede di **controllo finale**, immediatamente e *una tantum*.

¹ Padova, Liviana, 1987.

- oppure (accrescendo di molto le tentazioni *correttorie*) a ***più riprese*** e a notevole ***distanza di tempo***.

Soprattutto se si tratta di ***opera non breve*** e di una certa ***complessità tecnico-strutturale***, il fatto che la ***composizione*** non abbia anche comportato un certo numero di ***fasi intermedie*** rappresenterà dunque l'*eccezione* (o addirittura un'ipotesi astratta) e non la *norma*.

Dal punto di vista del ***filologo***, la questione si pone però non già in *termini teorici* (se, per quel dato testo, siano o meno esistite *varianti d'autore*), bensì in ***termini pratici***. Ossia:

- ✓ *se* e in ***quale forma*** tali *varianti* siano ***attestate*** dalla TRADIZIONE in nostro possesso
- ✓ *come* e con quali garanzie sia possibile ***individuare***
- ✓ *come* si possa *stabilirne* la ***successione cronologica***
- ✓ *come*, infine, convenga ***darne conto*** nell'*edizione critica*.

LA FILOLOGIA MODERNA

Contrariamente a quanto accade al ***filologo classico***, che non opera mai (o quasi mai) in presenza dell'AUTOGRAFO, e può solo, se del caso, limitarsi a prendere in considerazione la possibilità che certe ***varianti adiafore*** siano in realtà ***varianti d'autore***, il filologo mo-

dero si trova spesso, e da un certo punto in poi quasi costantemente, ad operare in presenza di materiale autografo.

E se da un lato, come osservava a suo tempo **Gianfranco Folena**, ciò segna il vantaggio della **FILOLOGIA MODERNA** «sulla *filologia classica*, e su gran parte di quella *medievale e romanza*» dall'altro costituisce la sua *crux*, ch  l'analisi dei rapporti genetici fra *varianti*, *stesure*, *redazioni*, si presenta frequentemente altrettanto se non pi  difficile e delicata della RECENSIO ed EMENDATIO, perch  pi  spesso sottoposta a IUDICIUM o se si vuole a DIVINATIO *soggettiva*.

Proprio come nella *storiografia*, l'*abbondanza di documenti* complica la *ricerca* e non rende certo pi  agevole il giudizio ed esige una facolt  di valutazione molteplice e di sintesi controllata perch  ne possa davvero risultare una visione pi  varia e ricca delle cose (ma chi brucerebbe i documenti per facilitarli il compito?).²

UNA FILOLOGIA REDAZIONALE

La filologia in presenza di *materiale autografo*,  , insomma, prevalentemente, una **FILOLOGIA REDAZIONALE**, che privilegia, su quello **statico**, il **momento dinamico (elaborativo)** dell'*opera d'arte*.

² FOLENA 1953, p. 83.

Il che comporta, e ha comportato, la messa a punto di **approcci e strategie sempre nuove**, al fine di *valutare, ordinare* e infine rendere noto e agibile il materiale a disposizione, oltre, ma non è merito minore, ad *aver saldato irreversibilmente quel nesso tra FILOLOGIA e CRITICA* che si è visto teorizzato e cercato (ma solo talvolta realizzato) nell'ambito della *filologia post- e neo-lachmanniana*, anche quando essa non operasse in presenza, vera o presunta, di varianti d'autore. Ben a ragione osserva al proposito **Lanfranco Caretti**:

Credo, insomma, che all'origine dell'interesse per le **correzioni**, e quindi della costituzione degli **apparati diacronici**, sia da collocarsi una ragione essenzialmente **critica**, la quale punta, al di là del problema filologico, a una particolare *lettura del testo*. L'incidenza della **filologia** con l'**atto critico** a me sembra perciò di una estrema evidenza ogni volta che il lavoro prenda le mosse dal riconoscimento del diritto di cittadinanza delle **varianti d'autore**. E non mi riesce di capire come il **critico**, il quale si senta tratto ad analizzare l'**opera** secondo la sua **dinamica**, non si faccia o si rifaccia egli stesso, di volta in volta, *editore* di quell'**opera** (sia pure in privato); così come mi sembra evidente che l'*editore* di un **testo critico** già con l'atto di organizzare un **apparato diacronico** dimostra di operare con **intelligenza critica** e *di vedere con lucidità la strada che conduce entro il cuore*

del **testo** stesso, a intenderlo nel suo vero significato. La distinzione tra **filologo** e **critico**, tra *attività testuale* e *attività interpretativa*, mai mi è sembrata così fittizia come nel caso delle **varianti d'autore**. Proprio nel proporsi e nel risolvere questo aspetto particolarissimo dell'attività testuale, il **filologo** è infatti da considerarsi come **un critico in potenza** che ha fatto la sua scelta metodologica e si accinge perciò a predisporre le *pezze d'appoggio* della sua personale *esegesi interpretativa*. Nessuno meglio di lui, quando intervenga naturalmente l'intelligenza critica, è in condizioni di **passare poi dal momento della ricostruzione testuale** a quello del **giudizio di poesia vero e proprio**, anche perché in questa circostanza non si tratta di due momenti distinti ma piuttosto di due fasi dello stesso lavoro condizionantisi a vicenda.³

FILOLOGIA E CRITICA

Già si è detto, in apertura di questa sezione, che alla base della *costituzione* di **apparati diacronici**, alla base, cioè, della tesaurizzazione delle *varianti d'autore*, pur in presenza di una forma definitiva, non sta - salvo l'eccezione del *filologo* che «non ha *idee critiche* e non crede a nessuna *metodologia*» - l'obbedienza a un mero scrupolo di

³ CARETTI 1952; 1976, pp. 483-84.

compiutezza documentaria, bensì «**una** ragione **essenzialmente** critica». ⁴

LE RAGIONI CRITICHE DELLA FILOLOGIA D'AUTORE

Sulla natura di queste *ragioni critiche* si riporta qui di seguito un brano tratto da uno degli *incunabuli teorici* della **critica variantistica italiana**, e precisamente dall'articolo-recensione che Gianfranco Contini dedicò nel 1937 all'*edizione dei frammenti autografi del Furioso* curata da **Santorre Debenedetti**, e che, in sintonia con analoghi lavori dedicati fuori d'Italia a **Marcel Proust** (del 1928 è il contributo di Léon Pierre-Quint, *Comment travaillait Proust*; del 1934 quello di Albert Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman*) si intitolò: **Come lavorava l'Ariosto**:

Che significato hanno, per il critico, i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: vi è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la *vita dialettica*. Il primo stima l'opera poetica un «valore»; il secondo,

⁴ CARETTI 1952; 1976, 484 e 483.

una perenne approssimazione al «valore»; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, «pedagogico». È a questa *considerazione pedagogica dell'arte* che spetta l'interesse delle *redazioni successive* e delle *varianti d'autore* (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti d'un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati.⁵

La proposta di questo nuovo «canone metodologico» era destinata da un lato a collegarsi a esperienze, se non identiche, certo *solidali*, dall'altro a scontrarsi proprio con i sostenitori di quel modo «statico» di approccio al *testo* cui lo stesso **Contini** fa qui riferimento.

La storia dei progressi e delle polemiche è già stata fatta minutamente e intelligentemente da **Avalle** (1970); converrà qui, dunque, richiamarne solo le tappe e i motivi fondamentali.

LE ORIGINI DELLA FILOLOGIA D'AUTORE IN ITALIA

In modo schematico ed esemplificativo possiamo dire che:

⁵ CONTINI 1937; 1974, pp. 233-34.

- al **1937** risale la tesi di **Piero Bigongiari** sull'*Elaborazione della lirica leopardiana* (a dieci anni di distanza dall'*edizione* dei **Canti** curata dal Moroncini);
- del **1941** (ma uscito nel 1943) è il *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, redatto da **Gianfranco Contini** in margine alla *pubblicazione* in *facsimile* degli abbozzi autografi del **Canzoniere** petrarchesco (Vat. lat. 3196) curata in quell'anno dalla Biblioteca Vaticana;
- del **1945** è la raccolta delle *Poesie disperse* di Ungaretti «con l'*apparato critico* delle *varianti* di tutte le poesie», curata da **Giuseppe De Robertis**, che vi premette il saggio-introduzione *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*.
- Nel **1946**, lo stesso **Giuseppe De Robertis** pubblica *Sull'autografo del canto 'A Silvia'* e il breve contributo *Nel segreto del libro*; con quest'ultimo l'autore si schiera a favore della *critica variantistica*, prendendo lo spunto dall'ostilità che verso l'utilizzazione degli *abbozzi* aveva a suo tempo dimostrato E.G. Parodi, in relazione all'*edizione Lesca* degli *Sposi Promessi* (Napoli, Perrella, 1916).
- Nel **1947** **Gianfranco Contini** risponde

all'intervento derobertisiano con le *Implicazioni leopardiane*, cui De Robertis replica a sua volta con *Biglietto per Gianfranco Contini*.

- Sempre nel **1947** esce sul n. 9 dei «Quaderni della Critica» esce, di **Benedetto Croce**, un *articolo duro e polemico nei confronti della critica degli abbozzi*, significativamente intitolato *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*.
- Alla fine del **1947**, esce su «Letteratura» l'*Introduzione alle 'paperoles'* di **Gianfranco Contini**, dedicata alla *Recherche* di Proust;
- **Lanfranco Caretti** pubblica *Sopra un celebre sonetto del Tasso* («Poesia», VI 1947).

Nel **1948** escono:

- di **Giuseppe De Robertis**, *La via ai 'Promessi Sposi'*. *Capire distinguendo è un bel capire*;
- di **Nullò Minissi**, *Le correzioni e la critica*, nuovo attacco alla *critica variantistica* che costituisce il precedente immediato della nota replica continiana *La critica degli scartafacci* (ma **Contini** non na-

sconde qui di mirare, attraverso Minissi, al bersaglio grosso, cioè a **Croce**);

- **Lanfranco Caretti** pubblica negli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» *Un restauro tassiano*;
- di **Gianfranco Contini** esce ne «L'Immagine» *Sulla trasformazione dell' 'Après-midi d'un faune*.

Queste, dunque, le **tappe iniziali**, pratiche e teoriche, di un lungo e fin dall'inizio contrastato cammino.

Non che, beninteso, l'interesse per la *variantistica d'autore*, e in generale per gli autografi, fosse cosa che nasceva allora, con Contini e con De Robertis: basterà pensare all'ottocentesca **edizione Folli** dei *Promessi Sposi* «nelle due edizioni del 1840 e del 1825» (come specifica il titolo) e ai contemporanei *excursus* in *ambito variantistico* (anche *volgare*) di un **Pasquali**, che dedicava nel **1934** un intero capitolo della sua *Storia* a «*Edizioni originali e varianti d'autore*», o di un **Michele Barbi**, che pubblicava nel **1932** *Per una compiuta edizione dei 'Ricordi politici e civili'* del Guicciardini, e nel **1934**, *L'edizione nazionale del Foscolo e le 'Grazie'* e *Il testo dei 'Promessi Sposi'*.

Ma è certo che in quel momento, con **Contini** e con **De Robertis**, *mutava, mutando i presupposti teorici, la prospettiva della loro utilizzazione.*

E la misura della distanza tra le *due posizioni* è data dagli accenti non proprio teneri nei confronti della nascente *filologia degli abbozzzi*, che è possibile cogliere, ad esempio, in questo luogo della prefazione alla *Nuova filologia*:

Tanto più importante parrà quest'ultimo caso quando si pensi che cosa s'intendesse da taluno [...] per *edizione critica*: la raccolta a prospetto di tutte le elaborazioni e correzioni, dal primo abbozzo all'edizione definitiva. Non si discute sull'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 i 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 la forma definitiva.⁶

⁶ BARBI 1938; 1977, p. XXXV.

Siamo qui assai lontani dalle *posizioni teoriche* che **Contini** rivendicava in apertura del *Saggio d'un commento alle correzioni*, ecc.:

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. Sennonché, se il critico intende l'opera d'arte come un «oggetto», ciò rappresenta soltanto l'*oggettività del suo operare*, il «dato» è l'ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione; e una considerazione dell'**atto poetico** lo porterà a spostare *dinamicamente* le sue formule, a reperire *direzioni*, piuttosto che *contorni fissi*, dell'energia poetica. Una **direttiva**, e non un **confine**, descrivono le *correzioni degli autori*; e soltanto oggi la coscienza mallarméana, alla pari con la riduzione unitaria della personalità imposta dall'estetica dell'espressione, ne consente uno studio rigoroso e poeticamente fecondo.⁷

Alla base della critica **variantistica** di un **Contini** e di un **De Robertis** stanno dunque ascendenze tardo e postsymbolistiche, ma anche precedenti nostrali, se De Robertis farà a più riprese riferimento al Foscolo, e se

⁷ CONTINI 1943; 1979, p. 5.

Contini stesso, altrove, parlerà del *commento* alle *rime petrarchesche* di Carducci e Ferrari, che utilizzava le *varianti* degli *abbozzi autografi* pubblicati dall'Ubalдини (1642) e dal Muratori (1711), e delle «frugali e pur sorvegliate sinossi delle due stampe manzoniane» come degli «scolastici incunabuli» della *critica delle varianti*.⁸

L'OPPOSIZIONE DI BENEDETTO CROCE

Ora, l'interesse verso il «*farsi*» *della poesia*; l'idea che essa sia «*un continuo divenire*, una *lenta e faticata conquista*, e non un *essere* opposto assolutamente a un *non essere*, non una folgorante rivelazione che scoppia in un buio assoluto»⁹; l'idea insomma, per usare la polemica espressione del **Croce**, che la poesia sia «*qualcosa che si fabbrica razionando e calcolando*», non poteva piacere, com'è ovvio, alla filosofia neo-idealistica.

Nella citata nota sulle *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*, **Croce**, «dopo aver distinto fra la 'genesi ideale' dell'opera d'arte, 'che si trae dalla sua presenza stessa', e quella del tutto illusoria documentata dalle minute («**scartafacci**»), osserva che quest'ultimo modo di trattare i *materiali scartati* dall'autore non tiene conto del loro *carattere puramente servi-*

⁸ AVALLE 1970, p. 54.

⁹ BRANCA 1977, p. 82.

le, della loro natura, insomma, di *appunti* buttati giù svelatamente per memoria o come semplice *canovaccio*». ¹⁰

L'opposizione, in sostanza, era tra la considerazione dell'*opera d'arte* come **'fatto'** (una critica cioè, legata alla ***staticità del testo***, una critica del **'testo fisso'**) e la considerazione dell'opera d'arte come **'atto'**.

Peraltro lo stesso **Contini** si premurava fin dal 1937 di chiarire ***la non incompatibilità dei due approcci***, laddove affermava:

In ogni modo, l'idea direttiva del poeta dovrà coincidere col *mondo poetico* quale risulta dalla ***descrizione caratterizzante***; il secondo metodo costituirà una *verifica* o *controprova* del primo; o, per dir meglio, i *due metodi* non saranno che due aspetti empiricamente differenziati della medesima lettura dei testi e giudizio sulla poesia. ¹¹

Si noti che «descrizione caratterizzante» è ovvia allusione alla «caratterizzazione» crociana della poesia così come era stata formulata ne ***La poesia***, uscita l'anno precedente (1936):

¹⁰ AVALLE 1970, p. 57.

¹¹ CONTINI 1937; 1974, p. 234.

Caratterizzare una poesia importa determinarne il *contenuto* o *motivo* fondamentale, riferendolo a una classe o tipo psicologico, al tipo e alla classe più vicina; e in questo il critico spende il suo acume e dimostra la sua finezza e delicatezza, e in questa fatica egli è soddisfatto solo quando [...] riesce finalmente, colto quel tratto fondamentale, a definirlo con una formola, la quale annunzia l'eseguita inclusione del sentimento della singola poesia nella classe più vicina che egli conosca o che ha, per l'occasione, escogitata.¹²

Sulla questione, **Contini** è ritornato anche recentemente, confermando in sostanza le sue antiche affermazioni:

La coscienza del lavoro poetico inerente al momento del *simbolismo*, coscienza insieme di *oggettualità* e di *attività*, ha aumentato di responsabilità la posizione del critico anche innanzi a parecchi dei testi citati: la critica delle varianti conferma per via sperimentale, aumentandone la certezza e arricchendole di particolari altrimenti non o meno percettibili, le interpretazioni ottenute o da ottenersi per via intuitiva, interpretazioni che non sono necessariamente di segno positivo.¹³

¹² CROCE 1936; 1971, p. 115.

¹³ CONTINI 1977, p. 957.

È chiaro d'altronde che la **critica delle varianti** può avere **finalità diverse ed essere diversamente condotta in relazione alla diversa posizione filosofica ed estetica di chi la pratica.**

Nel caso che (come per **Croce**) la *creazione artistica* sia in sostanza la progressiva identificazione di un preciso fantasma poetico, preesistente fin dall'origine, alla *variantistica* nient'altro si potrà chiedere se non la conferma di quella che il Croce chiama 'caratterizzazione'.

Per altra posizione filosofica ed estetica, invece, l'indagine sulle varianti permetterà al *critico-filologo* di ripercorrere in concreto il cammino compiuto dall'artista per giungere alla fine del suo lavoro.

In linea di massima, si può affermare che il pericolo della **critica variantistica** concepita nel primo modo è quello di un *giustificazionismo a oltranza*, quasi ogni *correzione* si muova in direzione del risultato finale.

In realtà, chi pratica tale forma di **critica** del tutto spregiudicatamente, si accorge come a volte la fase finale non corrisponda in nessun modo, o sensibilmente contrasti, con la prima intuizione documentata soltanto dagli *abbozzi*.

Vero è infatti che tra l'*opera*, nel suo *divenire*, e l'*autore* che pur la fonda, si instituisce un **rapporto dialettico**, per cui taluno potrebbe ritenere gli esiti del *processo elaborativo* inevitabilmente indipendenti dalla sua *prima intuizione* e dalla sua *originaria volontà*.

A parte questo e riprendendo il filo del discorso, nel lavoro di analisi di un *processo correttivo* e nella *critica delle varianti* si dovranno distinguere:

- **varianti instaurative**
- **varianti sostitutive**
- **varianti compensative**
- **varianti alternative**
- **varianti destitutive**

A queste definizioni *continiane* si possono aggiungere le due proposte da **Caretti**, che parla a sua volta di **varianti destitutive** (quelle, cioè, che *tolgono al testo senza nulla sostituire*) e varianti alternative (quando la scelta dell'autore non è esplicita).¹⁴

FATTISPECIE E TIPOLOGIE DIVERSE

Nessun problema, certo, o pochi se il *materiale* a disposizione è rappresentato da:

- un'**unica copia autografa in pulito** o comunque riconducibile ad essa

¹⁴ CARETTI 1952; 1976, p. 476.

molti, invece, e di varia natura, i *problemi* collegati alla presenza:

- un'**unica copia autografa** con *varianti*

oppure:

- di **più autografi** con *varianti*

oppure:

- di **uno o più testimoni autografi** accompagnati da **testimoni non autografi** che rappresentino **diverse fasi redazionali**.

E molti, anche, i *problemi*, quando:

- pur in presenza di una redazione definitiva, il filologo abbia la possibilità di entrare in possesso del materiale preparatorio, degli **ABBOZZI**.

CONCLUDENDO

È chiaro, dunque, che la maggiore o minore complessità dei *problemi* dipenderà esclusivamente dalla **natura** e dallo **stato** del **materiale** a disposizione: anche nel caso di presenza di *testimonianze autografe*, non si potrà comunque prescindere dalle consuete operazioni pertinenti alla RECENSIO;

e il *censimento* dei TESTIMONI fornirà le prime risposte, consentendoci di accertare se possiamo disporre:

- di un **AUTOGRAFO UNICO**

- di un **AUTOGRAFO UNICO** e di **COPIE MANOSCRITTE NON AUTOGRAFE e/o di STAMPE NON AUTORIZZATE**

- di **AUTOGRAFI MULTIPLI.**

[Da: BESSI-MARTELLI M., *Guida alla filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1984; STUSSI A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1994].