

*Riscritture, nuove stesure, nuove edizioni:
prassi autoriali e prassi ecdotiche¹*
Maria Rita Mastropaolo

Condurre un discorso sulla categoria di riscrittura comporta una parallela indagine sulla terminologia in uso negli studi filologici, sulla metodologia da utilizzare per questo genere di ricerche e, infine, sui molteplici e differenti casi di studio sui quali si applicano – non sempre in modo univoco – le suddette premesse terminologiche e metodologiche. Occorre infatti comporre questi diversi piani per comprendere se e in che misura si possa parlare di riscrittura per descrivere la storia evolutiva di alcune opere letterarie, se l'uso del termine *riscrittura* possa opportunamente delimitare il campo d'indagine o si debbano usare altri termini in grado di definire in modo più univoco queste ricerche, se vi sia accordo nel lessico in uso da parte degli studiosi. Si potrebbe procedere con ulteriori interrogativi, ma

¹ Intervento presentato il 27 marzo 2019 in occasione del ciclo di “Seminari di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»”, dedicato a *Stesure, redazioni, revisioni, riscritture: problemi di definizione*, ospitato presso la Biblioteca Ambrosiana a Milano.

lo scopo di questo intervento è quello di suggerire alcune delle possibili strade percorribili.

Occasione di un primo sondaggio sono state le ricerche che ho condotto intorno al *Guerrin Meschino* di Gesualdo Bufalino, che si presenta come una riscrittura per così dire ‘doppia’, dal momento che l’opera è una rielaborazione di un classico della letteratura ma è stata anche ripubblicata in una nuova edizione integralmente modificata dall’autore (la prima edizione, a tiratura limitata, edita dall’editore il Girasole nel 1991, la seconda edizione, pubblicata con Bompiani nel 1993). Una seconda occasione di approfondimento si è presentata con lo studio condotto intorno alle *Donne di Messina* di Elio Vittorini, che si presenta invece come un’opera originale che è stata rivista e ripubblicata dall’autore in tre diverse edizioni (1947-48, 1949, 1964). A questo punto si è reso necessario un approfondimento che coinvolgesse anche alcuni aspetti più teorici della questione, dal momento che le due opere prese in esame muovono da premesse del tutto differenti (l’opera di Bufalino è un rifacimento di un’opera più antica di Andrea da Barberino, e in prima edizione si presenta come strenna; l’opera vittoriniana – la cui vicenda è originale – ha la prima edizione in rivista, le due seguenti in volume), ma presentavano alcune costanti che occorre valorizzare e categorizzare. In entrambi i casi, infatti, la riscrittura si configura come il rimaneggiamento, da parte di uno scrittore, di un testo del quale è *egli stesso* autore.

Mi sono innanzi tutto chiesta se vi fosse, nel lessico filologico, una terminologia cristallizzata per indagini di questo tipo, o se la stessa ambiguità riscontrata nelle dichiarazioni degli autori si riscontri anche nei glossari, nei manuali, e negli studi che prendono in considerazione questo tema. Una perplessità non peregrina se anche Stussi sostiene che «sia per la mancanza d’una tradizione consolidata, sia per la grande varietà dei casi concreti da fronteggiare, succede che nell’ambito della filologia d’autore le edizioni presentino purtroppo scarsa uniformità quanto alla terminologia, ai segni convenzionali e al valore loro attribuito».²

Una prima analisi ha coinvolto i termini: *variante, stesura e redazione*.

Se è facile distinguere il primo termine dagli altri due, meno immediata e univoca risulta invece la distinzione fra ‘stesure’ e ‘redazioni’. Prendiamo le mosse dal *Dizionario della terminologia filologica* di Yorick Gomez Ga-
² Alfredo Stussi, *Filologia d’autore*, in *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 291.

ne,³ nel quale manca il lemma *stesura*, mentre è presente il lemma *redazione*, che riportiamo integralmente:

redazione

sost. f.

ciascuna delle stesure di una stessa opera letteraria, specialmente con varianti di forma e di contenuto che la caratterizzano

(GDIU s.v. *redazione*¹; cf. GDLI s.v. *redazione*, n. 2)

Trattaz.: Springhetti, Malato (manca in Beccaria, Lazaro Carreter) –

Attestaz.: **av. 1907** *Carducci* II-6-73 (GDLI s.v. *redazione*, n. 2): Bisogna pubblicare le varianti e le redazioni diverse sopra bene otto codici **1911** *B. Croce* II-2-342 (GDLI s.v. *redazione*, n. 2): Un'ampia introduzione...

dà notizia delle successive redazioni e manipolazioni della 'Scienza nuova' **1934** Pasquali *Storia* 121 e n. 2: [121] La redazione interpolata ebbe voga prima di Carlo, sino a Carlo² [... n. 2] 2) Che la redazione interpolata sia opera di uno scolaro diretto di Benedetto, Semplicio, è congettura non probabile del Traube **1947** *Baldini* 9-242 (GDLI s.v. *redazione*, n. 2): la prima e l'ultima redazione del componimento **av. 1970** *R. Longhi* 286 (GDLI s.v. *redazione*, n. 2): A rileggere ora la prima redazione della 'Vita' di Masolino, le lodi alle sue parti negli affreschi del Carmine suonano di forzatura impacciata e generica **1985** *La critica del testo (Atti)* 647 (= *Indice tematico-analitico*, s.v. *redazione*): r.[edazioni] plurime di opere non pervenute all'ultima volontà dell'autore [...] r.[edazione] d'autore [...] varianti di redazione **2003** GDIU s.v. *redazione*1: *le diverse redazioni dei "Promessi sposi", confrontare varie redazioni*

Fraseol.: redazione (av. 1907), redazione d'autore (1985; cf. anche la voce d'autore), variante di redazione (1985; vd. la voce)

Etimol. e st.: Estensione semantica di *redazione* 'stesura' (1797: DELI).

Tra le Osservazioni aggiuntive, infine, Gomez sottolinea come nel *Vocabolario* del Beccaria sia presente la locuzione *rifacimento d'autore*, che tuttavia non ha «lo status di tecnicismo» che invece egli attribuisce a «nuova redazione». Si impone dunque, innanzi tutto, una 'scala di tecnicità', nella quale il termine per così dire 'più filologico' è *redazione*, mentre *stesura* si

³ Yorick Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, Torino, Accademia University Press, 2017, s.v. *redazione*.

trova in posizione ancillare rispetto a esso (non esistendo come lemma a sé) e il termine *rifacimento* si pone come sinonimo più colloquiale.

In realtà, il discorso si presenta a mio parere come più complesso e stratificato, poiché occorrerebbe che questi termini non venissero indicati come sinonimi, almeno in ambito filologico, così da distinguere in modo più chiaro i casi nei quali un insieme di carte si può considerare come un blocco unitario e i casi nei quali si può chiaramente distinguere uno stacco netto tra due diversi momenti elaborativi. La mia opinione ha trovato conferma in Stussi che sostiene quanto segue:

Interventi ripetuti e massicci rendono spesso il punto d'arrivo assai distante dal punto di partenza, tanto che viene fatto di chiedersi se ci si trova davanti a un unico testo variato o non piuttosto a testi autonomi. Conviene allora stabilire preliminarmente che si parlerà di redazioni diverse nel caso di entità così remote che ha senso confrontarle globalmente, non punto per punto. Nel caso che un sistematico confronto puntuale sia invece possibile, si parlerà di differenti stesure d'una medesima opera o, sottolineando l'esiguità della variazione, d'un'unica opera con varianti.⁴

Questa definizione pare per altro essere confermata da una citazione tratta da un altro luogo del *Dizionario* di Gomez, alla voce 'variante d'autore':

variante (2) / – d'autore (– di autore†) / – originale

sost. f. / loc. sost. f. / loc. sost. f.

variante introdotta dall'autore stesso nel testo in seguito a ripensamenti o rielaborazioni, durante la stesura del testo o in successive redazioni.

La differenza tra 'stesura' e 'redazione', qui proposta in modo indiretto, inquadra la questione rispettando la differenza proposta da Stussi, perché vede nella stesura un momento per così dire 'unitario', mentre usa il termine *redazioni* per indicare fasi di revisione che, seppur in relazione fra loro, sono temporalmente separate, riprendendo in questo modo la distinzione già proposta da Contini in *Come lavorava l'Ariosto*:

è a questa considerazione pedagogica dell'arte che spetta l'interesse delle *redazioni successive* e delle *varianti d'autore* (come, certo, dei pentimenti e

⁴ Stussi, *Filologia d'autore*, cit., p. 290.

dei rifacimenti d'un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati. A loro volta, queste successive redazioni e varianti possono offrire due stati ben distinti: in un caso, i rapporti dell'essere al non-essere poetico, l'*inventio* delle vecchie arti retoriche, la scoperta o rivelazione del fantasma in relazione allo stato d'attesa, la progressiva identificazione di esso [...]; in un altro, le vere e proprie "correzioni", cioè la rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri *organicamente* validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi. [...] Ma è nel secondo caso che si sorprende immanente all'operazione del poeta la coscienza del suo tono proprio ovvero, per i temperamenti più riflessivi, la sua idea della poesia, la sua poetica.⁵

Il passo è noto a tutti, e non mi soffermerò sulla portata delle considerazioni di Contini. Quel che mi preme mettere in rilievo sono alcuni dei termini usati da Contini: lo studioso distingue tra *redazioni* successive e varianti d'autore, e isola queste ultime in una dimensione particolare, destinando al primo concetto una più ampia – *organica* – idea di mutamento testuale, che implica anche mutamenti di poetica.

È proprio riflettendo sulle varianti d'autore e ipotizzando la presenza di questo tipo di mutamenti testuali anche per i testi dell'antichità, che Giorgio Pasquali⁶ propone alcune intuizioni che possono considerarsi una anticipazione di quanto sostiene Contini, oltre che costituire una premessa – *mutatis mutandis* – di un discorso sul macrotesto che alcuni anni dopo condurrà Maria Corti.⁷ Scrive infatti Pasquali:

A noi basta qui stabilire che, poiché Marziale pubblicò egli stesso varie

⁵ Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, «Meridiano di Roma», 18 luglio 1937, poi in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939 e, con lo stesso titolo, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241 (dalla quale si cita), la citazione qui a p. 234. Corsivi miei.

⁶ Anche in questo caso, non si entrerà nel merito delle questioni filologiche discusse dal Pasquali, ma ci si concentrerà sul metodo che egli propone di adottare e sulla terminologia da lui usata.

⁷ In particolare, si veda Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 145-146: «una raccolta di rime o di racconti può essere un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse, o configurarsi essa stessa come un grande testo unitario, macrotesto per l'appunto. [...] il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa».

edizioni dei suoi epigrammi, è probabile *a priori* ch'egli non solo le abbia di volta in volta accresciute, che abbia aggruppato diversamente le diverse poesie, ma anche che abbia qua e là migliorato un epigramma mutando un verso o una parola. Nessun artista moderno lavora diversamente: la storia delle varie edizioni del Carducci o del Pascoli [...] offre analogie a ogni passo: i singoli carmi passano da una raccolta all'altra, e insieme cambiano forma, cambiano qualche volta nel Pascoli persino il metro.⁸

Ai mutamenti strutturali apportati nelle «varie edizioni»⁹ di raccolte poetiche, secondo il filologo classico, si accompagnano sempre varianti sui singoli testi, tanto in Marziale quanto in Pascoli, tanto in Boccaccio quanto in Manzoni, poiché a mutare sono solo le modalità di pubblicazione delle opere, non il processo creativo che conduce a esse. Pasquali nota, infatti, come la pratica delle correzioni non fosse insolita nell'antichità, e che anzi gli autori tenessero per sé una copia della propria opera allo scopo di apportare le correzioni che poi sarebbero state inserite nelle successive copie da essa derivate. Che poi questa pratica sia passata dalla tradizione della copia alla tradizione a stampa, con l'interruzione del processo di impressione e le correzioni in tipografia, è cosa nota a tutti. Il vero cambiamento risiede piuttosto in un altro aspetto, cioè nel fatto che il processo di diffusione di un'opera a tradizione manoscritta è più diluito nel tempo rispetto alla stampa di una tiratura, che, per quanto possa essere interrotta e per quanto possano innestarsi varianti di stato, ha comunque un momento finale ben definito, e allora «le correzioni e i mutamenti dovranno aspettare sino alla prossima edizione».¹⁰ Si passa così al risvolto ecdotico del ragionamento, vale a dire il fatto che occorrerà pubblicare «ognuno di per sé»¹¹ ciascuno dei testi che presentano un numero così ampio di varianti che «non è lecito confondere i testi»: le differenti *redazioni* delle novelle di Boccaccio, per

⁸ Giorgio Pasquali, *Edizioni originali e varianti d'autore*, in *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934, poi Firenze, Le Lettere, 1988 (da cui si cita), pp. 397-465, la citazione a p. 416.

⁹ Il termine, chiaramente, va contestualizzato: Pasquali non intende uniformare le pratiche di diffusione del 'libro' antico con quello a stampa, come dimostrato dall'uso delle virgolette alla prima occorrenza (ivi, p. 397) dei lemmi *edizioni antiche* e *pubblicazione*.

¹⁰ Ivi, p. 393.

¹¹ Ivi, p. 427.

Pasquali,¹² ne sarebbero un esempio, anche in ragione del fatto che non sono *qualitativamente* attribuibili agli amanuensi.

È allora necessario prendere in considerazione, oltre a quello qualitativo, anche l'aspetto quantitativo: quante varianti occorrono perché si distingua tra *stesura* e *redazione*, tra il processo della scrittura e quello della riscrittura, tra le «varianti d'autore» e i «rifacimenti»,¹³ o, come Pasquali dirà nella prefazione all'edizione del 1952, quando in parte ridimensionerà il discorso condotto intorno agli autori antichi,¹⁴ tra «un originale nei suoi stadi successivi» e «diversi originali successivi»?¹⁵ Si può adattare anche a questi casi l'uso dell'avverbio *sostanzialmente*, che caratterizza la definizione di *edizione* fornita da Conor Fahy («Un'edizione può essere definita come *tutti gli esemplari di un libro prodotti dall'uso sostanzialmente della stessa composizione tipografica*»¹⁶) per distinguere le edizioni con varianti dalle riscritture propriamente dette?¹⁷

La necessità di delimitare meglio questi due ambiti è confermata se ci si serve della terminologia della catalogazione biblioteconomica, dove sussiste e si amplifica questa ambiguità, nonostante lo zelo definitorio: i termini *riscrittura*, *refacimento*, *rielaborazione* sono usati come sinonimi per definire «*opere distinte* [...] che, pur rimanendo all'interno dello stesso genere dell'opera da cui derivano, si presentano come *opere nuove*»,¹⁸ cioè sono «*stesure o redazioni* rielaborate, dovute allo stesso autore [...] identificate con titoli differenti». ¹⁹ Esse sono distinte da quelle che vengono definite

¹² Ivi, p. 427.

¹³ Ivi, p. 431.

¹⁴ Tra le numerose critiche ricevute, si veda Scevola Mariotti, *Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 552. Ringrazio il dott. Matteo Rossetti per la segnalazione.

¹⁵ Pasquali, *Prefazione* (1952), in *Storia della tradizione e critica del testo*, cit., 1988, p. XXI.

¹⁶ Conor Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, p. 69.

¹⁷ Gaskell ha addirittura proposto un criterio percentuale per stabilirlo: se a essere ricomposto è stato più del 50% delle forme, allora si può parlare di 'nuova edizione'.

¹⁸ REICAT, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU), *Normative catalografiche*, cap. 11, par. 1, Roma, 2016 (http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Normative_catalografiche; http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Reicat/Parte_II/Capitolo_11/11.1). Corsivi miei.

¹⁹ *Ibidem*. Corsivo mio.

come «*espressioni di una stessa opera*»,²⁰ vale a dire le «versioni o modificazioni, realizzate dall'autore (o autori) dell'opera originale o da altri, che, mantenendo la natura e il carattere di questa, hanno lo scopo di permetterne, ampliarne o prolungarne la fruizione»:²¹ appartiene a questa categoria un numero notevole di casi ormai canonici della filologia d'autore, poiché l'ICCU definisce come «*espressioni di una stessa opera*»

a. le versioni, stesure o realizzazioni, e i relativi abbozzi, prodotti dallo stesso autore (o autori), quando non si tratta di rielaborazioni comunemente identificate con titoli diversi; b. le versioni, edizioni o realizzazioni che hanno lo scopo di ricostruire o comunque rendere disponibile il testo originale (o altro tipo di contenuto), secondo la volontà dell'autore o differenti scelte editoriali; c. le versioni ridotte o ampliate, aggiornate o rivedute, che hanno lo scopo di permettere fruizioni differenziate dell'opera originale o di mantenerne la funzione nel tempo; d. le traduzioni, le trascrizioni, le riproduzioni e le esecuzioni che hanno lo scopo di permettere la fruizione dell'opera in un'altra lingua o notazione o con mezzi diversi.²²

Non si ha dunque un'opera nuova quando il titolo rimane identico, nel caso in cui l'opera pubblicata risponde a una volontà autoriale precedentemente non rispettata o nel caso in cui si fornisca una edizione critica, quando si danno alle stampe testi le cui lezioni si riferiscono ad abbozzi o a stesure in qualche modo riconducibili a un'opera già data alle stampe, e infine in occasione della stampa di versioni 'rivedute', 'corrette' o 'ampliate', mentre i rifacimenti, entro alcuni e ben definiti criteri, possono essere considerati come cosa differente. L'ambiguità, in questo caso, non è data dall'uso del termine *rifacimento*, ma dall'utilizzo del termine *stesura* per casi differenti, tanto che si rende necessario associarlo con possibili sinonimi dallo statuto meno ambivalente: *stesure* o *redazioni*, nel caso di opere nuove, *stesure*, *realizzazioni*, *versioni*, nel caso di *espressioni di una stessa opera*.

L'ICCU ribadisce le questioni appena illustrate con alcune precisazioni sui casi in cui *non si può* catalogare un'opera (libraria, musicale, o artistica) come 'nuova': il primo caso è quello delle «edizioni con titoli diversi ma senza differenze rilevanti di contenuto o forma», il secondo è quello di

²⁰ Ivi, cap. 10 (http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Reicat/Parte_II/Capitolo_10).

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*. Corsivi miei.

«versioni modernizzate o semplificate sotto il profilo linguistico, musicale o tecnico», il terzo è il caso di «versioni aggiornate o rielaborate che conservano il titolo dell'opera e l'eventuale indicazione del suo autore».²³ Non mancano, ancora una volta, le ambiguità terminologiche, dal momento che le indicazioni fornite dall'ICCU contemplano la possibilità di utilizzare il concetto di 'rielaborazione' sia nel caso di «versioni *accresciute, rivedute o aggiornate*» (nel cap. 10 par. 3, *Versioni accresciute, rivedute o aggiornate*), sia nel caso di opere nuove che abbiano una connessione con opere preesistenti (nel cap. 11 par. 1, *Opere nuove connesse a opere preesistenti*). Ad ogni modo, la differenza, benché venga usato lo stesso termine, è sottile ma essenziale, e si pone secondo la seguente scala di 'mutamenti' (uso la terminologia del manuale ICCU):

Non hanno descrizioni bibliografiche distinte	Edizioni prive di varianti
	Edizioni con varianti di stato
Non hanno descrizioni bibliografiche distinte (ma: si segnalano in nota)	Ristampe (nuove impressioni, tirature, etc.) inalterate o con variazioni minori
	Emissioni con elementi d'identificazione differenti
Richiedono descrizioni distinte	Nuove impressioni di pubblicazioni antiche
	Ristampe con variazioni rilevanti nel contenuto o negli elementi d'identificazione (mutamenti di titolo, editore, collana, paginazione <i>oppure</i> inserimento di prefazioni, appendici)

Risulta dunque evidente che, se da una parte il titolo è un elemento essenziale per la definizione della categoria di 'rielaborazione', dall'altro non è il solo mutamento del titolo a dar vita a una nuova opera, poiché quanto dichiarato sul frontespizio deve poi corrispondere all'effettiva novità di contenuto (cioè l'inserimento di «parti o contributi aggiuntivi», di «corre-

²³ Ivi, cap. 11, par. 1 (http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Normative_catalografiche; http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Reicat/Parte_II/Capitolo_11/11.1).

zioni o altre variazioni nel testo o nel contenuto»²⁴). A porre il discrimine, dunque, non sono meri fattori formali (come il frontespizio), ma la concorrenza e l'interdipendenza tra fattori formali e contenuto dell'opera, ed è dunque plausibile ammettere un certo quoziente di ambiguità e imprecisione terminologica, dal momento che, in caso contrario, la catalogazione si trasformerebbe in un lavoro potenzialmente interminabile e dispersivo, del tutto lontano dagli scopi dell'ICCU, che infatti sottolinea sin dai primi paragrafi della guida l'intenzione di non indicare *tutte* le opere che abbiano varianti o che siano ristampe identiche degli originali, fatti salvi i casi nei quali queste indicazioni siano fornite in frontespizio.

È a questo punto necessario portare due esempi tratti dalle due opere citate in apertura, per mostrare il modo in cui i catalogatori abbiano dato conto della situazione editoriale rispettivamente del *Guerrin Meschino* e delle *Donne di Messina*, per poi spiegare se e in che misura questa descrizione rappresenti la realtà dei fatti.

- 1. Bufalino, Gesualdo
[Il Guerrin meschino : frammento di un'opra dei pupi / Gesualdo Bufalino](#)
Milano : Bompiani, 1993
Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\RAV\0226216]
[★Aggiungi a preferiti](#)
- 2. Bufalino, Gesualdo
[Il guerrin meschino : frammento di un'opra di pupi / Gesualdo Bufalino](#)
Catania : Il Girasole, \1991
Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\MIL\0144251]
[★Aggiungi a preferiti](#)
- 3. Bufalino, Gesualdo
[Il Guerrin meschino / Gesualdo Bufalino ; introduzione di Alberto Cadioli ; cronologia e bibliografia di Francesca Caputo](#)
Milano : Bompiani, 1998
Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\MIL\0393468]
[★Aggiungi a preferiti](#)

Del *Guerrin Meschino* sono indicizzate tre edizioni, le prime due stampate vivente l'autore e pubblicate con due case editrici, due titoli lievemente differenti²⁵ e in anni e città differenti. La terza edizione, invece, che in realtà è un 'ibrido', è segnalata per la presenza di una prefazione e una cronologia assenti nelle due edizioni precedenti. Ciò che invece non viene

²⁴ Ivi, par. 1.7.1 (http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Reicat/Parte_I/Capitolo_1/1.7/1.7.1).

²⁵ La prima edizione, con il sottotitolo *Frammento di un'opra di pupi*, la seconda con sottotitolo *Frammento di un'opra dei pupi*.

indicato è il fatto che questa edizione, in realtà ‘recupera’ i fogli dell’edizione del 1993 e li ripropone come nuova emissione: si notano infatti due tipi di carta differenti, uno più chiaro per l’introduzione e la cronologia e uno più scuro per i fogli contenenti il testo del romanzo.²⁶

Vediamo ora le *Donne di Messina*: manca la ‘prima’ edizione del romanzo, comparso in puntate su «La Rassegna d’Italia» con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*, mentre le due edizioni in volume, 1949 e 1964, sono differenziate per l’anno e la precisazione «Romanzo di | Elio Vittorini» che riprende l’indicazione presente sul frontespizio del romanzo. Se si accede alla scheda completa,²⁷ inoltre, si vedrà che a variare è anche il numero di pagine e l’indicazione, per l’edizione del 1964, che si tratta di una «nuova stesura», esattamente come segnalato sul frontespizio del volume.²⁸ Le due diverse ‘voci’ relative alla stessa edizione del 1964, invece, sono dovute a una classificazione imprecisa, dal momento che una contiene anche l’indicazione della collana di appartenenza del romanzo, mentre l’altra no.

²⁶ Sulla questione, rimando a Maria Rita Mastropaolo, *Il Guerrin Meschino di Gesualdo Bufalino. Un’opra in versi*, «Stefi», V, 2016, pp. 275-344.

²⁷ La scheda è consultabile al seguente link: [http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?saveparams=false&resultForward=opac%2Fficcu%2Ffull.jsp&cx=0&select_db=solr_iccu&xy=0&do_cmd=search_show_cmd&searchForm=opac%2Fficcu%2Ffree.jsp&db=solr_iccu&nentries=1&rpnlable=+Tutti+i+campi+%3D+le+donne+di+messina+vittorini+%28parole+in+AND%29+&rpquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D1016%2B%2540attr%2B4%253D6%2B%2522donne%2Bmessina%2Bvittorini%2522&&fname=none&from=2\)](http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?saveparams=false&resultForward=opac%2Fficcu%2Ffull.jsp&cx=0&select_db=solr_iccu&xy=0&do_cmd=search_show_cmd&searchForm=opac%2Fficcu%2Ffree.jsp&db=solr_iccu&nentries=1&rpnlable=+Tutti+i+campi+%3D+le+donne+di+messina+vittorini+%28parole+in+AND%29+&rpquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D1016%2B%2540attr%2B4%253D6%2B%2522donne%2Bmessina%2Bvittorini%2522&&fname=none&from=2)).

²⁸ Cfr. Giorgio Montecchi e Fabio Venuda, *Manuale di biblioteconomia*, Milano, Editrice Bibliografica, 20135, pp. 134-135, dove vengono fornite le indicazioni di catalogazione relative all’edizione («Fonte da cui ricavare le informazioni: frontespizio o suo sostituto nel caso manchi; pagine preliminari, costituite dalle prime pagine che precedono la prima pagina del testo, ad esempio il verso del frontespizio e l’occhetto; la copertina; il colophon»), benché non venga dato uno spazio significativo alle ‘edizioni rivedute’, accostate alle ‘nuove edizioni’ senza che ne siano sottolineate le peculiarità.

- 1. Vittorini, Elio
Le donne di Messina : romanzo / di Elio Vittorini
Milano ; Roma : Bompiani, 1949
Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\IEI\0007920]
[★Aggiungi a preferiti](#)
- 2. Vittorini, Elio
Le donne di Messina / Elio Vittorini
Milano : Bompiani, [1964]
Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\RAV\0049515]
[★Aggiungi a preferiti](#)
- 3. Vittorini, Elio
Le donne di Messina / Elio Vittorini
Milano : Bompiani, 1964
Monografia - Testo a stampa [IT\ICCU\PAL\0077229]
[★Aggiungi a preferiti](#)

Il caso più interessante tra i due, per il discorso che abbiamo cercato di condurre, è sicuramente quello delle *Donne di Messina*, perché presenta alcune problematiche relative alla natura delle sue edizioni. La prima domanda che ci si pone è se *Lo zio Agrippa passa in treno* possa essere considerato o meno parte di quel complesso di edizioni che genericamente si indicano come *Le donne di Messina* oppure no; e, se sì, in quale relazione ponga con le due edizioni in volume. Il secondo interrogativo riguarda invece le differenze di contenuto presenti nelle tre edizioni, perché, come vedremo, vi sono più mutamenti tra le due edizioni con lo stesso titolo che tra *Lo zio Agrippa* e le 'prime' *Donne di Messina*.

Lo zio Agrippa passa in treno, infatti, pur avendo un titolo diverso, non costituisce un romanzo *altro* rispetto all'edizione del 1949, dal momento che i contenuti del volume rimangono in parte coincidenti con quelli dell'edizione in puntate; l'edizione del 1964, invece, rispetto alla precedente, risulta essere quasi un'opera nuova, soprattutto se si legge il romanzo alla luce delle novità innestate a partire dalla seconda parte (novità poetiche e ideologiche, che stravolgono profondamente anche il contenuto narrativo del romanzo). Sembra dunque che il romanzo vittoriniano (nelle sue diverse edizioni) rientri, secondo le rigide norme di catalogazione bibliografica, all'interno delle 'espressioni di una stessa opera', e in particolare alla categoria delle *Versioni accresciute, rivedute o aggiornate* (par. 10.3), in quanto l'autore ha proceduto a una revisione che, nel caso delle due prime edizioni, ne ha mantenuto la sostanza, intervenendo con la macroscopi-

ca variazione del titolo; mentre nel caso della seconda e terza edizione, a fronte della conservazione di un identico titolo, il romanzo ha subito una drastica ricomposizione della materia narrativa.

Ad ogni modo, è lo stesso Vittorini ad alimentare l'ambiguità, dal momento che nella nota che precede l'edizione del 1964, afferma che quello appena pubblicato *non è un altro* romanzo, ma una «nuova stesura», da «considerare, rispetto all'originaria, solo corretta e riordinata nella prima metà e invece riscritta, e anche ripensata, nella seconda».²⁹ Il legame con l'edizione del 1949, dunque, non viene reciso, bensì consolidato sulla base della 'novità' che deriva dal lungo processo revisorio: se da un lato l'autore informava coloro che non ne erano al corrente dell'esistenza di una edizione precedente, dall'altro rassicurava quanti avevano già avuto modo di leggerla (e, coloro che avevano conosciuto le vicende dello zio Agrippa attraverso la lettura delle quindici puntate comparse su «La Rassegna d'Italia») delle novità contenute nella nuova «stesura».

Ma si può effettivamente parlare di nuova stesura, nel caso dell'edizione del 1964? La risposta non è così semplice, perché in realtà il modo di lavorare di Vittorini – restituitoci dalle carte del Fondo Elio Vittorini conservate presso il Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale dell'Università degli Studi di Milano) – mostra piuttosto un progressivo distacco dai materiali dell'edizione precedente, fino al definitivo abbandono di questi ultimi e una redazione interamente nuova di intere parti di romanzo: se, in una prima fase l'autore interviene *direttamente* su un esemplare dell'edizione del '49, in seguito Vittorini tralascia le correzioni puntuali apportate su quelle pagine per procedere a una radicale riformulazione di lunghe porzioni di romanzo. Si può dunque parlare di un doppio processo, che coinvolge 'stesure' e 'redazioni', sottolineando appunto l'aspetto, ora messo in luce, della unitarietà del romanzo, pur nelle sue tre edizioni.

Riportando nuovamente la questione sul binario della filologia, la domanda alla quale occorre rispondere è se, viste queste premesse, nell'ambito della filologia d'autore la riscrittura operata da parte di un autore di una

²⁹ Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964. La dicitura «Nuova stesura» compare nel frontespizio, la nota compare invece sul verso del frontespizio ed è ripresa, in terza persona e con qualche variante, nel risvolto di copertina.

sua opera possa essere considerata una categoria valida anche a fini ecdotici o se essa sia da considerare una condizione intrinseca di *ogni* testo (per dirla con Contini, la «sua condizione di caleidoscopica variabilità»³⁰), e sia dunque superfluo definirne lo statuto, in quanto coincidente con la ‘scrittura’. Pochi, infatti, sono gli studi riservati alla questione, che tuttavia si legge – quasi come un ambito di interesse che scorre carsico in tutte le indagini filologiche – fra le brevi considerazioni di numerosi studiosi, e solo recentemente è stato posto al centro di ricerche specifiche.³¹

Si prenda avvio da Folena,³² che nelle sue considerazioni sulla ‘dinamica’ del testo moderno – scritte a commento di *Filologia e critica* di Lanfranco Caretti³³ – propone una terminologia che va dal campo ristretto delle *varianti* a quello più ampio delle *redazioni*, proponendo come ‘fase intermedia’ quella delle *stesure*, laddove Caretti aveva invece distinto fra «correzioni parziali e locali», «varianti ampie e profonde», «mutamenti strutturali e infine, come caso limite, duplicità o triplicità di redazioni».³⁴ Folena individua così le tre categorie principali delle quali ci stiamo occupando, pone le premesse per ragionare sia intorno alla terminologia filologica usata per descrivere la «mobilità del testo» (fra cui, per altro, anche la distinzione fra i termini *variante* e *correzione* già proposta da Contini) sia per riflettere sulle diverse tipologie di apparati, e in particolare problematizza la differenziazione fra apparato ‘sincronico’ (quello che dà conto della tradizione a stampa) e ‘diacronico’ (quello che dà conto del movimento interno al sin-

³⁰ Gianfranco Contini, *Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Treccani, 1977, recentemente ripubblicata in Gianfranco Contini, *Filologia*, Bologna, Il Mulino, 2014.

³¹ Nell’ambito degli studi di *critique génétique* il tema è stato recentemente posto al centro del numero del 2017 di «Genesis», significativamente intitolato *Après le texte*, nel quale si propone il conio del termine *après-texte*, calco del più noto *avant-texte*.

³² Gianfranco Folena, *Statica e dinamica del testo*, «Letteratura», n.s., a. 1, n. 3, 1953, pp. 82-84.

³³ Lanfranco Caretti, *Filologia e critica*, «Aut Aut», 12, 1952, pp. 484-506, riproposto in *Filologia e Critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 e infine come appendice a *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 471-488 (che rispetto alle precedenti edizioni contiene delle note di aggiornamento bibliografico), dal quale si cita. In questa sede, lo studioso aveva proposto una vasta serie di noti esempi di «rifacimenti completi, cioè di doppie redazioni» (p. 472), da Boccaccio a Petrarca, da Ariosto a Parini, da Manzoni a Verga.

³⁴ Ivi, p. 476.

golo testo) proposta da Caretti,³⁵ che andrebbe secondo lui sostituita dalla differenziazione fra apparato ‘statico’ e ‘dinamico’, difendendo la propria posizione con queste parole:

Mi pare che la distinzione sincronica-diacronia [*sic*] potrebbe essere fruttuosamente portata in questo campo per indicare le correzioni “sincrone” entro una stessa redazione separandola anche nel nome da quelle appartenenti a tem[*p*]i e redazioni diverse (p. es. nell’ediz. dei *Promessi Sposi* le correzioni eseguite durante la stampa del ’40 da quelle operate sopra la stampa del ’25-’27).³⁶

Insieme alle ragioni della proposta dei termini ‘statico’ e ‘dinamico’ l’autore dunque manifesta la volontà di moltiplicare i piani d’indagine, al fine di rendere l’analisi quanto più possibile completa e al contempo fruibile. Questa riflessione terminologica porta per altro con sé anche un suggerimento operativo, dal momento che Folena si trova a riflettere sulle implicazioni che le scelte del filologo hanno anche sul piano della leggibilità di una edizione critica.³⁷ Ancora più utile al nostro discorso è quanto scrive lo studioso poco oltre:

Un altro punto che presenta incertezze e problemi particolari è il rapporto fra varianti e redazione: mentre la nozione di variante non interessa generalmente la struttura, quando parliamo di redazione diversa di un’opera o di un frammento pensiamo a una struttura mutata, a un organismo che coinvolge più intimamente il tono e il carattere dell’insieme.

Il punto è delicato, anche perché la diversa valutazione del rapporto può determinare la configurazione tecnico-didascalica degli apparati di varianti o delle appendici di redazioni. Quando il coagulo delle varianti intorno a un nucleo storico determinato dia *nell’insieme* un risultato qualitativamente differente, oppure quando le differenze testuali siano sensibili, converrà

³⁵ Ivi, pp. 471-472.

³⁶ Folena, *Statica e dinamica del testo*, cit., p. 83.

³⁷ Queste riflessioni terminologiche verranno portate avanti negli anni seguenti anche da Dante Isella, che ha proposto, nella sua edizione critica del *Giorno* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1969), la distinzione tra apparato genetico ed evolutivo, indicando con il primo un apparato che dia conto della genesi del testo, prendendo come testo di riferimento l’ultimo stadio ricostruibile, mentre con il secondo un apparato che rappresenti, appunto, l’evoluzione del testo, dal suo primo ‘strato’ all’ultimo e più recente.

di solito pubblicare le diverse redazioni del testo separatamente, mettendo in rilievo quella “ottima” e le altre subordinando in senso orizzontale: e questo per salvare l’unità sincrona delle singole redazioni, ciascuna provvista del suo corredo eventuale di varianti.³⁸

Tenendo sempre presenti le esigenze sul piano ecdotico, Folena si pone quindi in modo inequivocabile il problema delle diverse redazioni di una stessa opera, caratterizzate dal mutamento dell’intera *struttura*, da variazioni sostanziali nel «tono» e nel «carattere» dell’opera, e da mutamenti di tipo *qualitativo*, e suggerisce una scelta ecdotica coincidente con quella già formulata da Caretti, che riportiamo:

il nostro compito non è già quello di distinguere il sano e il corrotto, ma quello piuttosto di identificare le varie fasi dell’elaborazione artistica, di fissare il profilo delle varie stesure, di stabilire – sin dove è possibile – i rapporti fra le stesure stesse (e qui il curatore, che non intenda fermarsi alla riproduzione diplomatica, dovrà pagare spesso di persona congetturando). Non di un archetipo, dunque, si tratta, ma di vari archetipi, caso mai, reperiti in modo che risulti in evidenza quello più autorevole e definitivo, secondo la volontà esplicita e responsabile dell’autore, e che siano nitidamente ordinati in progressione cronologica quelli, per così dire, provvisori: le anticipazioni approssimative del testo maggiore, i gradi di avvicinamento ad esso (abbozzi, prime stesure, elaborazioni intermedie, ecc.).³⁹

I due studiosi, ancora una volta, mentre ragionano sulle scelte ecdotiche e di rappresentazione compiute dai curatori, indagano anche sullo statuto della riscrittura (o ‘redazione’) come concetto filologico e sul suo ambito di applicazione nell’esame della messe di materiali conservata negli archivi. A riprova della validità di queste affermazioni si può citare quanto scrive Domenico De Robertis:

Vorrei mettere in guardia dalla tendenza sempre più accentuata, per qualunque vicenda soprattutto recenziore di ripensamento e rimaneggiamento, ad allineare tutte le serie, ad imitazione di quei degni esempi, a ciò incoraggiando la dilatata disponibilità degli archivi, in particolare contem-

³⁸ Folena, *Statica e dinamica del testo*, cit., pp. 83-84.

³⁹ Caretti, *Filologia e critica*, cit., p. 476.

poranei. La pubblicazione in successione dei veri *Porti sepolti* e *Allegrie* un-garettiane (per i libri seguenti il problema nemmeno si pone) non avrebbe, per così dire, senso critico.⁴⁰

Non, dunque, la ripubblicazione delle diverse redazioni ponendole sullo stesso piano, ma un più critico atteggiamento volto alla proposta di una interpretazione che tragga luce dalle differenti (e differenziate) suggestioni che forniscono i testi stessi nel loro variare.

Una soluzione al problema rappresentativo (ma anche, in definitiva, critico) è proposta anche da Dante Isella con un esito simile a quello di De Robertis. Tralasciando tutti gli aspetti del suo ragionamento, il punto che in questo caso ci interessa è quello in cui Isella ragiona intorno ai *Promessi Sposi*:

se in rapporto alla struttura narrativa nettamente diversa, il *Fermo e Lucia* è perfettamente riconoscibile come un'idea di romanzo autonomo rispetto ai *Promessi Sposi*, per quanto è invece della lezione non si può dire altrettanto, il processo elaborativo risultando unico, come un ponte con un solo arco, dalla pagina bianca all'edizione del '27.⁴¹

Porre in rilievo i momenti salienti della revisione d'autore significa dunque comprendere la logica che guida la riscrittura nel suo insieme, e trasformare il minuto lavoro di ricerca sulle *singole* varianti in un ragionamento intorno al *sistema* formato dalle varianti e, in definitiva, arrivare a comporre questo sistema in un discorso critico intorno alla poetica dell'autore.⁴²

Queste parole di Isella richiamano immediatamente alla memoria la riflessione sui 'sistemi di varianti' avviata, come è noto, da Contini nel già citato *Come lavorava l'Ariosto*: in quella sede lo studioso aveva proposto di guardare le opere dal punto di vista del produttore, cioè di conside-

⁴⁰ Domenico De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo*, Atti del convegno, Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, p. 390.

⁴¹ Dante Isella, *Le testimonianze autografe plurime*, ivi, pp. 45-60, la citazione a p. 58.

⁴² Ciò, precisa Isella, non implicherà la segnalazione dei soli elementi più significativi di ciascuna edizione, dal momento che il rischio che si correrebbe sarebbe non solo quello dell'incompletezza, ma anche la perdita del «senso dell'insieme, la continuità di una ricerca nient'affatto riconducibile a momenti episodici» (ivi, p. 54).

rarle opere *in fieri*⁴³ (ed è lampante la somiglianza con il sintagma «*work in progress*» usato da Vittorini per le *Donne di Messina*⁴⁴) delle quali era necessario che il filologo (e, per Contini, anche il critico) ne ricostruisse «drammaticamente la vita dialettica»⁴⁵ e rintracciasse le «direzioni, piuttosto che [i] contorni fissi, dell'energia poetica».⁴⁶ Isella, commentando le parole di Contini,⁴⁷ si chiede: «Ma, reperire direzioni, che altro significa se non individuare le linee lungo le quali si muove il lavoro correttorio dello scrittore, riconoscere le costanti del suo sistema?», mettendo in risalto proprio l'intrinseca dinamicità del testo.⁴⁸

In tal modo questi studiosi finiscono per fornire una base teorica valida alla nozione di «riscrittura totale» proposta da Ignazio Baldelli,⁴⁹ che inten-

⁴³ Ivi, p. 233.

⁴⁴ Scrive Vittorini a Michel Arnaud, l'8 giugno 1949: «Da parte mia mi sono accorto che è ancora un libro in costruzione, e che non ho ancora finito di scriverlo. [...] Per me si tratta di un *work in progress*» (Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 256). È possibile che questa espressione derivi da James Joyce, che si riferiva ai frammenti che andava pubblicando del futuro *Finnegans Wake* chiamandoli 'fragments of Work in Progress'. Si noterà per altro che, in quest'ultima espressione, l'assenza dell'articolo indeterminativo e la presenza delle maiuscole fanno sì che il riferimento a un'opera in lavorazione diventi un riferimento a quell'opera dal titolo *Work in progress*. Che Vittorini conoscesse quest'opera e il suo autore è dimostrato dalla costante presenza di Joyce in tutti gli scritti nei quali si fa riferimento alla letteratura straniera (in particolare relativamente alle novità apportate dall'autore dublinese nella letteratura europea e all'influenza su quella americana). Si veda in particolare la breve ma densa riflessione sul Joyce dei *Dubliners* ora pubblicata in *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 268, dove Vittorini fa esplicito riferimento a *Finnegans Wake*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5.

⁴⁷ Dante Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, prolusione al corso tenuto nel 1978 al Politecnico di Zurigo e ora in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, cit., pp. 7-28.

⁴⁸ Si veda, per un ulteriore approfondimento sugli orientamenti assunti dagli studi variantistici, Gino Tellini, *Critica delle varianti d'autore*, in *Filologia e storiografia da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 369-384, e in particolare il riferimento alle «metamorfosi testuali [...] considerate in chiave etica, estetica, spirituale», p. 371.

⁴⁹ Si prende qui in prestito la terminologia contenuta in Ignazio Baldelli, *La riscrittura 'totale' di un'opera: da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura» di Bassani*, in *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, pp. 241-265.

de con questo sintagma la riformulazione dell'intero impianto linguistico-stilistico (del «testo») e/o un ripensamento profondo degli «intenti politico-culturali e artistico-stilistici» (del «contesto»).⁵⁰ Questa definizione è stata recentemente presa in prestito da Simone Celani⁵¹ e ampliata dall'inserimento del concetto di «macro-varianti d'autore», utile a far rientrare la riscrittura nell'ambito delle ricerche della filologia d'autore e a concepirla come un *sistema complesso* di varianti tra loro correlate e interdipendenti.

È ora necessaria una precisazione, poiché lo stesso Folena aveva sottolineato come non è il semplice innesto di varianti in un testo che ha già una sua coerenza interna a determinare lo statuto di riscrittura. E infatti, a mio parere, è l'*intenzionalità* con la quale l'autore opera sul già scritto/edito⁵² che determina lo statuto di questa operazione. Detto in altre parole, ciò che caratterizza la riscrittura è il mutamento della volontà autoriale⁵³ che si concretizza in interventi macroscopici sul testo tali da farci considerare la nuova versione, citando ancora Celani, «alternativamente, come evoluzione di una stessa opera o come opere tra di loro distinte». ⁵⁴

Un ulteriore aspetto che occorre poi sottolineare è che vi sono casi in cui la riscrittura riceve un riconoscimento 'ufficiale' attraverso la nuova edizione, ma si può anche ipotizzare che vi siano casi nei quali la nuova versione rimane ignota ai lettori e agli studiosi per le ragioni più varie. Questa eventualità, però, non implica un mutamento nella considerazione di questa operazione, perché a essere discriminante è il fatto che la riscrittura

⁵⁰ Ivi, p. 242.

⁵¹ Simone Celani, *Per una critica comparativa delle macro-varianti*, in *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, a cura di Simone Celani, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 1-5.

⁵² Come si è già messo in rilievo, non si intende qui proporre una differenziazione fra i due casi.

⁵³ La riflessione tocca alcuni dei punti messi a fuoco – pur nel differente quadro di osservazione – da Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 37-40 e 53 e ss. Vengono qui poste in rilievo alcune questioni che è il caso di richiamare: l'ultima volontà dell'autore (e dunque, come recita il titolo del paragrafo che prende avvio a p. 37, «il testo/i testi dell'autore»), con la conseguente problematica rappresentata dalle 'strutture' – terminologia presa in prestito da Domenico De Robertis – delle opere complete, vale a dire le decisioni che il filologo si trova a dover prendere nel caso di progetti di opera omnia, soprattutto nel caso in cui l'autore abbia ripubblicato le proprie opere in anni e in versioni differenti.

⁵⁴ Celani, *Per una critica comparativa delle macro-varianti*, cit., p. 1.

si operi *dopo* una edizione, e non che la nuova redazione venga pubblicata. In questo caso, quindi, al centro della questione non è tanto l'atto della pubblicazione, ma l'intenzione autoriale di dare una 'vita nuova' all'edito.

Vediamo ora di trarre alcuni risultati da quanto detto esaminando ancora il caso vittoriniano. Partiamo dal caso particolare delle *Donne di Messina* e dalle dichiarazioni di Vittorini riguardo al proprio romanzo. Vittorini parla spesso di questa opera come di un 'work in progress', e, all'indomani della pubblicazione della prima edizione in volume annuncia che avrebbe ripubblicato «le *varianti* come un libro a sé, senza annullare quello che il libro è adesso»: ⁵⁵ quindi *due libri* che non si escludono vicendevolmente, ma che al contempo traggono la loro unicità dalle differenze che li caratterizzano. ⁵⁶ Ciò che Vittorini propone ai propri lettori è, in definitiva, proprio un testo in movimento, o, come egli stesso afferma, un «book in progress». ⁵⁷

Tali movimenti si possono concretamente visualizzare nel grafico che ora propongo (fig. 1), che restituisce, sebbene sommariamente, i mutamenti tra le prime due edizioni del romanzo, *Lo zio Agrippa passa in treno* e *Le donne di Messina* del 1949: rispetto all'edizione in puntate, si può notare la presenza di alcune celle che rimangono vuote, in corrispondenze dei capitoli che non trovano riscontro nell'altra edizione, e che quindi, semplificando la complessa evoluzione della redazione del romanzo, o sono stati soppressi in fase di revisione o sono stati aggiunti in seguito e sono quindi assenti nella prima edizione.

Per il secondo esempio mi sono servita anche delle carte conservate nel Fondo Elio Vittorini (Milano, Centro APICE). Il grafico (fig. 2) mostra come i capitoli abbiano subito, nelle diverse fasi di revisione (individuate dai diversi inchiostri usati su due esemplari dell'edizione del 1949 che Vittorini usa come 'palinsesti' per la sua revisione), o la soppressione o lo

⁵⁵ *Ibidem*, corsivo mio. Identiche considerazioni vengono espone in Elio Vittorini a Dionys Mascolo, 15 giugno 1949, cfr. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 259.

⁵⁶ Si richiami alla memoria l'articolo, già citato, di Isella a proposito del rapporto fra il *Fermo e Lucia* e *I Promessi Sposi*, in *Le testimonianze autografe plurime*, cit., p. 58.

⁵⁷ Elio Vittorini a Robert Penn Warren, 18 dicembre 1949, in Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 284: «Ma io tornerò su questo. È una casa rimasta con tutte le impalcature armate. E vi torno a lavorare all'indomani della pubblicazione, un po' ogni tanto. È un libro in costruzione che ho pubblicato troppo presto. *A book in progress*».

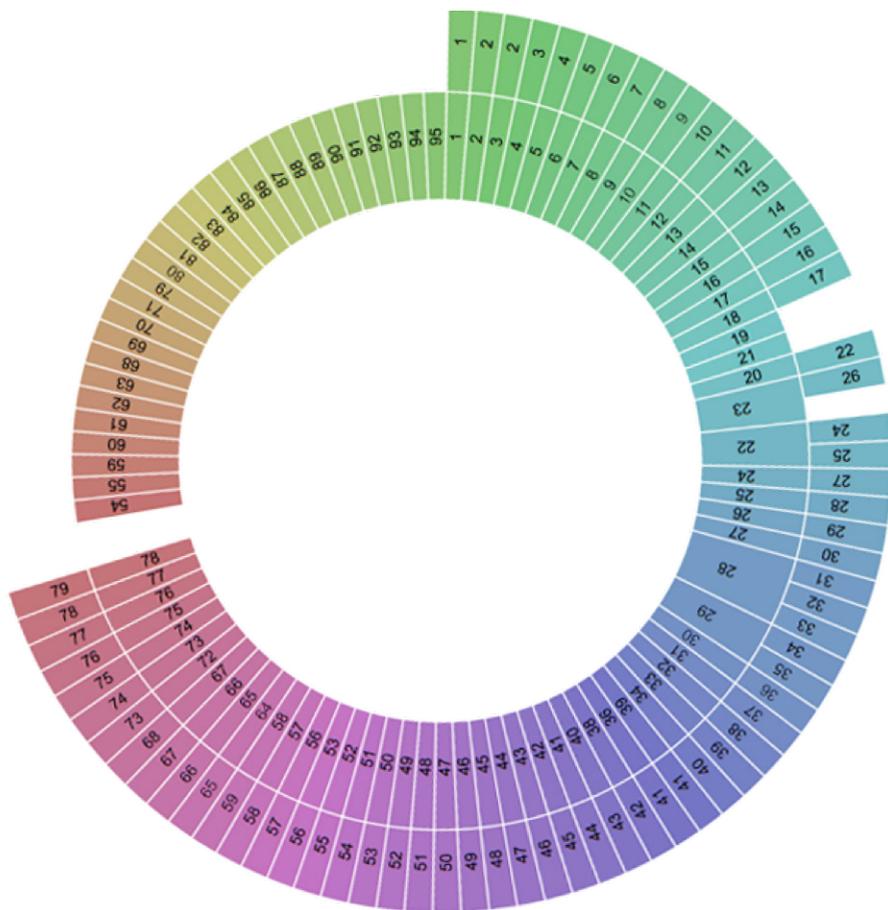


Figura 1. Visualizzazione della collazione tra *Lo zio Agrippa passa in treno* e *Le donne di Messina* (1949). Il grafico, come i seguenti, è stato realizzato utilizzando i template presenti sul sito <https://rawgraphs.io>.

spostamento in altra sede. In questo caso, la comparazione puntuale ad un certo punto non è più possibile perché Vittorini, di fatto, abbandona questa modalità correttoria e sceglie di scrivere *ex novo* la parte finale del romanzo.

A ben guardare, però, il caso delle *Donne di Messina* non è isolato nella produzione vittoriniana, ma è il ‘caso limite’ di una pratica costantemente in atto nella lavorazione delle proprie opere. Vittorini, infatti, non solo è attento alla costante circolazione delle sue opere attraverso i mezzi messi a

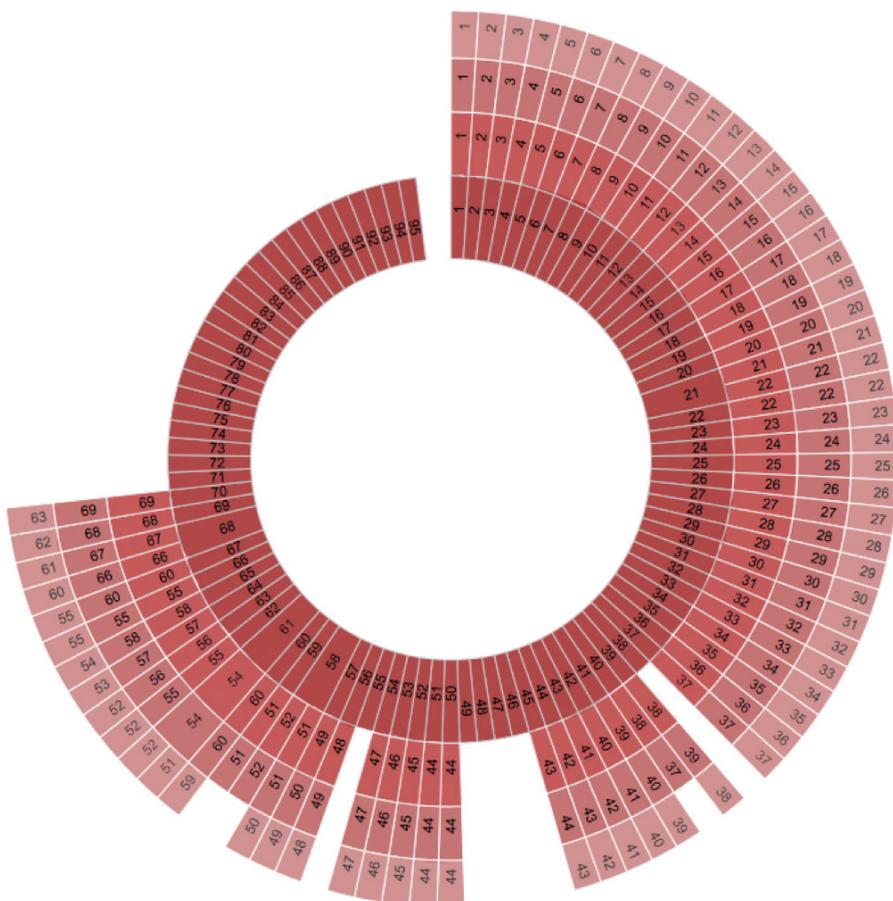


Figura 2. Visualizzazione della collazione tra *Le donne di Messina* (1949) e le fasi (ri)elaborative individuate nell'esemplare postillato conservato in APICE. Dall'interno, si distinguono le seguenti fasi:

1. *Le donne di Messina* (1949)
2. Prima fase di correzione: inchiostro nero
3. Seconda fase: inchiostro rosso vivace
4. Terza fase: inchiostro rosso scuro.

disposizione dal mercato editoriale (riviste, pubblicazioni con diversi editori, in diverse collane...), ma è ancora più attento alla costruzione di una propria identità poetica che si modifica e si evolve nel tempo. La riscrittura dunque per Vittorini è anche e soprattutto un esercizio auto-critico, un

vero e proprio «metodo di lavoro»,⁵⁸ del quale si serve per la sua inesausta ricerca della verità.

Il problema è stato inquadrato all'interno del sistema di pensiero vittoriniano da Maria Corti, che ha individuato «nel fervido cantiere creativo»⁵⁹ dell'autore

tre operazioni scritte degne di futura attenzione: recuperi e sviluppi tematici da un'opera all'altra, prosecuzioni rimaste poi interrotte,⁶⁰ ristrutturazione fondamentale di un romanzo (il caso delle *Donne di Messina*); ma esiste anche il problema delle varianti redazionali: Vittorini non travasava mai un'opera intatta da una rivista a un volume, raramente da una stampa in volume a una ristampa.⁶¹

Si osservino infatti le ultime due visualizzazioni, che ho costruito, semplificando estremamente la complessità della situazione testuale delle singole opere (ho posto una scala che va da 0 a 2, dove 0 = nessun cambiamento; 1 = cambiamenti minimi, 2 = cambiamenti importanti) e riducendo la

⁵⁸ Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 500 nota 2 (della curatrice), ma anche Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, vol. I, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974, p. 1240: «È da rilevare con quanta tempestività rispetto al momento compositivo appaia in rivista la maggior parte delle opere vittoriniane, dal *Garofano rosso* a *Conversazione in Sicilia*, dalle *Donne di Messina* alle stesse *Città del mondo* (pur se l'autore si rifiutò poi di pubblicare il libro nella sua intierezza), quasi Vittorini cerchi nella pubblicazione immediata una verifica e, allo stesso tempo, uno stimolo. Le edizioni in volume seguiranno invece, nella maggior parte dei casi, a distanza di anni».

⁵⁹ Maria Corti, *Prefazione*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. XLIX.

⁶⁰ Le opere che Vittorini lascia interrotte sono sia prosecuzioni dei romanzi già dati alle stampe – *Giochi di ragazzi* (seguito del *Garofano rosso*), *Il barbiere di Carlo Marx* (seguito di *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*) – sia testi incominciati e mai portati a termine «a causa appunto di interruzioni impostemi dalle circostanze esterne» – *Erica e i suoi fratelli*, la seconda parte di *Il soldato e la garibaldina*, *Le città del mondo* e altri, antecedenti, collocabili nella giovinezza dell'autore. Cfr. Vittorini, *Letteratura arte società*, cit., pp. 650-652 e pp. 709-713.

⁶¹ Corti, *Prefazione*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. XLIX.

casistica delle possibilità di riscrittura sopra elencate a due macro-tipologie principali: mutamenti di forma e di struttura.

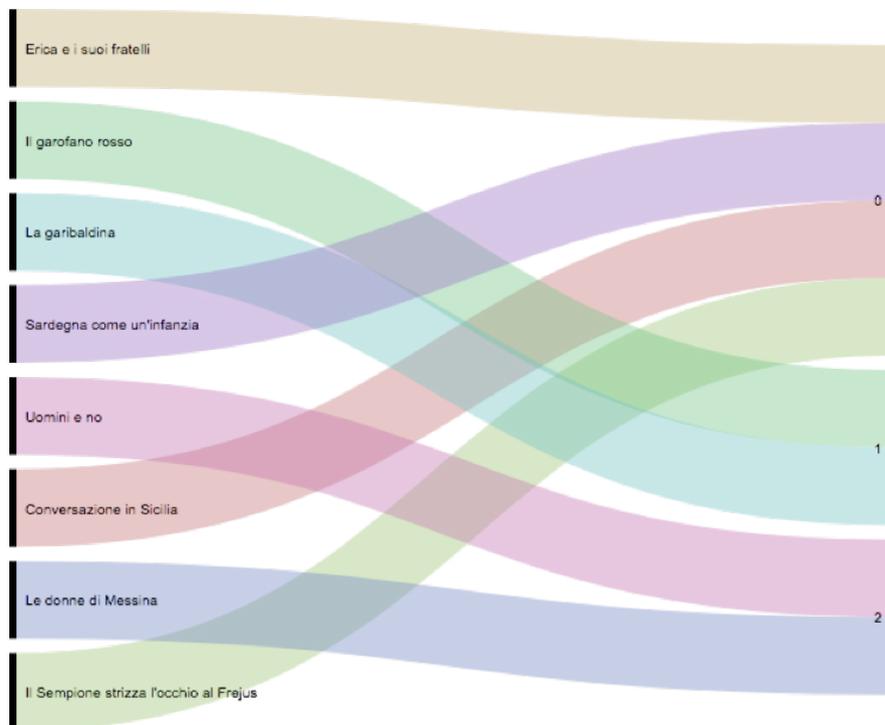


Figura 3. Mutamenti strutturali nei romanzi di Elio Vittorini.

Come si evince dalle figg. 3 e 4, sono rarissimi i casi in cui Vittorini non apporti alcun tipo di cambiamento nelle proprie opere, e questo ci induce a concluderne che attraverso le nuove edizioni di una stessa opera si può tracciare un percorso dinamico (che, in definitiva è quello della ricerca poetica vittoriniana), le cui tappe sono rappresentate non solo dai singoli titoli, ma anche dalle diverse edizioni di uno stesso titolo a distanza di tempo.

maria.mastropaolo@unimi.it

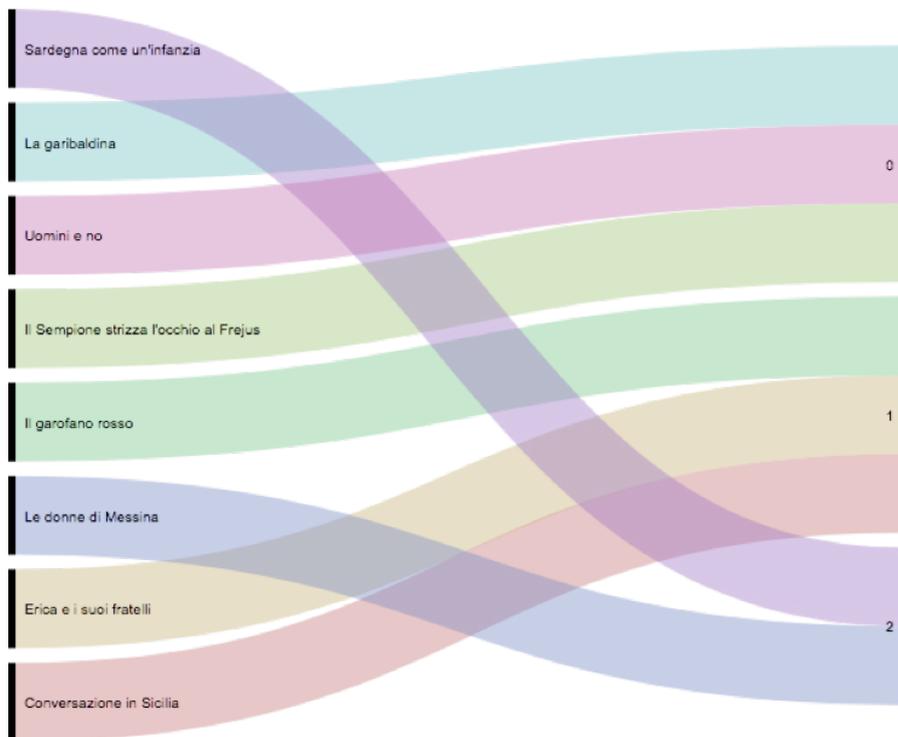


Figura 4. Mutamenti formali nei romanzi di Elio Vittorini.

Riferimenti bibliografici

Après le texte. De la réécriture après publication, «Genesis», 44, 2017.

Reicat, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU), *Normative catalografiche*, Roma, 2016 (http://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Normative_catalografiche). Ignazio Baldelli, *La riscrittura 'totale' di un'opera: da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura» di Bassani*, in *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, pp. 241-265.

Gesualdo Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Valverde, Il Girasole, 1991.

Il Guerrin Meschino, Milano, Bompiani, 1993.

Lanfranco Caretti, *Filologia e critica*, «Aut Aut», 12, 1952, pp. 484-506, riproposto in *Filologia e Critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 e in-

- fine come appendice a *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 471-488.
- Simone Celani, *Per una critica comparativa delle macro-varianti*, in *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, a cura di Simone Celani, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 1-5.
- Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, «Meridiano di Roma», 18 luglio 1937, poi in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939 e, con lo stesso titolo, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.
- Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1973, poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-32.
- Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Treccani, 1977, ora anche in Gianfranco Contini, *Filologia*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Maria Corti, *Prefazione*, in Vittorini, *Le opere narrative, Le opere narrative*, vol. I, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974, pp. XXXVIII-XLV.
- Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Domenico De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo*, Atti del convegno, Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, p. 390.
- Conor Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988.
- Gianfranco Folena, *Statica e dinamica del testo*, «Letteratura», n.s., a. 1, n. 3, 1953, pp. 82-84.
- Yorick Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, Torino, Accademia University Press, 2017.
- Dante Isella, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, prolusione al corso tenuto nel 1978 al Politecnico di Zurigo e ora in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 7-28.
- Le testimonianze autografe plurime*, in *La critica del testo*, Atti del convegno, Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 45-60, poi in Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*,

- Padova, Liviana, 1987, e in seguito in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 29-50).
- Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Scevola Mariotti, *Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 552.
- Maria Rita Mastropaolo, *Il Guerrin Meschino di Gesualdo Bufalino. Un'opra in versi*, «Stefi» V, 2016, pp. 275-344.
- Giorgio Montecchi e Fabio Venuda, *Manuale di biblioteconomia*, Milano, Editrice Bibliografica, 2013⁵.
- Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934, poi Firenze, Le Lettere, 1988.
- Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, vol. I, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974.
- Alfredo Stussi, *Filologia d'autore*, in *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 1998.
- Gino Tellini, *Critica delle varianti d'autore*, in *Filologia e storiografia da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 369-384.
- Elio Vittorini, *Lo zio Agrippa passa in treno*, «La Rassegna d'Italia», febbraio 1947-settembre 1948.
- Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949.
- Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964.
- Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, il Saggiatore, 1967.
- Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.
- Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

