

Premessa

Conversazione con Giulia Raboni ed Emilio Russo

Questo fascicolo monografico su «Storie di edizioni» avrebbe dovuto essere presentato in un seminario nel maggio del 2020: la diffusione del virus Covid-19 ha reso impossibile l'incontro previsto, nel quale – insieme agli autori dei saggi – avrebbero dovuto intervenire, aprendo i lavori con le loro riflessioni, Giulia Raboni (dell'Università degli Studi di Parma) e Emilio Russo (dell'Università di Roma La Sapienza). Abbiamo pensato di coinvolgere comunque i due studiosi, chiudendo il numero on line e mandandolo in stampa, e di invitarli a una conversazione sulle tante questioni che la storia delle edizioni può portare in primo piano. La conversazione – realizzata grazie alla loro disponibilità – viene qui proposta ad apertura (e a commento) dei saggi dedicati a singole edizioni e alla loro storia.

Alberto Cadioli: La conversazione con Giulia Raboni ed Emilio Russo, che ringrazio subito di avere accettato di intervenire per riflettere insieme sull'utilità e l'importanza della storia delle edizioni, prende spunto dai saggi raccolti in questo numero di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»,

intitolato appunto *Storie di edizioni*. Si tratta di 14 saggi – che si muovono in un ambito cronologico molto ampio, comprendendo autori ed edizioni che vanno dal Cinquecento ai giorni nostri – nati in risposta alla *call for papers* con la quale la redazione della rivista ha invitato giovani studiosi a portare in evidenza la storia di alcuni testi e dei loro percorsi editoriali. L'idea che muoveva la *call for papers* sintetizzava riflessioni di varia natura, che possono essere riassunte in un'unica frase, tratta dalla *call*: «ogni edizione ha proprie caratteristiche specifiche dietro le quali si può individuare una storia di scelte, di ipotesi critiche, di confronti con altre stampe; e talvolta di errori». Da questa osservazione si può trarre una domanda, con la quale avvierei la conversazione: che senso ha studiare le edizioni e la loro storia? Ha un significato, da un punto di vista filologico e da un punto di vista testuale, oppure la storia delle edizioni riguarda per lo più lo studio della ricezione dei testi?

Giulia Raboni: Prima di tutto, grazie per questo invito. Ho letto proficuamente tutti i saggi del volume che sono di impianto anche molto diverso: alcuni sono proprio strettamente ecdotici, dedicati al lavoro che è stato fatto dall'autore, alle varianti da lui introdotte (per esempio il saggio di Irene Soldati sull'edizione dei poemetti di Vincenzo Monti), altri sono invece più mirati alla ricezione del testo; quindi nell'insieme rispondono alla doppia declinazione che hai citato: da un lato filologia come ricostruzione testuale, quando l'autore partecipa personalmente all'edizione (o quando si possa individuare come modello di una edizione la presenza di materiale poi disperso, autografo o meno), dall'altro come storia della tradizione. Il secondo ambito, ultimamente, ha assunto un ruolo più centrale che in passato nei nostri studi, sia perché si è diffuso maggiormente lo studio della bibliografia testuale, più recente rispetto alla filologia dei manoscritti, sia perché anche nello studio dei testi a stampa si è sviluppata una sensibilità rivolta alla cosiddetta filologia delle strutture o filologia del lettore, quella che in campo manoscritto si occupa appunto della regia che sta intorno alle sillogi, alle raccolte antologiche (penso ad esempio all'edizione che è stata appena pubblicata del codice Hamilton Saibante, con importanti risultati nell'individuazione della committenza, della destinazione pedagogica del testo, dell'ambiente culturale di riferimento). Trasferita nel campo editoriale, questa declinazione della filologia si occupa delle raccolte

o degli *opera omnia*, di come sono stati concepiti, con quali tagli, scelte, finalità, per quale pubblico, tanto da parte dell'autore quanto da parte di chi invece le ha raccolte postumamente, o all'insaputa dell'autore. Su questa linea si muove ad esempio il saggio di Elisabetta Olivadese dedicato a Tasso, in questo numero di *PEML*: un saggio molto interessante sulla ricostruzione appunto, attraverso gli archivi e gli epistolari, della messa in opera del testo, degli inediti, e di quali scelte sono state fatte.

Alberto Cadioli: Credo che su questi aspetti anche il caso delle opere di Manzoni sia emblematico.

Giulia Raboni: Sì, è così. Mi sembra ad esempio che forse poca attenzione sia stata riservata all'edizione delle *Opere varie*, che invece meriterebbe un maggior approfondimento non solo relativamente alla scelta dei testi selezionati, dunque al canone che l'autore ha approvato, ma anche alla loro disposizione nell'insieme della raccolta. Perché l'apertura con *Adelchi* e solo di seguito il *Carmagnola*, infrangendo l'ordine cronologico? Si tratta di un giudizio di valore da parte di Manzoni o di che altro? E poi in che modo sono ordinati gli altri testi? Faccio un solo esempio, quello dell'inclusione della *Lettera sul romanticismo* nella seconda edizione delle *Opere varie* del '70. È noto che si tratta di una scelta "coatta" dovuta al fatto che per errore era stata stampata due volte la *Lettera al Carena* (e in effetti ci sono esemplari con questa forma) e che questo ha comportato che Manzoni abbia dovuto ritagliare il testo originario della lettera al D'Azeglio per stare all'interno della gabbia di caratteri che doveva sostituire. Ma non si è andati molto avanti a riflettere su questo aspetto. Ossia lo si è fatto dal punto di vista testuale, osservando come nella riscrittura Manzoni non si sia limitato a tagliare ma abbia anche introdotto alcuni cambiamenti su punti rilevanti del discorso, ma non sul perché Manzoni la avesse esclusa, sulla causa dell'errore avvenuto in tipografia e anche sulla posizione che la *Lettera* assume all'interno della raccolta, che è anomala, scentrata rispetto alla *ratio* che sembra governare l'ordinamento manzoniano. Cerco di spiegarvi in breve anche se la storia è un po' complessa e ancora da sviluppare. Se guardiamo l'indice della edizione delle *Opere varie* del '45-'55 uscita in otto fascicoli troviamo i testi ordinati in questo modo: *Adelchi* (2a edizione); *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*; *Il conte di*

Carmagnola (2a edizione); *Lettre à Mr Chauvet* (2a edizione); *Del romanzo storico*; *Dell'invenzione*; *Sulla lingua italiana – Lettera al signor cavaliere consigliere Giacinto Carena*; *Osservazioni sulla Morale Cattolica* (2a edizione), con l'aggiunta dell'Appendice al cap. III; *Inni sacri* (3a edizione), *Strofe per una prima Comunione*, *Il cinque maggio*. Nel '60 vengono aggiunte in coda le poesie politiche, *Marzo 1821* e il frammento *Il Proclama di Rimini*, già pubblicate nel '48 con il titolo *Pochi versi inediti di Alessandro Manzoni* presso Redaelli. Nell'edizione del '70 viene invece aggiunta un'ampia sezione di scritti teorici: la *Lettera al Boccardo*, la relazione *Dell'unità della lingua*, la *Lettera intorno al libro "De Vulgari Eloquentia" di Dante Alighieri*, la *Lettera intorno al Vocabolario*, l'*Appendice alla relazione*, *Il Saggio comparativo del dizionario dell'accademia francese col Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Questi testi, usciti autonomamente tra '68 e '69, vengono tutti inseriti in blocco prima delle poesie, le quali mantengono l'ultima posizione nell'ordine assunto nel '60, prima edizione aumentata, chiudendo quindi la sezione, e l'intero volume, con una inversione cronologica che porta dal '21 al '15. Su questo bisognerà ancora interrogarsi, sul perché cioè di questa chiusura poetica, e in quest'ordine inverso: il mantenimento della sequenza *Cinque maggio - Marzo 1821 - Proclama di Rimini* sembra dovuta alla volontà di tenere il *Cinque maggio* accanto agli *Inni*, ma non è una spiegazione sufficiente. Di fatto comunque l'impianto di base del '45 è mantenuto, con l'apertura tragica e la chiusura lirica, e questo ci può suggerire qualcosa sull'ordinamento originale e forse anche spiegare la preposizione di *Adelchi*. Ogni testo "creativo" infatti, così come oggi si è (e finalmente!) iniziato a capire anche per la coppia romanzo e *Colonna*, si accompagna alla sua "giustificazione teorica": *Adelchi* è seguito dal *Discorso*, l'unico altro testo storico, accanto alla *Colonna*, di fatto pubblicato da Manzoni, il *Carmagnola* dalla *Lettre à Monsieur Chauvet*, che passa poi il testimone al discorso *Del romanzo storico*, creando quindi una sezione coerente poetico-letteraria, anche se *in progress* dal punto di vista della riflessione, del resto esplicitamente evidenziata (così la nota avvertenza al *Discorso*: «L'autore sarebbe in un bell'impegno se dovesse sostenere che le dottrine esposte nel Discorso che segue, vadano d'accordo con la Lettera che precede»); dal *Discorso* si passa infatti immediatamente al dialogo *Dell'Invenzione* che al trattato precedente si lega a sua volta intimamente. Segue l'unico testo linguistico sin lì concluso, la *Lettera al Carena*, per poi

lasciare spazio alla *Morale cattolica* che viene così a trovarsi a stretto contatto con gli *Inni sacri*, e quindi chiudere come si è detto, con il *Cinque maggio*, testo che appartiene al 1821: l'anno di *Adelchi* e dell'avvio del romanzo, così che quell'edizione si apre e si chiude sullo stesso anno, centrale per Manzoni, che è anche quello della dedica a Enrichetta: possibile concausa affettiva anch'essa dell'apertura con *Adelchi*, che si giustifica forse però in primo luogo per la sequenza che la posposizione del *Carmagnola* insieme al suo testo giustificativo, la *Lettre*, crea con le altre opere di poetica e che non sarebbe stata possibile rispettando l'ordine cronologico delle tragedie. Mi sembra un bell'esempio di come Manzoni abbia saputo, con un certo numero di inversioni, rispettare una logica macrotestuale (la continuità di genere) insieme con la volontà di mantenere i testi legati alle loro prose giustificative. In un recente convegno dedicato alla presentazione del portale manzoniano Giorgio Panizza ha usato un'espressione molto calzante: la "libertà vigilata" delle opere creative di Manzoni. Manzoni ha il senso drammatico della temerarietà dell'invenzione: l'uomo non può creare, solo riprodurre l'invenzione divina e perciò l'avventura creativa va controllata, accompagnata da una riflessione che la contenga nei limiti della razionalità e della umiltà non superba. Si potrebbe dire moltissimo su questo. Ma vengo alla *Lettera sul romanticismo*. Perché Manzoni non ha mai pubblicato questa *Lettera*, e ha sempre negato il permesso quando gli veniva chiesto? Evidentemente perché la *Lettera* al D'Azeglio rifletteva uno stadio precedente della sua riflessione, non recuperabile così com'era (da cui i cambiamenti di cui si è detto nel '70): ed era di fatto la giustificazione teorica di un'opera non pubblicata, ossia il *Fermo e Lucia*. In più, ed è un dato non secondario, per lungo tempo Manzoni non ne ha più copia, come sappiamo da una lettera al Tosi del 22 gennaio 1830 che gliene richiedeva un altro esemplare, avendo perso la copia precedente. L'originale è stato spedito, ed è stato solo in anni recenti rinvenuto a Washington; la copia apografa che Manzoni ne aveva fatto trarre in gran fretta (facendola copiare da due diversi copisti che si alternano) è andata appunto al Tosi, e da lui probabilmente a Achille Mauri (è l'esemplare Manz. B. XXXII.8: acquisito infatti nel fondo manzoniano della Braidense non attraverso il lascito Brambilla ma dalla donazione Gentili nel 1925); e da quella è stata tratta (almeno) una copia, ora alla Biblioteca di Lecco, che recentemente è stata pubblicata da Paola Italia: che derivi dalla prima è certo per una lacu-

na che viene sanata per mano di Manzoni (in maniera tra l'altro scorretta). Dunque quando nel '70 Manzoni finalmente deciderà di includere la lettera per rimediare all'errore tipografico lavorerà su una copia che deriva invece da un'altra tradizione, quella proveniente dall'autografo e dalla pubblicazione sui giornali che ne è seguita. Ma non mi soffermo su questo che richiederebbe ancora una lunga spiegazione: di fatto quel che conta è perché si è prodotto l'errore nelle *Opere varie* e cosa ne deriva. Di sicuro l'errore nasce dal fatto che la parte linguistica aggiunta era stata appena pubblicata sempre dal Rechiedei in un unico volume di scritti linguistici, seguiti e ordinati dall'autore; e quando viene allestita l'edizione, Manzoni (o il tipografo) dimentica di avere già incluso la *Lettera al Carena* nella edizione del '45: così che per rimediare alla ripetizione la *Lettera sul romanticismo* viene a collocarsi in una posizione incongrua, in mezzo agli scritti linguistici. Conseguenza importante di questo ragionamento è fra l'altro il fatto che il testo che deve essere seguito per tutti gli scritti linguistici è appunto l'edizione del '68, certamente vigilata da Manzoni (anche se Barbi nel *Piano* del '39 ne denunciava una serie di scorrettezze) mentre altrettanto non si può dire per quella del '70. Ma soprattutto, nell'ottica di quanto stiamo dicendo, è interessante il fatto che questa collocazione incongrua della lettera sul romanticismo confonde e nasconde al lettore una intelaiatura che invece ha un suo rigore e che a partire da questi indizi reclama una maggiore attenzione a tutto il montaggio. Fra l'altro va notato come oggi noi non abbiamo una edizione moderna che rispecchi questo macrotesto manzoniano. Si è giustamente arrivati a rispettarlo per *Promessi sposi* e *Colonna*, ma è una considerazione che andrebbe estesa alle *Opere varie*, e magari anche alle loro poche vignette che invece sono state trascurate al contrario dei tanti studi che sono stati dedicati ultimamente alle illustrazioni del romanzo (ovviamente ben più importanti se non altro per la entità).

Alberto Cadioli: La spiegazione che ci hai dato è un esempio rilevante di cosa significhi fare storia delle edizioni, e quali conseguenze, e aperture di orizzonti e di riflessioni, porta con sé. Prima di dare la parola a Emilio Russo, visto che hai citato il progetto manzoniano, forse vale la pena dire qualcosa in più per presentarlo.

Giulia Raboni: Noi (intendo con noi le università di Parma, Milano, Bologna e Pavia) abbiamo avuto un primo progetto Prin2015, che è finito da poco, rivolto alla costruzione di un portale manzoniano oggi parzialmente aperto al pubblico (www.alessandromanzoni.org) che contiene la catalogazione e digitalizzazione di tutti i manoscritti manzoniani, la schedatura e indicizzazione di tutte le lettere, la bibliografia critica, che stiamo via via recuperando da spogli e bibliografie storiche, e soprattutto (dico soprattutto in relazione al tema che stiamo affrontando ora) la catalogazione (con la segnalazione di postille, segni, orecchie di lettura) dei volumi delle tre biblioteche manzoniane – di cui una, quella di Brusuglio non era mai stata catalogata né “spogliata” capillarmente, così come quella di Casa Manzoni – e la loro riproduzione digitale; purtroppo completa solo per i volumi appartenenti al fondo della Biblioteca Braidense, che ha avuto un finanziamento ministeriale molto ricco, mentre per le altre biblioteche abbiamo dovuto limitarci alla riproduzione delle pagine postillate. Questo ha permesso di recuperare molte indicazioni (segni muti soprattutto) finora sfuggiti e consente di avere una visione d’insieme della biblioteca manzoniana, secondo quell’ottica appunto di ricostruzione delle biblioteche d’autore che oggi è al centro di molti progetti e che fino a questi anni più recenti si era esercitata più su quelle virtuali degli autori medievali. Nel secondo progetto Prin2017 che stiamo portando avanti per ampliare il portale, uno dei settori di sviluppo previsti, accanto alle traduzioni e alla fortuna estera di cui si occuperà l’unità di Roma coordinata da Franco d’Intino, è invece l’altro corno di cui si parlava, quello dello studio della ricezione e quindi della tradizione a stampa e in particolare delle varie edizioni critiche prodotte nel tempo, con lo spoglio degli archivi di Lesca, Bonghi, Brambilla, Sforza, Scherillo, Barbi, Ghisalberti, di tutti quelli, cioè, che si sono occupati delle edizioni storiche manzoniane (ma anche manzonisti più defilati, come ad esempio Giovanni Macchia). La nostra speranza naturalmente è di trovare in questi archivi, negli epistolari degli studiosi, riferimenti o addirittura trascrizioni di testimoni poi andati dispersi, ma anche di capire quale idea avevano dell’opera di Manzoni e in che modo questa idea ha avuto riflesso nelle loro edizioni. Oltre al fatto che ripercorrere la storia della filologia manzoniana significa in effetti seguire i progressi teorici e pratici (di rappresentazione cioè concreta degli apparati) della filologia d’autore il cui campo critico è stato definito in

maniera organica all'inizio del Novecento proprio a partire dall'edizione Lesca degli *Sposi promessi*, con i conseguenti interventi di Croce (o chi per lui) e di De Robertis e Contini.

Alberto Cadioli: ancora una volta si conferma l'importanza della storia delle edizioni su piano filologico, perché è significativo andare a vedere anche quello che è stato fatto dagli editori nel corso del tempo.

Emilio Russo: In primo luogo, grazie anche da parte mia per l'invito. Riprendo la linea delle riflessioni fatte da Giulia, muovendo dai saggi presenti in questo fascicolo della rivista; l'impressione è davvero buona, si tratta di saggi di studiosi per lo più ancora in formazione o comunque nella prima fase del loro percorso e gli esiti nell'insieme mi paiono solidi, convincenti. Affiancate, le storie di edizioni consentono di osservare pratiche filologiche distribuite lungo un arco cronologico ampio, e suggeriscono riflessioni tanto su aspetti puntuali quanto su questioni generali. Nella *call* che ha dato il via a questo numero di *PEML* c'è il riferimento alle scelte, ed eventualmente anche agli errori di impostazione nelle scelte dei singoli editori, ma i singoli studi allargano lo sguardo, richiamano in più occasioni quello che era il contesto culturale di riferimento e il pubblico implicito in ogni edizione. Naturalmente, man mano che si torna indietro nei secoli, le operazioni si caratterizzano per una condotta filologica più approssimativa, che può apparire persino superficiale, ma che risulta orientata in primo luogo a raggiungere il pubblico di volta in volta individuato come obiettivo. Il caso che citava prima Giulia, quello del saggio di Elisabetta Olivadese sulle edizioni complessive delle opere tassiane, è da questo punto di vista illuminante, perché mostra come di fatto vengano messe in cantiere due edizioni in concorrenza, una fiorentina e una veneziana, e come alla base di queste iniziative vi sia la necessità di affrontare, in un modo il più possibile organico, la situazione complessa in cui versavano a quell'altezza molti degli scritti tassiani. Dopo la grande operazione di Marcantonio Foppa alla metà del Seicento, che aveva prodotto una straordinaria raccolta di documenti, e nel quadro di un dibattito intenso nei primi decenni del Settecento sulla letteratura dei due secoli precedenti, il rilancio dell'opera tassiana come perno della tradizione letteraria italiana passa dunque in primo luogo da un tentativo di sistemazione delle opere. Grazie

ai carteggi – e mi sembra in questo senso importante sottolineare il rilievo degli scambi epistolari, cioè di un filone di comunicazione privata grazie al quale però si ricostruisce il tessuto connettivo del sistema culturale – è possibile individuare le ragioni del canone che viene definito, i motivi delle inclusioni e delle esclusioni, ma anche proprio le scelte compiute in sede di edizione: per quanto riguarda Bottari si tratta di scelte segnate dai contatti testimoniati nelle carte conservate alla Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Il caso delle edizioni tassiane è del resto persino proverbiale in termini di complessità, come quello di Manzoni: sono casi molto noti e che tuttavia può essere utile riprendere in una riflessione sulla storicità radicale delle edizioni, a partire da episodi concreti, da passaggi in rilievo. Farò due esempi che riguardano la *Gerusalemme liberata*, uno dei dossier più complessi della nostra storia letteraria sul piano filologico, muovendo dal punto di avvio. Negli studi degli ultimi anni, dopo le fondamentali acquisizioni dovute a Luigi Poma e alla scuola pavese, si è tornati sulle due edizioni ferraresi del 1581, entrambe curate da Febo Bonnà, e ci si è tornati in un'operazione di scavo mirata a ricostruire le modalità di lavoro di Bonnà, con l'obiettivo di rispondere alla domanda sulle ragioni che lo portano a pubblicare due edizioni diverse della *Gerusalemme* (siglate negli studi come B₁ e B₂) a distanza di appena poche settimane. Assai probabile che Bonnà abbia potuto giovare dei materiali d'autore, sottratti al Tasso intanto recluso a Sant'Anna; abbastanza probabile che Tasso stesso fosse a conoscenza dell'operazione in corso, anche se del tutto impossibilitato a seguirla e a condurla a termine. E in questi dettagli minuti (quando e come Bonnà vide i materiali d'autore?), nel concreto dello studio dei testimoni manoscritti e a stampa impiegati da Bonnà (ne ho contati ormai una mezza dozzina, e saranno stati certo più numerosi), si conferma lo stretto rapporto tra la storia della tradizione e la critica del testo affermato da Pasquali oramai diversi decenni fa. I paratesti ci dicono molto delle ragioni delle due edizioni Bonnà, a partire dalla necessità e dall'urgenza di celebrazione di Alfonso II d'Este, con il capolavoro epico che gli Estensi aspettavano da quasi un ventennio, e che temevano di vedersi sottratto da iniziative editoriali incontrollate. Le stampe ripetute della *Gerusalemme* negli anni successivi dimostrano che il timore era fondato, e danno allo stesso tempo un fondamento (al di qua di ogni frenesia romanzata) alla disperazione del Tasso, che si vide privato del suo *Goffredo* ancora mano-

scritto e si vide sommerso nel giro di pochi anni da edizioni della *Gerusalemme liberata*. C'è un particolare che mi è sempre sembrato eloquente, amaro: in un inventario di beni di qualche anno dopo, della fine degli anni '80, un inventario affascinante e angusto, Tasso segnava di avere tra i suoi libri una *Gerusalemme stampata in quarto*. Quasi un memento: su quell'esemplare, con ogni probabilità, avrà preso avvio il rifacimento della *Conquistata*. Bene, se si passa all'altro estremo della storia editoriale del poema si giunge all'edizione Caretti, pubblicata nel 1957 per i classici Mondadori: non sempre si ricorda che Caretti offrendo quell'edizione la presentava come una soluzione temporanea, in attesa di una nuova edizione critica della *Gerusalemme*, da realizzare attraverso una collazione integrale degli esemplari manoscritti e a stampa a disposizione. Caretti passava prima al vaglio le edizioni che si erano registrate nei decenni precedenti (da Solerti, a Bonfigli per gli *Scrittori d'Italia*, a Flora per la Ricciardi, ad altre ancora), dimostrando come tutte avevano finito per contaminare diversi testimoni; presentava poi la sua edizione, fondata sulla stampa B₂, come una soluzione appunto transitoria. Quell'edizione, tuttavia, rappresenta ancora oggi il testo di riferimento del poema, malgrado da diversi decenni (grazie appunto alle indagini di Poma) ne siano noti i limiti, e Poma abbia dimostrato nel dettaglio l'inaffidabilità del testo offerto da B₂. Si determina così una situazione in qualche misura paradossale, di stabile provvisorietà del testo critico, situazione dovuta alla difficoltà del quadro filologico, e per la quale una vulgata, magari meritoria ma riconosciuta come inaffidabile, può rimanere intatta per decenni. Si tratta di una situazione che si riproduce, persino ingigantita, per le lettere di Tasso, la cui edizione, a cura di Cesare Guasti, risale agli anni '50 dell'Ottocento. Ma non è solo il Tasso a conoscere questa sorta di impasse. Nella prima sezione della rivista c'è un saggio di Ilaria Burattini dedicato ad Annibal Caro, e l'epistolario del Caro, come altri epistolari cinquecenteschi, è segnato da una situazione complessa: ci sono gli autografi effettivamente spediti (in numero proporzionalmente esiguo) e poi c'è una raccolta di lettere costruita dall'autore negli ultimi anni di vita e conservata in alcuni manoscritti. Tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, organizzando un'edizione delle lettere di Caro, Aulo Greco si è mosso in modo relativamente disinvolto, accostando le lettere conservate dal Caro e gli originali spediti, e dunque intaccando la sistemazione d'autore, e intervenendo poi a vari livelli sulla stessa *facies* del testo,

del resto segnata da molti errori. È una scelta che mi sembra collocata precisamente nella stagione culturale in cui viene compiuta: l'obiettivo era rendere disponibile quell'epistolario, che ha una valenza culturale importante e che conosce pagine davvero straordinarie; non per caso il Caro è considerato un prosatore eccezionale da Marino come da Leopardi. Adesso che si sta tornando sull'epistolario del Caro, maggiormente attrezzati dall'ultima stagione di studi sugli epistolari (penso ai lavori di Paolo Proccaccioli e di altri), lo si farà in modo molto diverso.

Alberto Cadioli: Scusa se ti interrompo, ma proprio rispetto a questo discorso del Caro che stai facendo, mi fa piacere insistere sull'importanza di conoscere la stagione nella quale ogni edizione si colloca. Per esempio, l'edizione delle lettere del Caro pubblicata ai primi dell'Ottocento dalla Società Tipografica de' Classici Italiani suddivide le lettere per argomenti, rivolgendosi a coloro che sono interessati a prenderle come modello per la scrittura epistolare, secondo le diverse necessità. Direi che anche l'edizione assume una fisionomia particolare in rapporto a quella che io chiamo la 'comunità di lettori' cui ci si rivolge.

Emilio Russo: Sono perfettamente d'accordo. In questa nostra conversazione forse possiamo aggiungere alla storia delle scelte filologiche, del contesto culturale, del pubblico di riferimento, anche la storia delle collane dei classici, come un elemento che in un certo senso riassume e raccorda i diversi piani, e che diventa così capace di forte caratterizzazione: evocare gli *Scrittori d'Italia* di Laterza, i volumi di *Letteratura italiana* della Ricciardi o, in anni più recenti, le edizioni della Fondazione Bembo, significa ricordare (al di là degli esiti variabili dei singoli volumi) linee precise in termini di impostazione tanto filologica quanto esegetica. Leggendo il carteggio di Contini con Einaudi, una delle uscite interessanti di quest'ultima stagione, risalta bene il percorso di una collana storica come la *Nuova raccolta dei classici italiani* di Einaudi: una collana aperta dalle *Rime* di Contini, e che ha conosciuto nei decenni successivi tanto edizioni importanti (il Marino di Pozzi, il Montale di Isella) quanto lunghe stagioni di intervallo, a dispetto di ambizioni altissime. Proprio la lunghezza di questa storia può dare anche ragione di alcune variazioni di indirizzo: come ha sottolineato bene Mauro Bersani in un saggio di alcuni anni fa, una significativa svolta, ri-

spetto alla linea dettata da Contini a partire dagli anni '50, è stata imposta dalla direzione di Cesare Segre a partire dagli anni '90, una svolta in termini del canone degli autori proposti, delle scelte filologiche e di commento che venivano loro riservate.

Alberto Cadioli: Dalla nostra conversazione sta uscendo chiaramente come ogni edizione è collocata dentro il proprio tempo, e quindi le scelte, sia quelle filologiche sia quelle più propriamente editoriali, hanno a che fare con la cultura filologica ed editoriale del periodo in cui l'edizione esce. Con l'edizione ha probabilmente a che fare anche il lavoro critico, nel senso che i critici leggono edizioni specifiche e quindi hanno un rapporto col testo in funzione dell'edizione che stanno leggendo. Mi viene in mente quello che si dice sui *Promessi Sposi* letti da De Sanctis nell'edizione del '27, non in quella del '40: criticare il romanzo del '27 o il romanzo del '40 non è la stessa cosa. Anche la storia della critica dovrebbe dunque fare i conti con la storia delle edizioni, con il testo che è stato letto in una particolare edizione da parte del critico. Cosa ne pensate?

Giulia Raboni: Io penso di sì, che sia fondamentale tenere presente le edizioni che sono state effettivamente lette anche dai critici e dagli editori. Anche le rappresentazioni, i tipi di interventi, riflettono un'idea dell'editore: anche i filologi sono nella storia. Per venire ai tempi nostri, c'è stato un grande dibattito sulla restituzione grafica del *Canzoniere* di Petrarca nell'edizione di Contini, un dibattito che può sembrare una di quelle discussioni un po' autoreferenziali fra filologi che spaccano il capello in quattro. In realtà anche quelle sono scelte che rispecchiano un certo modo di vedere l'autore, di leggerlo, da parte del filologo. Ad esempio si possono confrontare le scelte fatte da Contini nell'edizione del *Canzoniere* di Petrarca con quelle messe in opera nell'edizione del *Fiore* di Dante, anche se sono chiaramente due situazioni diverse, perché in un caso si ha a che fare con un idiografo (quindi in sostanza con un autografo), e nell'altro invece con una copia. Però nella scelta di Contini c'è certamente, oltre alla reverenza per l'autografo, anche l'idea di trasmettere il classicismo di Petrarca, la sua lingua "trascendentale". Quanto i critici e gli stessi filologi sono dunque condizionati, nelle loro scelte, dall'idea che hanno di un autore? quanto intervengono o non intervengono con normalizzazioni a seconda che ab-

biano una certa visione critica del testo e del suo autore? Di conseguenza, da queste scelte deriva l'idea che si fa dell'autore chi poi legge l'edizione critica di riferimento: si crea in sostanza una sorta di circolo fra idea critica, restituzione ecdotica e critica successiva che a volte rischia di impantanarsi in una sorta di *vulgata* intangibile. Mi viene in mente la polemica che c'è stata, e forse è destinata a continuare e sulla quale non mi sento di avere una posizione certa, intorno all'edizione della *Commedia*, dove uno dei protagonisti, Paolo Trovato, ha sottolineato quanto ci sia un peso forte di tipo ideologico o aprioristico, o forse possiamo dire di condizionamento nell'orizzonte di attesa anche nella critica testuale.

Emilio Russo: Anch'io sono perfettamente d'accordo. Nell'ultima parte dell'intervento di Giulia c'era di fatto l'intrecciarsi della percezione critica e della ricostruzione filologica in una dinamica che può essere viziosa, se finisce in circolo, oppure virtuosa, se produce uno scarto di comprensione sul lato critico. Penso a un caso che sto studiando e che ci porta all'altro grande dell'Ottocento, cioè Leopardi, e per un testo molto significativo come i *Pensieri*. Dopo l'edizione critica di Moroncini c'è stata una nuova edizione critica, fatta una ventina d'anni fa, per il centenario, da Matteo Durante: ed è interessante sottolineare che le acquisizioni filologiche dell'edizione Durante, che pure potrebbero essere ulteriormente sviluppate – per esempio le ipotesi sulla stratigrafia interna o sulla genesi stessa dell'opera e sulla natura del macrotesto, tutti elementi che Durante discute sulla base dello studio minuto delle carte – non mi sembra siano ancora entrate nella lettura del testo leopardiano; le principali edizioni commentate sono precedenti all'edizione Durante, e anche negli studi successivi, degli ultimi venti anni, la ricaduta mi sembra limitata. La storia e il portato di quell'edizione sembrano dunque ancora da approfondire sul piano critico, e questo mi porta a dire che la dinamica tra ricostruzione filologica, percezione critica e valorizzazione critica in alcuni casi si è svolta proficuamente, mentre in altri casi rimane ancora in parte da svolgere, e questo avviene in modo sorprendente anche su un autore come Leopardi. Penso, altro esempio possibile, a una sezione preziosa e in qualche misura misteriosa delle Carte Leopardi conservate alla Biblioteca Nazionale di Napoli, la sezione che ospita gli abbozzi in prosa e in versi, gli appunti, le note tratte da autori greci e latini, gli spogli linguistici. Di fronte a questa

natura magmatica le edizioni (parziali) di questi materiali, da Moroncini in avanti, hanno proposto formule (*Abbozzi, Disegni letterari, Esercizi di memoria*, ecc.) che si sono affermate negli studi leopardiani, e che come tali sono state poi recepite all'interno delle edizioni complessive e nella successiva bibliografia; formule, tuttavia, che appaiono in diversi casi poco convincenti, e che meritano di essere ripensate passando per un nuovo vaglio filologico, forse per una nuova edizione, e insieme per una rinnovata analisi critica. In questo senso, a proposito della storicità delle edizioni e della possibilità di un progressivo affinamento dello sguardo e delle metodologie, non possiamo trascurare il dato contestuale di una indagine resa assai più agevole dal potenziarsi degli strumenti digitali. Giulia ha ricordato il lavoro notevole condotto per il portale Manzoni; con un gruppo di colleghi stiamo tentando di organizzare un'iniziativa parallela per Tasso, un portale nel quale saranno disponibili le notizie sui manoscritti e sulla biblioteca del Tasso, le schedature delle singole opere e in particolare dell'epistolario (con censimento di corrispondenti, degli autori citati, dei personaggi storici richiamati, ecc.), con la possibilità di consultare direttamente (o indirettamente, con rinvio ad altri siti) i manoscritti, le edizioni delle opere, i libri della biblioteca di Tasso. Si tratta di un risultato oggi a portata di mano, e inconcepibile solo trent'anni fa. Sarà dunque possibile non solo sapere quale edizione del *Canzoniere* petrarchesco leggeva Tasso ma anche analizzare nel dettaglio come e cosa annotava; ed è sperabile che a risultati analoghi, nel giro di pochi anni, si possa arrivare per tutti gli autori maggiori della letteratura italiana.

Alberto Cadioli: Mi sembra molto interessante quello che si sta dicendo rispetto alle biblioteche degli autori. Ricordo un volume, uscito da poco tempo, di Christian Del Vento sulla biblioteca di Alfieri: attraverso lo studio delle edizioni che Alfieri possedeva e aveva letto, Del Vento ricostruisce anche certe modalità della scrittura o comunque della creazione dello scrittore. Si potrebbe aprire dunque un'altra riflessione – ne aveva accennato Roberto Tissoni in un suo scritto di molti anni fa – sul fatto che gli scrittori leggono i testi del passato nelle edizioni che hanno a disposizione: il rapporto tra gli autori, quello che chiamiamo intertestualità, dipende anche dal testo letto in un'edizione e non in un'altra. Carducci ha letto certi testi in edizioni che probabilmente lo hanno anche portato a riflettere su

un autore e a rapportarsi a quell'autore in modo particolare, per l'appunto in rapporto all'edizione. Anche questo è un discorso che forse si potrebbe porre al centro dell'interesse, anche se non in questa conversazione. Nella vostra esperienza, avete incontrato questa problematica?

Giulia Raboni: Sì, senz'altro. Anche qui vorrei fare un esempio di “critica militante”, diciamo così, di Manzoni. Come sappiamo nella *Colonna infame* Manzoni cita, esprimendo un giudizio molto duro, i versi di Parini relativi alla descrizione della colonna eretta sui resti della casa di Giangiacomo Mora letti all'Accademia dei Trasformati, di cui è conservato solo un frammento di trenta versi citato da Balestrieri in nota al canto VIII, v. 70 della sua traduzione milanese della *Gerusalemme Liberata* (che si può ora leggere nella bella edizione di Felice Milani per la Fondazione Bembo). Su questa condanna e questi versi c'è stata molta discussione e dopo un intervento di Annoni quasi tutta la critica ha convenuto sul fatto che Manzoni abbia dato un'interpretazione sbagliata e ingiusta dei versi di Parini, che in realtà secondo il critico erano diretti a colpire proprio la pratica della tortura e la sua truce celebrazione nella Colonna. Ora io non sono certa di questo, ma se anche così fosse, la cosa importante però è che Manzoni li leggeva non nell'edizione di Balestrieri ma nel primo volume delle *Opere* di Parini pubblicate da Reina (l'esemplare manzoniano è ora in Braidense: Manz.15.17) dove i versi sono proprio gli ultimi del volume e sono impaginati in maniera ingannevole: ossia i primi nove, quelli che cita Manzoni, sono sul recto dell'ultima carta accompagnati dall'ampia nota a piè di pagina che spiega le loro circostanze di composizione, mentre i restanti ventuno seguono sul verso. Ingannevole perché poteva sembrare che i versi si concludessero sul recto e suggerire quindi che Manzoni abbia ignorato il seguito del testo, che più può far propendere per una lettura innocentista di Parini (insieme al contesto in cui Balestrieri li cita nella *Gerusalemme Liberata*). Il che spiegherebbe anche perché Manzoni affermi: «Ecco dunque i pochi versi di quel frammento». Un altro aspetto che mi viene in mente riguardo alla storicità delle edizioni è il problema dei testi di dubbia attribuzione. C'era stato un bell'articolo di Guglielmo Gorni su questo punto. Quando vengono fatte nuove edizioni e si stabilisce che un testo non appartiene all'autore cui era stato attribuito, questo viene espunto dalla nuova edizione, col rischio non solo di condannare all'oblio testi anonimi

ma comunque non indegni di essere conosciuti, specie quando di data alta, ma anche di perdere un tassello importante, perché quel riferimento era invece presente a chi aveva letto le edizioni precedenti. Sia dal punto di vista testuale sia dal punto di vista della critica di un autore, se noi operiamo in maniera strettamente filologica e quindi diamo la lezione corretta e espungiamo completamente anche dagli apparati le interpolazioni e le false attribuzioni, può accadere che perdiamo la visione che avevano gli scrittori e i critici precedenti. È giusto, quindi, quello che scriveva Gorni, che cioè non bisognerebbe espungere i testi una volta disattribuiti e anche le eventuali interpolazioni, perché hanno un valore storico che va testimoniato. E lo stesso in fondo vale anche per i falsi: quando questi sono stati ritenuti veri e hanno avuto un peso. So che Andrea Comboni sta allestendo un archivio dedicato ai falsi: ci sono casi celebri, naturalmente, come quello dell'iscrizione ferrarese, ma c'è stata una vera e propria industria del falso.

Alberto Cadioli: In un'edizione bisogna trovare una collocazione anche per questi aspetti. Di nuovo torna il problema di come costruire le edizioni.

Emilio Russo: In effetti, per tornare alla domanda sulle edizioni lette dagli scrittori, sugli autori visti anche come lettori, si tratta di un dato che, da sempre ritenuto importante, è in questi anni al centro di diverse iniziative di ricerca: oltre allo studio sulle biblioteche di Manzoni coordinato da Giulia, oltre al lavoro su Alfieri portato avanti da Christian Del Vento, oltre all'indagine sulla biblioteca tassiana che abbiamo in corso, penso alle acquisizioni fondamentali sulle biblioteche di Petrarca o di Boccaccio (tra i tanti, ricordo i nomi di Vincenzo Fera e Monica Berté, di Marco Petolletti e Maurizio Fiorilla), o al lavoro su Poliziano condotto da Alessandro Daneloni. Con gli strumenti oggi a disposizione possiamo ricostruire in una maniera coordinata le biblioteche degli autori, mettere in fila, in un ideale scaffale, quale Dante leggeva Tasso, quale Ariosto leggeva Galileo, in questo modo storicizzando in modo puntuale dei rapporti culturalmente decisivi: per esempio, credo sia stato dimostrato che Nievo leggeva la Ventisettana e non la Quarantana del romanzo manzoniano, con una serie di conseguenze sulla scrittura stessa delle *Confessioni*. Ricostruire la biblioteca degli autori consente di mettere su quegli ideali scaffali precise edizioni, ma allo stesso tempo permette di attivare, in prospettiva, un confronto

tra modalità di lettura, definendo costanti e varianti, individuando tipologie, riflettendo anche su quale è (ancora in termini di edizione, cartacea o digitale) il modo migliore per valorizzare questi materiali anfibi che sono le postille. E questo mi sembra un aspetto importante, anche sul piano metodologico.

Alberto Cadioli: Credo che abbiamo davvero posto in primo piano numerosi problemi, che mettono in risalto l'importanza di studiare le edizioni e la loro storia. Se ne potrebbero aggiungere molti altri (per esempio affrontando il tema dei singoli esemplari postillati), ma naturalmente non è il caso di fare tutto in questa conversazione. Ci si può fermare dunque qui, aggiungendo solo i doverosi ringraziamenti di *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* a Giulia Raboni e a Emilio Russo.

