

## *E quale lettore per quale edizione?*

Giulia Raboni

Il tema della “edizione per quale lettore” è particolarmente angoscioso, credo, soprattutto per chi opera nel campo della ecdotica, perché se è vero che lo sforzo della ricerca è ampiamente compensato dal piacere delle scoperte che si fanno nel corso del lavoro – e dunque dalla gioia della ricerca pura, e ancora dalla salda convinzione di compiere quello che è il primo passo fondamentale, per qualsiasi operazione critica, ossia la costituzione di un testo sicuro –, non si può però negare che spesso il risultato di questo lavoro non sia una totale ridefinizione del testo, ma spesso un aggiustamento che, per quanto importante, perlopiù non è facilmente sensibile all’utente medio. Ancor di più, forse, il disagio tocca chi si occupa di edizioni genetiche, dove in generale la ricaduta sul testo ultimo e canonico è nulla (salvo naturalmente la possibilità attraverso il confronto di individuare errori d’autore o sfuggiti all’autore nel corso delle operazioni tipografiche) e dunque il materiale presentato non può che essere “sfruttato” attraverso un’operazione critica. Di fronte a momenti, non diciamo di crisi, ma certo di ridefinizione del rapporto con la tradizione culturale, e letteraria soprattutto, è dunque facile che sia lo stesso editore a porsi la domanda se il suo contributo di studioso non possa, e debba anzi, essere rivolto a un’opera di divulgazione più ecumenica o almeno non così ristretta quale si configura l’edizione critica, spesso anche per la reale ostilità degli apparati e della tecnicità del discorso.

Da qui, e me ne scuso, l’esiguità e il carattere dubbioso del mio intervento, incertezza a cui si deve anche imputare il rovesciamento del

titolo dell'incontro, non "Quale edizione per quale lettore?", ma "Quale lettore per quale edizione?"; intendendo suggerire (ma, ripeto, in maniera molto incerta e interrogativa) che forse il problema non è, ora, come andare verso i lettori attraverso un'opera di semplificazione delle edizioni critiche, operazione che credo possa essere compiuta fino a un certo punto, ma come ricreare un pubblico in grado di accedere a quel tipo di edizioni, e insomma sollecitare nei lettori una tensione e curiosità al sapere che deve nascere da quella che Contini definiva la sensazione straniante procurata dal contatto diretto coi testimoni, ossia dalla percezione della distanza storica e culturale che separa la nascita di quel testo dalla edizione che abbiamo fra le mani. Tale sollecitazione non può che essere innescata attraverso le edizioni più correnti – rivolte cioè a un pubblico non scientifico – che dovrebbero costituire una sorta di grado intermedio di rielaborazione, proprio sfruttando gli studi specialistici. Ci si può allora chiedere se questo avviene, e in caso di risposta negativa quale sia l'ostacolo, e se dunque, in ultima analisi – e qui mi restringo al campo della filologia d'autore, con il quale ho maggiore consuetudine e che è stato oggetto in anni recenti di dibattiti e critiche in parte anche condivisibili – se abbia un senso – e quale – produrre edizioni di questo tipo, in che misura riteniamo che la ricostruzione genetica del farsi di un testo, e insomma analiticamente distesa negli apparati critici, possa essere utile a rivedere, integrare la nostra comprensione e dunque possa essere recuperata in qualche forma nelle edizioni non specialistiche.

Certo, il problema dei commenti, soprattutto nelle edizioni non scientifiche, non può essere risolto con ricette univoche, e deve misurarsi non soltanto con quello che sta avvenendo nel mondo della scuola e delle università (e nel mondo in generale), ma ancora con la politica editoriale delle case editrici, a loro volta in crisi e in genere poco disposte a investire su nuove edizioni ma bisognose di avere nel loro catalogo le opere più importanti. Il che provoca perlopiù edizioni 'copia e incolla' da un lato, o dall'altro commenti che privilegiano aspetti meno trattati in altri testi per offrire una novità rispetto alla concorrenza o semplicemente per giustificare la necessità di una nuova edizione.

Ma anche nelle ipotesi più volonterose, resta difficile stabilire la 'giusta dose' e il taglio da dare al commento, specie per testi che presentano una tradizione esegetica amplissima. Giustamente Francisco Rico considera l'operazione di commento come intesa a fornire tutto (e solo ciò) che è necessario a dare al lettore odierno le competenze che l'autore

presupponeva nei suoi lettori e che oggi non viene più percepito (rimandi a testi allora conosciuti, allusioni storiche, costrutti linguistici allora correnti ecc.). È una impostazione in linea di principio corretta, ma non priva di problematicità. Intanto perché, come è stato più volte sottolineato, non è possibile in una edizione moderna riprodurre tutto ciò che allora preorientava nella lettura di un'opera: il formato del codice ad esempio, o la sua *mise en page*, segni immediati della sua appartenenza a un certo orizzonte d'attesa. Ma anche perché non è così immediato dire (a parte magari le rime degli Stilnovisti) quali competenze si aspettasse poniamo un Boccaccio nel pubblico del *Decameron*, non certo omogeneo né sempre in grado di cogliere i riferimenti classici o comunque colti, così come quello del Boiardo o di Ariosto. E lo stesso si può pensare di molta altra produzione, anche novecentesca. Il che non significa ovviamente rinunciare a studiare e rilevare lo spessore culturale, linguistico, stilistico, allusivo di un testo, ma forse tentare una politica editoriale più differenziata, che operi per gradi di competenza senza però mai rinunciare alla centralità del testo e anzi partendo da questo e dalla sensazione della sua "differenzialità" come innesco necessario del desiderio di conoscenza del lettore. A fronte dunque di queste necessarie limitazioni, la domanda può essere allora: è possibile ricavare uno spazio per discutere il materiale variantistico? Questa scelta, togliendo necessariamente spazio ad altri livelli di commento, può essere produttiva nel senso di stimolo di cui si è parlato?

Personalmente continuo a ritenere, esclusi casi davvero poco rilevanti (ma poco rilevanti spesso anche nella redazione vulgata, per cui l'occuparsene in generale è discutibile), e senza voler entrare in dibattiti ormai quasi centennali, che spesso lo studio dell'elaborazione d'autore fornisca una chiave d'accesso privilegiata tanto per gli studiosi quanto per un pubblico più ampio, proprio perché nel percorso autoriale appare in maniera evidente l'implicazione storica del farsi di un'opera (ad ogni livello: contenutistico, stilistico, linguistico); e che la percezione di questo percorso, richiedendo naturalmente una verifica su ciò che accadeva intorno all'autore, sulle sollecitazioni che riceveva, sul grado di adeguamento e allontanamento dalla tradizione – che non può mai o molto raramente avvenire in un colpo solo ma perlopiù lascia una traccia in corso d'opera – fornisca una chiave di lettura che scoraggia quello che a me pare l'atteggiamento più pericoloso nei confronti dei testi letterari: le letture attualizzanti, narratologiche, metanarrative che forniscono chiavi di

lettura apparentemente affascinanti ma perlopiù appiattenti, e che, soprattutto, non stimolano alcun interesse di ricerca ulteriore dal momento che privilegiano esattamente quello che è spontaneo in ogni lettore, cioè la perdita di consapevolezza della storicità dei testi e dunque della necessità di un avvicinamento continuo, percorso che le edizioni critiche dovrebbero aiutare a compiere. E credo soprattutto che seguire l'iter di lavoro dell'autore fornisca, nell'analisi dei suoi progressivi aggiustamenti, uno strumento di verifica certo delle ipotesi critiche e una gerarchia chiara dei punti davvero qualificanti dell'intenzione dell'autore (perché, quando si parla di volontà dell'autore, non bisogna limitarla alla costituzione del testo, ma, insieme legarla alla sua lettura critica globale: almeno come punto di partenza).

Restringo ulteriormente il campo, per uscire un po' dalla genericità, al caso che più direttamente conosco, ossia quello dell'edizione delle due prime minute dei *Promessi Sposi*, per cercare di verificare se e in che modo queste abbiano avuto una ricaduta in termini più diffusi, e in particolare alla edizione recentemente uscita per la BUR nella collana diretta dalla Associazione degli Italianisti (ADI) e dunque prioritariamente rivolta, suppongo, a un pubblico liceale e universitario.<sup>1</sup> Non mi occupo invece volutamente all'edizione uscita quasi in contemporanea per l'Edizione Nazionale delle opere manzoniane a cura di Teresa Poggi Salani, proprio perché il punto ora in discussione è quello della ricaduta al di fuori di una cerchia di specialisti e di un pubblico già a priori interessato (e disposto perciò a investire una cifra non indifferente), e dunque su edizioni commerciali che richiedono appunto una forte selezione dei dati.<sup>2</sup>

Rispetto alle precedenti edizioni commerciali questa edizione ha un pregio innegabile, quello di pubblicare insieme al romanzo la *Storia della colonna infame*, seguendo in questo la scelta editoriale manzoniana e dunque rispettando una indicazione di lettura fondamentale, giustamente sottolineata attraverso il richiamo alla complementarietà e ai legami interni fra le due opere. Altro tratto caratterizzante è quello, sempre rispetto alle

---

<sup>1</sup> Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro e Giancarlo Alfano, Matteo Palumbo, Matteo Viscardi. Saggio linguistico di Nicola De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014. Le edizioni critiche a cui faccio riferimento sono quelle delle due minute dirette da Dante Isella per la Casa del Manzoni, rispettivamente: *Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006 e *Gli Sposi promessi*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

<sup>2</sup> Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi (testo del 1840-1842)*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

edizioni tascabili, di riprodurre le illustrazioni della edizione Quarantana, cui viene anzi dedicata moltissima attenzione, tanto in un paragrafo appositamente dedicato, quanto nelle note. Una prospettiva, quella della “lettura” delle illustrazioni, già richiamata all’attenzione della critica in particolare nell’edizione dei Meridiani di Salvatore Nigro (dove però, per la ricchezza dell’edizione convive con molti altri livelli di commento), e svolta qui con finezza, ma che ha certamente, se vogliamo stabilire una scala gerarchica di avvicinamento all’opera, un ruolo marginale, se non altro perché presente solo nell’ultima edizione e perché nata in prima istanza come espediente per impedire le riproduzioni pirata in un’epoca in cui il diritto d’autore non era riconosciuto.<sup>3</sup> La destinazione universitaria del testo avrebbe perciò potuto consigliare per una diversa gerarchia di commento che, in questo caso, avrebbe anche ben potuto utilizzare, al piano ‘primario’ di accesso al testo (quello cioè della intenzionalità dell’autore a livello tanto tematico quanto linguistico: se non altro perché questi sono i motivi che l’hanno resa popolare finora) i materiali delle nuove edizioni critiche, ad esempio dedicando maggior spazio nell’Introduzione al lento lavoro di riordino strutturale che la Seconda minuta testimonia o alla maggior segmentazione, ricavabile da entrambe le minute, della correzione linguistica tra *Fermo e Lucia* e Ventisettana; forse anche rappresentabile attraverso una scelta significativa della variantistica nel commento, in modo da dare sostanza a quello che spesso risulta al pubblico scolastico un discorso un po’ generico. Di fatto, malgrado alcune osservazioni certamente interessanti a livello metanarrativo (rispetto alle quali ci si può però chiedere se si tratti di indicazioni primarie; in fondo tutti leggono tranquillamente senza ausilio Balzac o Tolstoj), e, escluso il commento iconografico di cui si è detto, l’impostazione risulta ancora troppo spesso apodittica e poco problematica, e a mio parere con una bassa capacità di stimolo proprio per la mancanza di dati fattuali che spingano all’approfondimento. E la prova più evidente di questa scarsa attenzione agli elementi storici del testo è fornita fin dalle primissime pagine del volume, la cui Introduzione si apre così:

Difficile a credersi, ma la lunga storia dei *Promessi Sposi* – il colosso del canone letterario dell’Italia unita, linguisticamente e poi politicamente –

---

<sup>3</sup> Il commento di Nigro si distribuisce sui tre volumi (*Fermo e Lucia*, Ventisettana e Quarantana) pubblicati con il titolo collettivo *I Romanzi*, Milano, Mondadori, 2002, nella collana I Meridiani.

era cominciata in stile cifrato e introverso, con un autentico “nascondino” d'autore. Era cominciata, cioè, con una lettera spedita il 29 gennaio 1821, alla vigilia dell'inizio della composizione del romanzo, da Alessandro Manzoni al suo sodale e cicerone d'oltralpe Claude Fauriel. Una lettera in cui non si discuteva tanto, per una volta, di estetica e di poetica, quanto di progetti – progetti altrui, per la precisione. La buona novella riguardava infatti un comune amico, Tommaso Grossi, in procinto di «dipingere un'epoca attraverso una *favola* di sua invenzione, più o meno come in *Ivanhoe*». Oggi sappiamo in modo pressoché certo che dietro la sagoma del romanziere e librettista evocato (che era *compagnon* e inquilino di Manzoni, e che sarebbe stato costantemente sullo sfondo dei *Promessi Sposi*, perfino come dedicatario di un gustoso omaggio nel corpo del testo) si celava, più per agorafobia che per sprezzatura, lo stesso estensore della lettera. Che difatti appena pochi mesi dopo butta giù la prima pagina del capolavoro; e lo fa schizzando, sotto la rubrica di ascendenza umoristico-sterniana «il curato di...», una descrizione che, una volta limata e rimodulata entro una sorta di “cinema naturale”, s'insedierà irrimediabilmente nella memoria collettiva degli Italiani: «Sulla riva meridionale del lago di Lario che viene alla fine a restringere per tal modo e ravvicina le sue due riviere a segno che si può dire che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci [...] > Quel ramo del lago di Como d'onde esce l'Adda [...]». È l'atto di nascita della «cantafavola» di Fermo e Lucia.

Concedo ovviamente alla retorica delle introduzioni la necessità di un'apertura forte e spiazzante, e mi scuso da subito della pedanteria delle mie osservazioni, ma trovo in questo esordio una serie di dati che mi pare contravvengano in modo forte alla verità della storia e tali da suggerire una lettura scorretta della personalità e dell'opera manzoniana. Intanto perché non è vero che questa è la prima lettera in cui Manzoni discute con Fauriel di progetti letterari: moltissime sono le lettere precedenti in cui si parla di testi puntuali: *Vaccina*, *Inni sacri*, tragedie. In pratica tutte le opere sono puntualmente presentate all'amico francese, fin dalla prima ideazione e poi nel loro concreto attuarsi; ma soprattutto perché le riflessioni di poetica ed estetica non sono mai in Manzoni disgiunte dalla progettazione dei propri testi, ma sempre verificate nel momento del loro farsi, ed è questa una caratteristica fondamentale di un autore sempre in discussione con sé stesso e con gli altri, e disponibile al confronto. Di più, forse involontariamente, sembra dalla lettura proposta (anche se attenuata da quel misterioso «sappiamo in modo pressoché certo») che Grossi non stesse davvero scrivendo un'opera storica: cosa non solo falsa (si trattava

appunto dei *Lombardi alla prima crociata*) ma che ancora una volta cancella quella forte solidarietà di intenti e di clima culturale (non solo affettiva dunque, ma nel concreto agire letterario) in cui nascono *I Promessi Sposi* non soltanto nella loro genesi, dal momento che le polemiche che accoglieranno nel '26 la pubblicazione del poema grossiano svolgeranno un ruolo determinante per lo sviluppo delle riflessioni manzoniane sul rapporto storia-invenzione. Ancora, se è possibile che Manzoni eserciti qui una qualche forma di reticenza nel non voler anticipare a Fauriel un progetto magari già in qualche modo intuito, resta però che in questo momento Manzoni è impegnato, come certifica un altro passo della stessa lettera, nella stesura del secondo atto dell'*Adelchi*, e che l'inizio del romanzo, il 21 aprile del 1821, con la stesura dell'*Introduzione* e dei primi due capitoli, si configura come una decisione repentina e quasi necessitata, tanto che il *Fermo* verrà poi subito accantonato per più di un anno per riprendere la tragedia. Una specie di scarto, forse, per uscire da una crisi ampiamente testimoniata dagli abbozzi dell'*Adelchi*, che lega strettamente le due opere implicandole a vicenda, nella difficile ricerca di quella via intermedia fra storia e invenzione che costituisce uno dei nodi problematici dell'intera riflessione manzoniana. Sono naturalmente tutte cose note, ma che forse meglio avrebbero potuto introdurre nel testo manzoniano, così come, volendone certificare la genetica (nell'unico caso in tutto il volume di citazione diretta degli apparati, la cui apparente scientificità pare garantita dall'uso delle virgolette e dal segno tipografico >), sarebbe magari servito riflettere sulla improprietà e sgrammaticatura della lezione che ne risulta. Poteva Manzoni davvero scrivere «il lago di Lario?» (a scapito della ricerca di precisione e dalla consuetudine coi luoghi della sua infanzia, a loro volta tratti fondamentali della poetica del romanzo); ma soprattutto quella frase iniziale («Sulla riva meridionale del lago di Lario che viene alla fine a restringere per tal modo e riavvicina le sue due riviere a segno che si può dire che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci [...]») appare davvero senza capo né coda (cosa significa quella frase sospesa? è il lago che si restringe o il ramo del lago? perché «per tal modo?»), ed è di fatto ottenuta dall'accorpamento arbitrario di lezioni appartenenti a due diversi segmenti variantistici, come risulta dal confronto con l'edizione critica (da cui riporto la porzione di testo soggetta a varianti e l'apparato relativo):

Quel ramo del lago di Como d'onde esce l'Adda e che giace fra due catene non interrotte di monti da settentrione a mezzogiorno, dopo aver formati varj seni e per così dire piccioli golfi d'inequale grandezza, si viene tutto ad un tratto a restringere; ivi il fluttuamento delle onde si cangia in un corso diretto e continuato di modo che dalla riva si può per dir così segnare il punto dove il lago divien fiume.

Quel ramo ... Adda] *prima* <sup>1</sup>Quel ramo del lago di Como che donde esce l'Adda <sup>2</sup>Alla estremità del ramo <sup>3</sup>Sulla riva meridionale del ramo del Lario Lario che viene ... fiume.] <sup>1</sup>ristringe alla fine <sup>2</sup>viene alla fine a restringer per tal modo che <sup>3</sup>ristringe <sup>4</sup>viene tutto ad un tratto a restringere per tal modo, e riavvicina le sue ri<viere> due riviere a segno che si può <sup>3</sup>dire (di- su da) che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci. <sup>b</sup>(*sp.s.*) fissare i<l> si può manifesta<mente> → <sup>5</sup>viene tutto ad un tratto a restringere e a cambiare l'ondeggiamento il fluttuamento vario delle onde in un corso diretto e seguito che diretto e continuato <sup>1</sup>di modo (*agg.*) che si può dalla riva si può per dir così segnare il punto dove il lago divien fiume. → T

Dalla quale si ricava (tra l'altro) che l'avvio, benché poi soggetto a varianti intermedie, si impone da subito con la forza del suo deittico e che la variante onomastica locale, *Lario* appunto, si affaccia per un momento intermedio probabilmente nel tentativo di evitare l'eccessiva sequenza di genitivi che la struttura del terzo tentativo avrebbe altrimenti imposto (*del* ramo *del* lago *di* Como), ma forse anche nella ricerca di un dosaggio tra una presentazione oggettiva e esterna (la riva meridionale) e una prospettiva ravvicinata e affettiva. Certo, un uso talmente stravagante dell'apparato deve indurre a interrogarsi sulla sua leggibilità, e indica all'editore critico la necessità di un ulteriore sforzo di semplificazione, come anche può suggerire di accompagnare al testo critico una maggiore esemplificazione dell'utilizzo delle varianti, ma insieme richiede l'impegno da parte di tutti i commentatori (primi fra i lettori) a uno studio più diretto e attento dei materiali e a un maggior rispetto storico e filologico in senso lato, e, forse, ne sollecita la sfida a portare i lettori a un contatto diretto con i dati (selezionati ovviamente in maniera significativa), che non sono più impervi da decifrare, in fin dei conti, dei tanti riferimenti narratologici e filosofici con cui è spesso chiamato a confrontarsi (lo notava, certo con ancor più

ragione Alfredo Stussi a proposito della “riscrittura ammodernata” del *Cortegiano* e del contrasto tra la supposta incompetenza linguistica del lettore, bisognoso dell’ammodernamento di *signore* in *signora* e la sua, ancora supposta, capacità di decodificare una introduzione ostica agli stessi addetti al mestiere).

Giulia Raboni  
giulia.raboni@unipr.it

*Riferimenti bibliografici*

- Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro e Giancarlo Alfano, Matteo Palumbo, Matteo Viscardi. Saggio linguistico di Nicola De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014.
- Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006.
- Alessandro Manzoni, *Gli Sposi promessi*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.
- Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi (testo del 1840-1842)*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.
- Alessandro Manzoni, *I Romanzi*, progetto editoriale di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002.