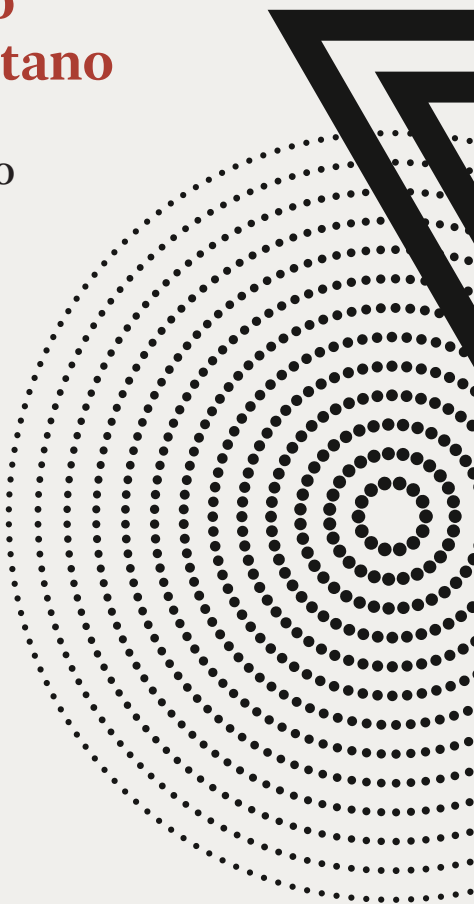


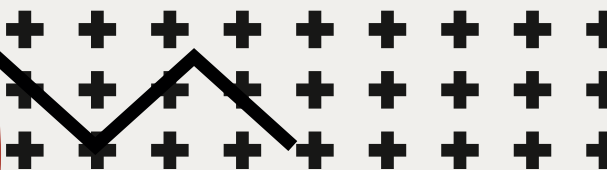
Come circola la poesia nel secondo Novecento

Mappare il campo da vicino e da lontano

a cura di Elisa Gambaro
e Stefano Ghidinelli



Ronzani Editore



STORIA E CULTURE DEL LIBRO

Historica 4

Comitato scientifico:

Edoardo Barbieri

Lodovica Braidà

Virna Brigatti

Alberto Cadioli

Elisa Marazzi

Luca Rivali

Come circola la poesia nel secondo Novecento

**Mappare il campo da vicino
e da lontano**

a cura di Elisa Gambaro e Stefano Ghidinelli

ronzanieditore

La pubblicazione si è giovata del sostegno del Centro APICE
dell'Università degli Studi di Milano

Ronzani Editore

© 2023 Ronzani S.r.l. | Tutti i diritti riservati | All rights reserved
www.ronzanieditore.it | info@ronzanieditore.it

ISBN: 979-12-5997-010-7

Sommario

- 7 Forme, formati, funzioni
di Elisa Gambaro

Come circola la poesia nel secondo Novecento

- 17 Come studiare le carte dei poeti
di Luca Zuliani
- 39 Qualche idea su Ezra Pound e la traduzione
di Paolo Giovannetti
- 59 Quando il testo cambia funzione:
su *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni
di Massimiliano Tortora
- 85 Fare libri di poesia: la funzione Mondadori
nel campo poetico milanese (1958-1970)
di Elisa Gambaro
- 113 Traiettorie interrotte: per una fenomenologia
dell'insuccesso poetico
di Stefano Ghidinelli
- 185 La sociologia della traduzione poetica:
i poeti-traduttori europei
di Jacob Blakesley
- 203 Notizie biobibliografiche

Forme, formati, funzioni

di Elisa Gambaro

Questo libro raccoglie i contributi presentati a due seminari del ciclo “I Poeti di Apice”: *Forme, formati e funzioni. La circolazione della poesia nel secondo Novecento*, tenutosi il 18 settembre 2019, e *La poesia tradotta. Mappare il campo da vicino e da lontano*, tenutosi il 28 ottobre 2020. Nel suo insieme, il progetto offre una riflessione unitaria, sebbene diversamente declinata, sui circuiti e le traiettorie del testo poetico nella seconda metà del secolo scorso.

Le premesse teoriche e metodologiche che hanno guidato Stefano Ghidinelli e chi scrive nell’organizzazione dei seminari e nella messa a punto di questo libro risiedono in una concezione dell’opera letteraria come organismo dinamico: un “oggetto in movimento” che non può essere studiato solo a partire dalle fasi di elaborazione del testo, né, tanto meno, dalle intenzioni e dalla cosiddetta “poetica”, asserita o presunta, dell’autore. L’opera è tale perché vive e lascia tracce nella storia individuale e collettiva dei destinatari, e lo fa solo finché ne è assicurata la trasmissione e la valorizzazione. Per indagare le alterne vicende di questi processi, che sono infine processi sociali, è necessario dotarsi di uno strumentario concettuale e operativo duttile: l’obiettivo è mettere a fuoco sia il caso singolo delle peripezie di un testo nell’incontro con i suoi lettori, sia il panorama complessivo della circolazione del genere.

Morfologia a diffusione ristretta ma di massimo prestigio culturale nel campo letterario novecentesco, marcata da forte autocoscienza espressiva, la poesia è altresì un genere ad alto tasso di plasticità fruitiva e editoriale:¹ i versi si propagano e vengono scambiati in rivista, in plaquette, in una gamma di edizioni librarie ispirate a criteri

1. S. GHIDINELLI, *L’interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità nella poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013.

filologici e editoriali mutevoli. Alla variabilità del formato consegue un cambiamento di funzione, perché, se socializzata in modi difforni, l'opera non solo muta fisionomia, ma può intercettare bisogni estetici e culturali eterogenei.

Prendere in considerazione l'elasticità dei circuiti poetici ha significato anche volgere il nostro sguardo alla poesia tradotta. Se la letteratura è un fenomeno in movimento, è utile non limitare l'orizzonte d'indagine entro i confini dell'italianità dei produttori, i cui portati creativi e le cui figure di autorialità si nutrono peraltro nel dialogo costante con gli appartenenti a un campo letterario transnazionale.

Le sfide metodologiche poste dallo studio di tanti e diversi elementi, e della loro reciproca interferenza, sono in tutta evidenza molteplici, e un libro come questo non può che restituire risultati parziali. "Mappare il campo" è impresa che abbisogna di forze collettive e impegni prolungati. La nostra proposta critica, di indole laboratoriale, ambisce tuttavia a indicare alcuni indirizzi di ricerca, che chiamano in causa le pratiche della trasmissione delle opere, della storia della letteratura, della teoria dei generi letterari e della traduzione, della sociologia della cultura.

Le attività di manipolazione dei prodotti poetici compongono infatti un prisma sorprendentemente sfaccettato e dalle ricadute molto ampie, a dispetto di un ambito di scrittura e lettura che pure si presenta numericamente circoscritto, se comparato ad altre forme di espressione letteraria.

Quest'evidenza ci ha spinti infine ad assumere di una duplice postura interpretativa: ai campionamenti qualitativi di singole vicende di circolazione della poesia, sogguardate "da vicino", sia attraverso l'analisi testuale, sia grazie agli esiti della ricerca d'archivio, abbiamo affiancato contributi che affrontano il nostro tema "da lontano", secondo le procedure divulgate da Franco Moretti.² Le me-

2. F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005. Per un serrato bilancio critico sugli sviluppi recenti dei rapporti "tra 'studio

todologie quantitative e gli strumenti per dar loro forma, accessibili, ai livelli più semplici, anche a chi non possiede avanzate conoscenze informatiche, restituiscono un quadro organizzato e ampio della produzione, traduzione, mediazione e ricezione poetica. Entrambe le prospettive ci paiono indispensabili, e tra loro complementari; il nostro esperimento è soprattutto un auspicio di una loro interrelazione più stretta nelle concrete prassi di ricerca.

Nell'intervento che apre il volume, Luca Zuliani ragiona sui metodi e le teorie di ricostruzione del testo lirico a partire dai testimoni autografi e dagli apparati compositivi. Ripercorrendo la sua esperienza di curatore dell'opera in versi di Giorgio Caproni, l'autore si interroga su come la smaterializzazione del testo propria del paradigma digitale abbia influito su strumenti e finalità della filologia d'autore, stimolando il dibattito critico tra diverse scuole, in Italia e all'estero. A emergerne è l'esigenza di ripensare e relativizzare la stessa contrapposizione tra la rigorosa e complessa *mediacy* dei protocolli della filologia "tradizionale" e la spinta ad una esposizione documentale integrale e radicalmente a-gerarchica che ha caratterizzato la *critique génétique*. Tanto più nella prospettiva degli effettivi lettori/fruitori, è semmai l'integrazione funzionale dei metodi (delle tipologie di *edizione* cui danno luogo, dei supporti medialti che meglio possono ospitarle) a prospettare la direzione di lavoro potenzialmente più proficua.

Il contributo di Paolo Giovannetti è di indole più specialistica, perché ci accompagna dentro il pirotecnico laboratorio traduttivo di Ezra Pound: l'affondo nella ricchissima documentazione dell'archivio Scheiwiller, conservata presso il Centro Apice, restituisce uno spaccato esemplare dei sentieri spesso idiosincratici della circolazione poetica e la loro grande influenza culturale. Ciò

quantitativo della letteratura' e digital humanities" si veda ora F. MORETTI, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, Nottetempo, 2022.

vale sia per le vicende della traduzione italiana dei versi di Pound, sia per la sua traduzione del corpus cinese che il poeta americano porta in Occidente col titolo di *Cathay*: un arcipelago di prassi eterodosse di traduzione, riscrittura e appropriazione che saranno fondamentali nella creazione, diffusione e ricezione del modernismo europeo e dei suoi miti più longevi.

Nei meandri di un'altra alacre officina poetica, quella di un autore centrale nel canone della lirica italiana novecentesca come Vittorio Sereni, ci guida poi Massimiliano Tortora, che indaga i percorsi testuali e editoriali del poemetto *Una visita in fabbrica*. Pubblicato sul celebre quarto numero del «menabò» dedicato a “letteratura e industria”, il resoconto lirico della visita ai reparti produttivi Pirelli diventerà poi parte fondante del macrotesto degli *Strumenti umani*. Il passaggio dalle pagine della rivista di cultura militante al più importante libro di versi del poeta muta in profondità non solo le fattezze del testo, ma i suoi stessi significato e funzione: mentre sottopone a revisione i suoi versi, Sereni s'interroga sul loro tema centrale, il rapporto tra l'intellettualità umanista e il lavoro nell'Italia del miracolo. A sortirne sarà non solo un momento di “svolta” nell'itinerario poetico disegnato dalla raccolta, ma soprattutto una più acuta problematizzazione della particolarissima forma di *engagement* che Sereni incarna: una postura opportunamente messa a confronto da Tortora con quella di altri scrittori italiani che, nel medesimo frangente, provano a dare espressione letteraria ai mutamenti delle strutture socioeconomiche del paese durante il secondo decennio del dopoguerra.

Sempre da Sereni e sempre dai cruciali anni Sessanta prende avvio l'intervento di Elisa Gambaro; oggetto di riflessione è il ruolo di Sereni direttore letterario in Mondadori, e la sua gestione dell'offerta di libri di poesia. Avvalendosi di materiale proveniente da diversi archivi, di dati editoriali e di testimonianze edite, Gambaro interpreta scelte e moventi che danno forma al catalogo dello «Specchio», la più prestigiosa collana nazionale di poesia.

Due sono i criteri che guidano l'operato di Sereni e dei suoi collaboratori: traduzione di poeti novecenteschi e ingresso di nuovi entranti nel campo. Nella concreta prassi editoriale, che ubbidisce a criteri estetici, extraestetici e infine economici, entrambi gli indirizzi si presentano intrecciati, all'insegna di un rinnovamento sperimentale dell'offerta che si fregerà di marche di autorevolezza presso un pubblico colto in espansione.

Il contributo di Stefano Ghidinelli propone invece un esperimento non già sulla produzione lirica valorizzata e spesso canonizzata, bensì sulle "traiettorie interrotte", ovvero i casi di insuccesso poetico. Per mostrarne le dinamiche, Ghidinelli collauda e sfrutta strumenti quantitativi, censendo i cataloghi dello «Specchio» Mondadori, della «Collezione di poesia» Einaudi e della collana «Verde» garzantiana lungo l'intero sviluppo cronologico delle tre serie. A partire dai dati e dalla loro trasformazione in *capta*, Ghidinelli allestisce una serie di visualizzazioni che forniscono un panorama sintetico e sistematico dell'offerta di libri di poesia dei più importanti editori italiani del secondo Novecento. I grafici offrono evidenza di processi in apparenza controintuitivi rispetto al senso comune, ma noti agli addetti ai lavori – la pubblicazione in una collana prestigiosa *non è* affatto garanzia di valorizzazione protratta – e soprattutto mettono in risalto, "a colpo d'occhio", fenomeni invece poco considerati *tout court*: l'andamento di una collana segnala le zone di frattura e mutamento del sistema e dell'orizzonte d'attesa. Infine, visualizzazioni così *costruite* invitano anche a osservare e giudicare con maggiore laicità le dinamiche storico/evolutive entro cui quei processi e fenomeni si iscrivono, sottraendole all'inerzia "apocalittica" dei troppi, spesso approssimativi e usurati discorsi sulla marginalità della poesia nel campo letterario contemporaneo.

Su un approccio quantitativo si fonda anche l'intervento di Jacob Blakesley, tra i pionieri dell'indagine sociologica sulla poesia tradotta in un ambito tradizionalmente poco ricettivo a questi metodi come quello della critica

accademica italiana. Blakesley sistematizza in forma grafica la gran messe di dati relativi a quasi 500 poeti che traducono, a partire dalla loro provenienza da tre diversi contesti nazionali: quello inglese, quello francese e quello italiano. Le statistiche comparative mostrano un significativo scostamento tra poeti canonizzati e poeti traduttori, così come evidenti disparità si rilevano tra lingue di partenza e lingue d'arrivo del corpus. Infine, la visualizzazione dà impietosamente conto della marginalità delle firme femminili, sia in quanto poete sia in quanto traduttrici.

Si tratta di griglie che aiutano a orientarci in un panorama vastissimo e densamente articolato, ancora in gran parte da indagare. Ci auguriamo di avere contribuito a un lavoro di ricerca che attende di essere portato avanti.

I curatori ringraziano il centro "Apice" dell'Università degli studi di Milano e la sua Presidente, Lodovica Braidà, per aver creduto al loro progetto e averlo materialmente sostenuto. Grazie anche allo staff di Apice, alla direttrice Claudia Piergigli, alle preziose archiviste Raffaella Gobbo e Gaia Riitano.

Come circola la poesia nel secondo Novecento

Come studiare le carte dei poeti

Luca Zuliani

1. *L'apprendistato filologico*

Poiché siamo in Italia, il nome della disciplina – stabilito da Dante Isella – è *filologia d'autore*.¹ Altrove si usano altri nomi e anche altri metodi: proverò anche – velocemente – a osservare la situazione d'insieme, ma non ambisco minimamente a fornire un quadro esaustivo: il punto di riferimento sarà la mia personale esperienza di lavoro, sperando che rifletta almeno in parte il modo in cui questa disciplina è nata e si è evoluta in Italia.

Ho cominciato a occuparmi di filologia d'autore negli ultimi anni del secolo scorso, quando allestii l'edizione critica di Giorgio Caproni.² In seguito ho affrontato anche un'opera in prosa, *La persuasione e la retorica* di Carlo Michelstaedter, ma di questa edizione (che si è, spero momentaneamente, arenata nella fase finale di revisione), non mi occuperò estesamente, poiché i criteri, i metodi e anche gli scopi sono molto differenti da quelli propri della poesia. Risparmierò al lettore anche il lato più propriamente tecnico della faccenda, che ho già esaminato altrove:³ non entrerà in dettaglio, quindi, sulle ca-

1. Cfr. innanzitutto D. ISELLA, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana Editrice, 1987; e P. ITALIA, G. RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

2. G. CAPRONI, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998.

3. Cfr. L. ZULIANI, *Edizione critica e commento*, in *La pratica del commento*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis e G. Marrani, Pisa, Pacini, 2015, pp. 23-35; ID., *L'edizione delle poesie inedite: problemi e metodi*, in *Autografi letterari romanzeschi e neogreci. Due giornate di studio in memoria di Filippo Maria Pontani*, a cura di K. Pavlou e G. Pilidis, Padova, S.A.R.G.O.N., 2015, pp. 257-279; ID., *Alcune questioni di filologia d'autore*, in *Filologia d'autore e critica genetica*, a cura di A.M. Babbi, Verona, Edizioni Fiorini, 2009, pp. 99-120. Per un in-

ratteristiche, i pregi e i difetti dei criteri di edizione che ho utilizzato.

Quando – ancora studente – cominciai l'edizione critica di Caproni, scegliendo una sua raccolta come argomento della tesi di laurea, mi posi infiniti dubbi su come procedere, ma tali dubbi riguardavano soltanto il modo migliore di adattare i miei modelli di riferimento alle caratteristiche degli abbozzi che avevo di fronte.

I modelli da cui partire, invece, erano scontati e saldi: la recente edizione di Vittorio Sereni curata da Dante Isella, l'edizione Bettarini-Contini di Montale e – su questo insistette il mio relatore, Pier Vincenzo Mengaldo – l'edizione di *Myricae* che Giuseppe Nava aveva allestito nel 1974.⁴ Quanto alle basi teoriche, subito studiai i saggi di Contini e Isella.

Di conseguenza, il metodo da seguire era chiarissimo: dovevo, da bravo filologo, allestire un apparato critico, subordinato a un testo d'arrivo. Non mi sfiorò neppure il dubbio che si potesse procedere in un altro modo, né che in futuro il quadro di riferimento potesse cambiare. In realtà, c'erano varie cose che non sapevo, o che non potevo prevedere.

2. *L'inerzia italiana*

In primo luogo, mai avrei pensato che potesse non essere chiamato *filologia* l'ambito di studi in cui mi trovavo: dalla filologia ricavo i metodi, la terminologia e la ragione d'essere di ciò che facevo. Ai tempi – e parliamo, come

quadramento generale della questione per un pubblico straniero, cfr. ID., *La "filologia d'autore". Les éditions fondées sur les variantes d'auteur en Italie*, in *Das Potential europäischer Philologien: Geschichte, Leistung, Funktion*, Herausgegeben von Ch. König, Göttingen, Wallstein, 2009, pp. 172-180.

4. Rispettivamente: V. SERENI, *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995. E. MONTALE, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980. G. PASCOLI, *Myricae*, ed. critica a cura di G. Nava, Firenze, Sansoni, 1974.

dicevo, della fine del secolo scorso – la filologia aveva un ruolo centrale nel mio corso di studi. Lo stesso mio dipartimento padovano, dove i corridoi erano arredati da ritratti di celebri filologi del passato, italiani, tedeschi e francesi, si chiamava ai tempi *Filologia neolatina*: non so neppure in quanti corsi mi fossero stati spiegati i fondamenti e la storia della disciplina.

Tuttora, nel mio dipartimento, la filologia ha un ruolo importante, per quanto meno centrale. Ma è solo inerzia italiana: quando cominciai la mia edizione non potevo in alcun modo immaginare fino a che punto, fra fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo, la filologia avrebbe perso d'importanza nell'ambito delle *humanities* occidentali. Il processo, negli Usa e in Nord Europa, è ormai avanzato. Come piccolo esempio fra infiniti possibili, posso riportare (in una traduzione di servizio, così come le citazioni che seguiranno) l'inizio della presentazione di un seminario vincitore di un finanziamento sul sito di un'università inglese:

L'allestimento di edizioni di testi da parte degli studiosi e la produzione di edizioni critiche sono essenziali per molta della ricerca nelle *humanities*, specialmente per lo studio dell'antichità classica, della storia e della letteratura. Ciò nonostante, i programmi di studio disponibili per gli studenti, anche dopo la laurea e all'inizio del percorso di ricercatore, non prevedono praticamente mai l'insegnamento delle teorie e dei metodi della disciplina. Una parte notevole delle attuali edizioni critiche o specialistiche sono create, a quanto pare, da curatori che hanno imparato da soli il loro compito.⁵

5. "Scholarly editing and the production of critical editions underpin much research in the humanities, notably in the fields of Classics, History and Literary Studies. Yet training in appropriate theoretical and methodological approaches, and importantly research management skills, is practically absent from existing research skills programmes available to postgraduate students and early career researchers. A significant portion of critical and scholarly editions are produced, it would appear, by editors who are largely self-taught"; dalla presentazione di *WISE—What is Scholarly Editing?*, sul sito dell'Università di Cardiff, al seguente indirizzo:

Sorvolando sulle facili ironie (molti filologi italiani che conosco commenterebbero “si vede!”), e anche sul dettaglio che nell’intera presentazione non è mai usato il termine *philology*, rimane la distanza rispetto alla situazione italiana.⁶ La prima volta che me ne accorsi fu quando partecipai, nel 2007, a un convegno tedesco sul futuro della filologia in Europa: da ingenuo assegnista di ricerca, pensavo di essere giunto in un santuario della filologia tradizionale; fu invece percepibile una forma di invidia nei confronti di noi italiani, che potevamo ancora occuparci persino dei metodi di Lachmann e compagni, e persino usarli come argomento nei nostri corsi, senza particolari pressioni a lasciar perdere un campo così poco adatto alla moderna didattica. Per la prima volta, in quell’occasione, mi trovai a pensare che l’inerzia italiana potesse avere anche lati positivi. Pochi anni dopo, giunse nel nostro dipartimento un brillante dottorando dal Nord Europa che, appunto, veniva in cerca della rigorosa filologia vecchio stile, ormai non più coltivata dove si era formato; come spesso accade, però, rimase presto deluso dagli altri tipi di inerzia che affliggono le nostre università.

Ovviamente, questa descrizione è una semplificazione, inevitabile in questa sede: anche all’estero ci sono molte sacche di resistenza, che possono prendere forme mutevoli; e d’altro canto un processo analogo è in corso anche da noi, in una parte più e meno altrove, perché l’Italia, sia pure in ritardo, sta portandosi al passo con l’Occidente avanzato.

<<https://cardiffbookhistory.wordpress.com/events/what-is-scholarly-edition/>> (10.9.2019).

6. Cfr. anche, ad es., L. LEONARDI, *La storia del testo, la prassi ecdotica e il ruolo della filologia*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent’anni dopo in vista del settecentenario della morte di Dante. Atti del convegno internazionale (Roma, 23-26 ottobre 2017)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 73-92; dove ad esempio si nota come i recenti sviluppi, soprattutto di matrice francese, portano a “dismettere nozioni e procedimenti, ancor prima che metodi, elaborati in secoli di riflessione filologica” (p. 77).

3. I francesi e la filologia

Per quanto riguarda più specificamente lo studio degli autografi dei poeti, il contesto in cui ero mi portava a pensare che – comunque chiamassero questa disciplina nel resto del mondo occidentale, e qualsiasi fossero i loro metodi – si trattasse comunque di un modo per svecchiare e portare verso nuovi orizzonti la stanca filologia tradizionale. In realtà non è proprio così: quello che noi chiamiamo *filologia d'autore*, altrove tende invece a contrapporsi alla *filologia* in qualunque sua forma.

Questo vale in particolare per la Francia, che com'è noto è il luogo dove questo tipo di studi, sotto il nome di *critica genetica*, ha più importanza. L'influenza francese, com'è prevedibile, è molto più forte di quella italiana nel mondo anglosassone e anche nei luoghi che furono essenziali per la nascita della filologia, ossia il Nord Europa e la Germania in particolare. Di nuovo, non serve dilungarsi: basta forse prendere di nuovo un piccolo caso esemplare fra i mille possibili. Nel 2010, la rivista «Genesis», uno dei capisaldi della scuola francese, ha dedicato il suo trentesimo numero allo stato della teoria. In tale ambito, Maria Teresa Giaveri ha intervistato Cesare Segre su *Philologie italienne et critique génétique*. Ecco una delle domande:

Si può affermare che la critica genetica si è sviluppata in Francia in opposizione alla tradizione filologica, mentre in Italia è nata, per così dire, da una costola della filologia. Si tratta di due discipline differenti o di una sola e unica disciplina di cui sono possibili biforcazioni? Qual è la vostra opinione a questo proposito?⁷

7. «On peut avancer que la critique génétique s'est développée en France en opposition à la tradition philologique, alors que, en Italie, elle est née, pour ainsi dire, d'une côte de la philologie. S'agit-il de deux disciplines différentes ou bien d'une seule et unique discipline avec des bifurcations possibles? Quelle est votre opinion à ce sujet?», da C. SEGRE, *Philologie italienne et critique génétique. Entretien avec Maria Teresa Giaveri (en collabora-*

Segre, com'è prevedibile, risponde cercando di mediare fra le due posizioni.⁸ In realtà, però, la contrapposizione anche polemica rispetto alla filologia è un luogo comune delle trattazioni francesi sull'argomento. Per capire i motivi di questa distanza, come prima cosa va notato che la scuola francese è nata e vive in ambienti di ricerca completamente diversi, anche fisicamente, dai dipartimenti di filologia; più in dettaglio, opera nell'ambito di una specifica sezione, ben finanziata, del CNRS, l'ITEM, che non ha equivalenti in Italia e porta avanti grandi progetti compiuti da *équipes*.

Questo però non basta a spiegare perché la scuola francese si opponga al concetto di *apparato critico* ed eviti le categorie e i termini della filologia. La differenza deriva da una concezione nuova e diversa della disciplina: dal punto di vista francese, i metodi italiani sono affetti dal passatismo e, innanzitutto, dal feticismo per il *testo d'arrivo*, il *testo finale*. La causa è appunto la deleteria influenza della filologia tradizionale, che talvolta induce persino a considerare alcune lezioni inferiori ad altre.

La scuola francese non mira a subordinare le varianti a un testo ritenuto per qualche motivo migliore: mira invece a un nuovo, differente tipo di testo, per il nuovo lettore che è stato creato, o sta nascendo, in seguito alle rivoluzioni della tecnologia. In pratica – citando Bernard Cerquiglini – il loro modo di lavorare può essere definito “un *écho*, un *symptôme*, l'*effet théorique de la dématérialisation du texte*”⁹ e ha la rete internet come direzione di sviluppo e la filologia come inevitabile bersaglio polemico.

tion avec Erica Durante), «Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention», 30 (*Théorie: état des lieux*), 2010, pp. 25-27: 26.

8. “Ce que vous affirmez dans votre question est tout à fait exact, et, en tant que philologue, je ne peux qu'approuver cette orientation, d'ailleurs inévitable dans le contexte culturel italien. La critique génétique ne peut que se servir de l'expérience séculaire des philologues; de son côté, la philologie ne peut pas faire la sourde oreille à la très riche problématique découverte et approfondie par la critique génétique”, *ibidem*.

9. B. CERQUIGLINI, “*Vingt ans après*”, «Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention», 30 (*Théorie: état des lieux*), 2010, pp. 15-17: 15.

Le parole con cui Cerquiglini, già in un celebre libro nel 1989, definì i termini della sua opposizione alla filologia sono significative:

La filologia è un pensiero borghese, paternalista e igienista sulla famiglia, che predilige la filiazione, perseguita l'adultero, ha paura della contaminazione. Un pensiero incentrato sulla colpa (la variante è un comportamento deviante), che fonda una metodologia positiva.¹⁰

È forse inutile sottolineare la stretta parentela fra una simile impostazione e tutto un complesso di idee e progetti di riforma che anche nel ventunesimo secolo hanno guidato l'innovazione nell'ambito degli studi umanistici.

3. *Prima e dopo la nozione "moderna" di testo*

C'è però un dettaglio che va evidenziato: oltre che un'evoluzione, tale *dematerializzazione del testo* è intesa anche come ritorno al passato, ossia come rimozione di una mentalità positivista, solo apparentemente razionale. Ad esempio, ritornando nel 2010 sulle vicende della scuola che ha contribuito a fondare, Cerquiglini mette in rilievo innanzitutto come essa abbia anticipato la rivoluzione portata dall'uso di internet e dal concetto di *ipertesto*:

È banale evidenziare un progresso dello scritto che non ha altri precedenti a parte la rivoluzione di Gutenberg, per quanto riguarda sia l'acquisizione, sia la diffusione, sia la conservazione dei segni tracciati dall'uomo. È più audace sottolineare come la nozione "moderna" di testo, conclusa e

10. "La philologie est une pensée bourgeoise, paternaliste et hygiéniste de la famille, qui chérit la filiation, pourchasse l'adultère, s'effraie de la contamination. Pensée de la faute (la variante est une conduite déviante), qui fonde une méthodologie positive", in B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, pp. 76-77.

fissa, è sconvolta: mobilità, spazializzazione (*links*), eterogeneità (multimedia).

Qui ci interessa lo sviluppo parallelo della critica genetica.¹¹

In questa citazione è indicativo l'uso di "nozione 'moderna' di testo", con 'moderna' fra virgolette, nel senso negativo di una nozione creata dalla modernità e ora finalmente superata, come Cerquiglini ribadisce nel suo esordio:

lo scritto elettronico, attraverso la sua mobilità, riproduce le opere medievali nella loro stessa varianza. L'informatica che ritrova, al di qua della Modernità, il cammino di un'antica letteratura di cui la stampa aveva cancellato la traccia: qui c'è per noi un bell'argomento da meditare.¹²

Di conseguenza, la *critique génétique* si sente vicina alla *new philology* americana, dove – di nuovo semplificato al massimo – si vuole rivalutare la variante, che non va appunto considerata un *errore*: l'opera esiste solo attraverso tutte le sue diverse enunciazioni, ognuna dotata di propria dignità, e questo vale anche per i manoscritti medievali. Nello stesso tempo, la comparsa degli *ipertesti* permette di visualizzare più facilmente le varianti e di collocare la critica genetica al centro della contemporaneità, anche tramite l'allargamento ad altre discipline, come la musica o il cinema o il teatro.

Questo superamento del concetto "moderno" di testo letterario crea un oggetto nuovo, che – credo – non ha un

11. "Il est banal de noter un progrès de l'écrit qui n'a d'autre précédent que la révolution gutenberghienne, tant dans la saisie, la diffusion, la conservation des signes tracés par l'homme. Il est plus audacieux de souligner combien la notion 'moderne' du texte, fini et fixe, est bouleversée: mobilité, spatialisation (liens), hétérogénéité (multimédia). // Nous intéresser ici l'essor parallèle de la critique génétique", da CERQUIGLINI, "Vingt ans après" cit., p. 15.

12. "L'écrit électronique, par sa mobilité, reproduit l'œuvre médiévale dans sa variance même. L'informatique retrouvant, en deçà de la Modernité, le chemin d'une ancienne littérature dont l'imprimerie avait effacé la trace: nous avons là un beau sujet de méditation", *ibid.*

nome specifico consolidato, a parte il forse troppo vago *ipertesto*. Nel caso delle edizioni genetiche, tende a essere un testo dove tutti i testimoni – o meglio, senza le parole della filologia – tutti i documenti sono riportati integralmente e il più fedelmente possibile all'originale. Una poesia di questo nuovo tipo è costituita da tutti i suoi abbozzi posti allo stesso livello di importanza. Il lettore può usufruirne nel modo che preferisce.

È qualcosa di completamente, *ontologicamente* diverso rispetto alla mia edizione di Caproni, dove c'è sempre un testo d'arrivo, sia che la poesia sia edita, sia che sia inedita, e c'è sempre un apparato che da tale testo dipende. Anche nel caso delle poesie inedite, ritenevo che fosse mio compito costituire un testo in pulito, da stampare in corpo maggiore, al massimo – come feci io – con l'aggiunta, in calce, delle varianti che non risultavano rifiutate dall'autore. Un'edizione di questo tipo richiede di formalizzare le varianti tramite un sistema di segni anche molto complessi, che sono parenti stretti di quelli usati in filologia; mentre le edizioni genetiche, talvolta, mirano a una riproduzione *topografica* dell'abbozzo, senza interventi o interpretazioni.

Di nuovo, però, non si tratta soltanto di metodologia. Le trattazioni teoriche sulla *critica genetica* di solito non prendono nemmeno in considerazione la scuola italiana, ossia la *filologia d'autore*, perché tendono a considerarla un ramo secondario della disciplina a cui si contrappongono, ossia la filologia *tout court*. Ecco ad esempio Daniel Ferrer:

Per dire le cose in due parole e per semplificare all'estremo, la filologia si interessa alla *ripetizione* del testo, mentre la critica genetica si interessa al processo di creazione, ossia all'*invenzione*; l'una mira a *stabilire* il testo facendolo emergere dalla folla delle sue incarnazioni accidentali, mentre l'altra ha piuttosto l'effetto di destabilizzarlo, confrontandolo con l'insieme dei suoi abbozzi.¹³

13. "Pour dire les choses en deux mots et pour simplifier à l'extrême, la philologie s'intéresse à la *répétition* du texte, tandis que la critique géné-

La scuola francese non ha solo contrapposto un nuovo metodo di lavoro a quello in cui ero stato formato: ha compiuto un cambiamento di paradigma, che in accordo con l'evoluzione della società opera una *rivoluzione culturale*, in base alla quale bisogna smettere di parlare di errori e parlare invece di innovazioni.¹⁴

4. *Le obiezioni al metodo francese*

Le innovazioni francesi e anglosassoni mettono in questione la scuola filologica italiana a partire dai fondamenti: è difficile giustificare dal punto di vista teorico l'estensione agli *scartafacci* degli autori ("critica degli scartafacci" è la nota definizione di Croce) di un metodo che, al di fuori dell'Italia, tende a essere considerato come sorpassato anche quando è applicato al suo ambito originale, ossia alla tradizione manoscritta.

Com'è prevedibile, da parte italiana vi sono state molte proposte e molte prese di posizione che hanno voluto conciliare i due approcci, mostrando il tipo di contributo che comunque può venire dalla nostra esperienza.¹⁵ Spesso gli studiosi hanno riconosciuto che la critica genetica francese è – cito Maria Antonietta Grignani – "più avventurosa" e permette di

iniziare il pubblico a nuovi oggetti e a nuove abitudini di lettura, meno rassicuranti di quella classica, che riposa sulla

tique s'intéresse au processus de création, c'est-à-dire à l'*invention*; l'une vise à *établir* le texte en le faisant émerger de la foule de ses incarnations accidentelles, alors que l'autre a plutôt pour effet de le déstabiliser en le confrontant à l'ensemble de ses brouillons", da D. FERRER, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, pp. 29-30.

14. Cfr. ad es. D. FERRER, *Critique génétique et philologie: racine de la différence*, «Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention», 30 (*Théorie: état des lieux*), 2010, pp. 21-23, a p. 21.

15. Cfr. ad es., anche per un quadro della situazione, P. ITALIA, *Filologie d'autore*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* cit., pp. 119-132.

forma chiusa del testo canonico – con o senza apparato, con o senza commento –, ma più stimolanti.¹⁶

Riguardo invece alle possibili obiezioni, le più lucide che conosco sono dovute a Francisco Rico: proprio nel già citato numero celebrativo di «Genesis» del 2010 è apparso un suo articolo, dal titolo *Éditions savantes et lecteurs réels*, che con la dovuta discrezione pone una serie di interrogativi inevitabili.

Da un lato, anche Rico registra il fatto che lo sviluppo della critica genetica francese e, prima, della critica delle varianti italiana hanno mutato la percezione dei testi e li hanno resi *instabili*:

si considera oggi la *mouvance* come una condizione fondamentale dei testi: ogni edizione, ogni versione è un'entità distinta, posta sullo stesso piano di tutte le altre.¹⁷

Dopo questa inevitabile premessa, Rico si sofferma su un dettaglio fondamentale: il nuovo tipo di testo creato dalla critica genetica non è concepito per venire incontro a uno specifico tipo di lettore non specialista. Al contrario,

le dottrine sul testo multiplo, che siano genetiche, sociologiche o di qualche altra natura, sono state create per definire lo statuto ontologico dei documenti studiati dai critici letterari e dai ricercatori; e gli ipertesti potrebbero forse aiutarli a reperire questi documenti e facilitarne l'accesso.¹⁸

16. M.A. GRIGNANI, *Lavori in corso: poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, p. 259 e 272.

17. Da F. RICO, *Éditions savantes et lecteurs réels*, «Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention», 30 (*Théorie: état des lieux*), 2010, pp. 29-34, a p. 30: «l'on considère aujourd'hui la mouvance comme une condition fondamentale des textes: chaque édition, chaque version, est une entité distincte, placée sur un pied d'égalité avec toutes les autres».

18. *Ivi*, p. 33: «les doctrines sur le texte multiple, qu'elles soient génétiques, sociologiques ou de quelque autre nature, ont été créées pour définir le statut ontologique des documents étudiés par les critiques littéraires et les chercheurs; et les hypertextes pourraient peut-être les aider à prendre connaissance de ces documents et en faciliter l'accès».

In pratica, e un po' semplificando, si tratta pur sempre di *éditions savantes*, ossia di *edizioni critiche* nel senso più ampio possibile che si può dare all'espressione; come tali, non sono *testi*, ma *metatesti*. Una simile *édition savante*, in realtà,

è uno studio, non un'edizione, perché non si rivolge al lettore tramite un modo di trasmissione specifico. Essa cerca piuttosto di raggiungere un destinatario artificiale, il cui scopo non è apprezzare il testo nella sua forma originale, ma analizzarlo in un'altra sfera astratta.¹⁹

È il punto fondamentale: gli ipertesti frutto della critica genetica non sono in realtà nati dalle richieste di un ipotetico *iperlettore*²⁰ che ama gustarne l'instabilità. Invece, vogliono creare tale lettore o comunque ipotizzano la sua apparizione sulla scena, al fine di giustificare la propria esistenza.

Rico evita di esplicitare le inevitabili conclusioni: esiste questo lettore? Si può crearlo dal nulla? I *genetisti*, ovviamente, lavorano molto in questo campo, sia sviluppando il dialogo con altre discipline, sia sviluppando le applicazioni didattiche. Di fatto, però, credo che siano passati abbastanza anni per poter affermare che un tale pubblico non si è creato e non ci sono segni che possa crearsi. Anche Maria Antonietta Grignani, il cui auspicio di rinnovamento ha aperto questo paragrafo, in un articolo recente ha preso atto di questa assenza:

Ipotizzare un lettore nuovo, curioso di prendere contatto con la fisionomia e le dinamiche effettive di una costruzione

19. *Ibidem*: "C'est une étude, non une édition, parce qu'elle ne s'adresse pas au lecteur grâce à un mode de transmission spécifique. Elle cherche plutôt à atteindre un destinataire artificiel, dont le but n'est pas d'apprécier le texte sous sa forme originelle, mais de l'analyser dans une autre sphère abstraite".

20. Cfr. *ivi*, p. 34.

testuale, di non accontentarsi di quello che il convento gli ha passato è bello, ma non è realistico.²¹

È stato necessario lasciar passare un paio di decenni, ma infine il filologo all'italiana che qui rappresento può forse intravedere la sua riscossa: la scuola francese potrebbe aver generato una sorta di equivoco ontologico sulla natura dei testi; un equivoco che, fra l'altro, prende origine anche da alcune caratteristiche della cultura di partenza, destinate a rimanere circoscritte: in questo caso, ha contattato soprattutto l'influenza della poetica di Paul Valéry.

Se invece lo scopo ultimo è fare arrivare a un lettore reale un testo reale, il metodo basato su un apparato subordinato a un testo di tipo tradizionale resta il punto di riferimento, anche quando si ha a che fare con gli *scartafacci* dei poeti. Il filologo all'italiana non ha comunque di che rallegrarsi, perché la sua disciplina è sempre più periferica e trascurata; ma almeno le sue ragioni *ontologiche* sono intatte.

5. *Le obiezioni al metodo italiano*

La filologia d'autore di cui mi sono occupato riguarda in primo luogo opere in cui è già presente un testo in qualche modo finale, ossia approvato dall'autore; di conseguenza, l'apparato ha quasi unicamente una funzione informativa. In simili ambiti, se si mettono da parte i tentativi di rivoluzionare il concetto di testo, la critica genetica alla francese è comunque una sfida alle edizioni italiane e costringe a interrogarsi meglio sul senso dell'operazione.

21. M.A. GRIGNANI, *Scrittori del secondo Novecento: tra laboratorio d'autore e contesto editoriale*, «Autografo», LXIII, 2020, 1, pp. 181-193, alle pp. 190-191. Cfr. anche le considerazioni, più ottimistiche, in G. RABONI, *E quale lettore per quale edizione?*, «Prassi Ecdotiche della modernità letteraria», 1, 2016, pp. 3-11.

L'edizione di Caproni che ho pubblicato nel 1998 ha un apparato critico sterminato: più di ottocento pagine in corpo minore, in massima parte costituite da complesse trascrizioni di abbozzi, affollati registi di varianti e lunghi elenchi di testimoni autografi e a stampa, con annessa descrizione delle vicende editoriali. Solo una piccola parte serve a stabilire il testo degli inediti. Il rimanente ricostruisce la genesi delle poesie edite, senza mutarne la stesura finale se non per alcuni piccoli refusi.

Fin dall'inizio, ovviamente, mi sono interrogato sul senso dell'operazione: una simile edizione è forse troppo grande, troppo complicata da leggere, più brutta di un suo equivalente francese e appesantita da materiale non significativo?

Sì. Avevo però imparato che il filologo, in simili casi, deve pubblicare tutto il materiale che ha a disposizione. Come il critico genetico francese non può mettere una stesura al di sopra delle altre, così il filologo italiano non può decidere che alcune varianti o alcuni abbozzi non sono significativi: deve riportarli tutti e metterli tutti sullo stesso piano.

Un simile apparato serve agli studiosi o agli occasionali lettori appassionati che vogliono approfondire la genesi o il significato di una poesia. Non si può però pretendere che leggano sistematicamente un testo organizzato in modo così complesso e prolisso. A complicare le cose, l'*Opera in versi* di Caproni è compresa fra i «Meridiani» Mondadori, i cui lettori, in maggioranza, desiderano casomai un altro tipo di informazioni.

Di conseguenza, cercai di rendere l'edizione più "amichevole" e più utile sia per un normale lettore, sia per uno studioso che non si occupi di critica delle varianti. Nell'introduzione alle poesie e alle sezioni, posi una parte scritta in stile (relativamente) discorsivo che indica i luoghi dell'apparato che ritenevo più significativi, in modo da permettere una lettura selettiva. In tale sede, sulla scorta di quanto fatto da Bettarini e Contini per Montale, posi anche gli autocommenti che ritenevo

più importanti per l'interpretazione del testo. Inoltre, aggiunti anche le informazioni di base sui luoghi e sui personaggi citati e gli eventuali legami significativi con altre poesie o con i relativi apparati. È una parte inevitabilmente un po' soggettiva, ma non interferisce con l'oggettività dell'apparato.

In pratica, quand'è così organizzata l'edizione critica diviene anche un'altra cosa: la *raccolta del materiale documentario disponibile*. Ero fiero del risultato, ma d'altro canto è vero che a volte le edizioni alla francese possono andare ancora oltre, perché lavorano su un concetto di avantesto più ampio di quello abituale in Italia e quindi possono comprendere anche molto più materiale non direttamente riconducibile al testo pubblicato. Come ha notato Maria Antonietta Grignani, questo tipo di impostazione permette una nuova attenzione al contesto storico-biografico, dopo una fase in cui l'autore era stato messo ai margini dallo strutturalismo.²²

Il problema maggiore, a mio parere, è però un altro: sia l'edizione che ho curato, sia i risultati della critica genetica francese mostrano come la *filologia d'autore* sia diversa da quella tradizionale e più distante dall'oggettività a cui quest'ultima aspira. In fondo, il mio tentativo di avvicinare l'apparato a un lettore non specialista rivela appunto l'intenzione – il desiderio e il bisogno – di trasformarlo in qualcosa di diverso da un'edizione critica e, per di più, in qualcosa di meno oggettivo.

Oltre a ciò, va ricordato che il metodo italiano presenta un problema di fondo che è stato approfondito negli ultimi decenni: quando si tratta di stabilire il testo d'arrivo, che si tratti di poesie inedite o con diverse redazioni, la filologia d'autore parte da un concetto filologico, ossia *l'ultima volontà dell'autore*. Di fronte a materiali di questo tipo, però, è facile dimostrare che questo non è un criterio valido.²³ Da questo punto di vista, ogni opera fa storia a sé.

22. Cfr. GRIGNANI, *Lavori in corso* cit., p. 276.

23. Cfr. P. ITALIA, *L'ultima volontà del curatore': considerazioni sull'edizione*

6. *L'impossibilità di uno standard*

Su un altro piano, anche per quanto riguarda i sistemi di trascrizione delle varianti è stata spesso lamentata la mancanza di criteri univoci nella filologia d'autore. Non è un problema da poco, perché costringe l'eventuale lettore a imparare ogni volta un metodo diverso.

Negli ultimi anni c'è stato il lodevole tentativo di porre rimedio a questa variabilità,²⁴ ma la mia esperienza mi porta a pensare che una completa armonizzazione non sia possibile: ogni autore scrive a suo modo e ogni fondo di autografi e abbozzi è diverso dall'altro, quindi ogni edizione tende naturalmente a variare in base all'oggetto i propri criteri. Di nuovo, se si trattasse di filologia tradizionale il problema non si verificherebbe; ma l'apparato della filologia d'autore deve anche – o talvolta soltanto – rappresentare un processo creativo e deve quindi adattarsi ad esso.

Nel caso di Caproni, i fogli di abbozzi erano circa 4000, di cui molti erano lunghe sequenze di stesure dattiloscritte molto simili fra loro. Quindi non sarebbe mai stata possibile un'edizione alla francese: era assolutamente necessario semplificarli in un apparato. C'erano però anche abbozzi molto tormentati, che andavano trascritti interamente con un sistema che si adattasse al modo di procedere di Caproni, che il più delle volte scriveva a macchina, rifacendo sezioni di più versi senza cassare le precedenti, e poi spesso interveniva a penna. Sono caratteristiche proprie della poesia: un'opera in prosa presenterebbe una situazione molto diversa e molti meno testimoni in rapporto alla lunghezza del testo. D'altro canto la filologia d'autore applicata alla poesia ha i suoi

dei testi del Novecento, «Per leggere. I generi della letteratura», v, 8, 2005, pp. 191-224 e v, 9, 2005, pp. 169-198; ITALIA, RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore* cit., pp. 40 e sgg., e anche ZULIANI, *La "filologia d'autore". Les éditions* cit., e ID., *L'edizione delle poesie inedite* cit.

24. Cfr. in particolare P. ITALIA, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno Editrice, 2020, pp. 210 e sgg. e *passim*.

vantaggi: in caso di trascrizioni integrali, la sistemazione nello spazio della pagina delle varianti è molto più facile.

In questa massa sconfinata di abbozzi, comparivano talvolta varianti di un tipo che è assente nelle riflessioni di Contini, ma di nuovo è spesso associato ai testi poetici. La poesia moderna ha una curiosa particolarità: spesso non è trasparente nei suoi significati e spesso lo studio dell'avantesto permette di ridurre tale oscurità. Non è certo il caso di chiedere che il lettore in cerca di simili informazioni le trovi da solo in un apparato così ampio: una edizione critica di questo tipo richiede per forza le indicazioni – per forza soggettive – di cui si è parlato.

Da tutto ciò è possibile concludere che, se l'apparato deve anche guidare il lettore a ciò che contiene di interessante, sotto molteplici possibili aspetti che variano da autore ad autore, allora uno standard in qualche misura rigido non è auspicabile: sia come criteri di formalizzazione delle varianti, sia come organizzazione del contenuto, l'edizione deve prendere forma anche in base alle caratteristiche del materiale di partenza.

7. *Il futuro*

In base alle osservazioni finora svolte, si può ribadire che l'apparato della filologia tradizionale, quando è applicato alla filologia d'autore, non serve solo a risparmiare carta, come talvolta è stato sostenuto.²⁵ Al contrario, i metodi della critica genetica, proprio quando si sono incarnati in edizioni in rete, ossia in quei nuovi sviluppi che per certi aspetti avevano prefigurato, hanno mostrato i loro limiti. Le edizioni digitali, specialmente nel modo in cui sono state realizzate in ambito anglosassone, hanno spesso creato

edizioni iperdiplomatiche in cui il rapporto con il documento trascritto, che può essere manoscritto o a stampa, è così

25. Cfr. ad es. i casi citati in ITALIA, *Editing Duemila* cit., pp. 63 e sgg.

stretto da non consentire all'editore – che infatti non si chiama editore ma *transcriber* – alcun margine d'intervento.²⁶

In pratica, spesso hanno finito per assomigliare non a edizioni, ma a un tipo bene organizzato e facilmente consultabile di fondo manoscritti, o di biblioteca. Si tratta di uno strumento preziosissimo, che però non appare indirizzato al nuovo tipo di lettore che s'era sperato di creare, e nemmeno, in fondo, al normale studioso non specializzato in questo tipo di analisi. Piuttosto, pare indirizzato ai filologi – anche se il termine non si usa più – o comunque agli studiosi che intendano utilizzarlo per lavori rivolti a un pubblico più ampio. A volere semplificare, un simile strumento non è un'edizione critica o un commento scientifico, ma ciò che serve per crearli.

Torniamo però, in conclusione, all'edizione critica di opere poetiche, intesa come raccolta del materiale documentario disponibile, ossia al modo in cui avevo dato un senso alla mia edizione di Caproni. Ora che sono passati più di due decenni, è forse possibile tirare le somme: si è consolidato, anche solamente per quanto riguarda la poesia italiana moderna, un simile tipo di edizione? Direi di no, perché anche gli eventuali casi simili seguono comunque un percorso differente.

Se si scorrono le recenti edizioni di poesia che prendo in considerazione anche le varianti, si trova un panorama molto ampio: ci sono volumi che in effetti contengono un apparato in parte analogo a quello da me allestito per Caproni o persino più ampio, che include anche una ricostruzione della preistoria del testo e un commento discorsivo in cui sono inclusi anche gli eventuali auto-commenti; altre volte, invece, sono riportate soltanto le varianti a stampa, che servono a mettere a testo una specifica stesura, accompagnate da un commento di tipo tradizionale; in altri casi c'è una sezione informativa simile a quella che avevo pensata per Caproni, ma include

26. *Ivi*, p. 65.

solo le varianti ritenute significative e quindi non è – e non vuole essere – un'*edizione critica*; in altri casi ancora le caratteristiche del materiale manoscritto permettono di trascrivere integralmente tutti i testimoni, ma il risultato è lontano da quelli della critica genetica, perché è comunque inserito in un commento scientifico, impostato in base ai principi tradizionali della filologia;²⁷ più in generale, sono frequenti i casi in cui il *materiale documentario disponibile* si intreccia, in modi sempre diversi, con un commento *soggettivo* di tipo più o meno tradizionale.

Il problema è sempre lo stesso, per questo strano tipo di filologia: ogni autore, ogni opera e ogni fondo di *scartafacci* fanno storia a sé (e tralasciamo poi le esigenze della sede editoriale prescelta). A questo punto, ci si può persino chiedere se il termine e il concetto di *edizione critica* servano davvero a qualcosa nella filologia d'autore,²⁸ anche considerando che i recenti manuali di filologia continuano ad accennare solo fuggevolmente a questo campo di studi.

C'è la possibilità – e lo scrivo sapendo di rischiare un eccesso di ottimismo – che la soluzione infine prenda forma da sé: da un lato, in rete, edizioni in forma di archivi informatizzati che, come si diceva, finiscono per assomigliare a un fondo manoscritti molto meglio organizzato e classificato, e molto più facile da consultare, rispetto ad analoghe operazioni stampate; dall'altro, edizioni che possono sfruttare tale materiale senza essere obbligate a riportarlo tutto; per usare la terminologia inglese,

27. Per limitarsi alle più recenti, cfr. ad es., rispettivamente: G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, edizione critica a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2018; F. FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018; C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei con la collaborazione di P. Maccari, Milano, Mondadori, 2015; G. CARDUCCI, *Rime nuove*, edizione critica a cura di E. Torchio, Modena, Mucchi, 2016.

28. Senza però dimenticare il problema dell'attendibilità delle edizioni, in particolare online; cfr. P. ITALIA, *Il lettore Google*, «Prassi Ecdotiche della modernità letteraria», 1, 2016, pp. 13-26 e ID., *Editing Duemila* cit., pp. 69-83 e *passim*.

scholarly editions più che edizioni critiche vere e proprie. Devo ammettere che una soluzione del genere avrebbe funzionato meglio anche per Caproni: ritengo che il mio apparato riporti moltissime informazioni utili e persino indispensabili, ma per renderle disponibili non era necessario, come dovetti fare io per rigore filologico, collazionare o trascrivere su carta tutte le migliaia di testimoni che erano nei faldoni a mia disposizione. Anzi, per il normale lettore o per lo studioso non specialista un simile lavoro supplementare è innanzitutto un impedimento.

Questa è però solo un'ipotesi. Di un'altra cosa, insieme consolante e paradossale, sono invece ragionevolmente sicuro: l'inerzia italiana ha permesso di conservare un tipo di competenza che altrove è molto meno frequente.

Ci sono principi che rimangono validi, per uno studioso formato secondo i principi della filologia tradizionale, anche quando è alle prese con la filologia d'autore: il più importante, credo, è che il curatore deve porsi al servizio del testo, intendendo *testo* nel senso tradizionale del termine, ossia come una stesura d'arrivo il più possibile in pulito, stabile e differenziata dal resto del materiale. È forse arrivato il momento di rivendicare questa concezione di testo, che come s'è visto negli ultimi decenni è stata definita, nello stesso tempo, sia troppo antiquata, sia troppo moderna. Lo scopo del filologo è allora – sempre – stabilire tale testo, giustificando la sua scelta, e fornire materiale, ad esso subordinato, che ne aiuti l'analisi.

Come s'è visto, nella filologia d'autore può andare smarrita – molto più che in quella tradizionale – la pretesa dell'oggettività. La mia edizione di Caproni, concepita in base all'ortodossia filologica, è in molteplici aspetti più soggettiva di un'edizione condotta in base ai principi della critica genetica: riordina, subordina, interpreta e crea un oggetto molto diverso dal materiale autografo di partenza, più di quanto succeda nelle edizioni critiche tradizionali. Forse è davvero un inutile residuo di mentalità filologica – simile a quelli che ci rimproverano i critici genetici – il fatto che non si conceda di selezionare il

materiale di partenza. Proprio l'esistenza delle edizioni genetiche in rete potrebbe autorizzare a modificare questo principio, creando una sorta di divisione dei compiti.

D'altro canto, così come oggi appare abbastanza chiaro che la rete non ha creato, né per la prosa, né per la poesia, un nuovo tipo di testo letterario incompatibile con il formato cartaceo, allo stesso modo credo che difficilmente internet potrà creare davvero un nuovo tipo di *edizione critica*, e neppure un nuovo tipo di *scholarly edition*: la rete è magnificamente adatta a fare da deposito organizzato di materiali (e da dizionario o enciclopedia), ma molto meno si presta, invece, a ospitare una trattazione ampia e discorsiva in forme diverse da quelle possibili su carta. Ovviamente, però, il contesto muta così rapidamente che non è il caso di contare troppo su simili previsioni.



Sommario:

Forme, formati, funzioni
di Elisa Gambaro

Come studiare le carte dei poeti,
di Luca Zuliani

Qualche idea su Ezra Pound e la
traduzione, *di Paolo Giovannetti*

Quando il testo cambia funzione:
su *Una visita in fabbrica* di Vittorio
Sereni, *di Massimiliano Tortora*

Fare libri di poesia: la funzione
Mondadori nel campo poetico
milanese (1958-1970),
di Elisa Gambaro

Traiettorie interrotte: per una
fenomenologia dell'insuccesso
poetico, *di Stefano Ghidinelli*

La sociologia della traduzione
poetica: i poeti-traduttori europei,
di Jacob Blakeslay

Notizie biobibliografiche



ISBN: 979-12-5997-010-7



9 791259 970107