

Alberto Cadioli

Le diverse carte. Osservazioni sull'intermediazione editoriale e la trasmissione del testo in età contemporanea

1.

«Era per l'appunto una nottataccia d'inverno»: due dei tre testi che adopero – giacché carte diverse e diversi inchiostri raccontano fole diverse – hanno la frase d'apertura a questo modo, come certamente venne scritto a suo tempo. Ma un'altra ha inserito il refuso, agevole quanto difficile da riconoscere: «una nottataccia d'inferno». La lezione originaria è ricca di notizie [...]; il refuso «infernale» ci dà [...] una prima indicazione di «fuoco»...¹

E' Giorgio Manganelli a rilevare, nella sua rilettura di *Pinocchio*, il radicale cambiamento introdotto dall'errore di stampa: dalla stagione che porta con sé freddo, disagi, malanni — quelli che vengono appunto da «una nottataccia d'inverno» passata all'aperto — alla condizione metaforica dell'inferno, che tuttavia, con il suo fuoco, è una grave minaccia per un burattino di legno.

Quando, soprattutto per i testi dell'Otto-Novecento, ci si trova davanti a una lezione diversa rispetto a quella riscontrabile sul manoscritto/dattiloscritto, o a lezioni differenti in differenti edizioni a stampa, non è sempre facile, senza testimonianze certe, stabilire se si tratta di varianti d'autore, di correzioni redazionali, di errori passati inosservati.

Nella poesia *Fortuna* di Giovanni Giudici, pubblicata per la prima volta in *Save Our Souls e altri inediti* – sezione della raccolta *I versi della vita*, uscita nei Meridiani ai primi di novembre 2000² – al verso 6 si legge: «Unica via chissà se fosse ed era». La stessa poesia è riproposta (senza alcuna ragione apparente) il 22 novembre sulla pagina “Cultura & Spettacoli” di *Il Messaggero*, a fianco di una lunga intervista al poeta: e il verso 6 è invece: «Unica via chissà non fosse ed era». A cosa ricondurre la differenza? A una diversa lezione autoriale? A un errore di trascrizione o di stampa del quotidiano (cosa tutt'altro che infrequente)? Secondo una testimonianza dello stesso Giudici³ la lezione corretta era proprio quella del quotidiano (e per questo l'autore aveva scelto di riprendere quei versi), poiché un errore era stato inserito nel passaggio dal dattiloscritto (i versi erano inediti) alla pagina del libro⁴.

¹ G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2002², pp. 40-1 (è utile dire che la prima edizione era del 1977).

² G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2001, p. 1242.

³ Testimonianza orale rilasciata dallo stesso Giudici a più amici, tra i quali chi qui scrive, in occasione della pubblicazione della poesia sul giornale.

⁴ Difficile in questo caso ipotizzare una correzione introdotta dal correttore automatico del programma di scrittura usato in redazione o in tipografia per la sistemazione del testo: e tuttavia, ci si potrebbe

E' noto il terrore che prese Elsa Morante nell'accorgersi che nella quinta ristampa di *L'isola di Arturo* era comparso un refuso assente nella prima edizione, da lei seguita minuziosamente («importante, sì un poco me ne importa»⁵ e «importare, sì un poco me ne importa»). Lamentandosene con Luciano Foà, la scrittrice puntualizzava:

Tu sai – forse, sai solo in parte – quale estrema cura e quanta fatica io abbia speso sulla correzione delle bozze del mio libro: una cura e una fatica proporzionata ai lunghi anni di lavoro che quel libro mi è costato! Per fortuna il risultato di tanta mia fatica era stata quella Prima Edizione che è, e mi risulta, perfetta. E io ritenevo di potere oramai vivere senza preoccupazione riguardo a quel libro: nella sicurezza che ogni nuova ristampa, ricalcata sulle stampe, non potesse essere che una perfetta copia della prima Edizione.

Adesso, invece, mi appare la possibilità che un qualsiasi tipografo irresponsabile – magari per sostituire un carattere un po' usato – si prenda l'iniziativa di disfare una riga, per poi ricomporla sbagliata, guastando un testo dove ogni parola è il risultato di una ricerca, di una fatica e di una pena che non ti so descrivere⁵.

L'errore di stampa di difficile riconoscimento è dunque un'insidia incombente, anche nelle edizioni seguite attentamente dall'autore. Nello scritto introduttivo alla *Nuova filologia*, Michele Barbi metteva, a questo proposito, bene in guardia il filologo (e lo invitava a prendere la responsabilità delle correzioni), portando l'esempio di possibili refusi nel testo dei *Promessi Sposi* dell'edizione del '40, seguita personalmente dallo stesso Manzoni («certe virgole soppresse [...] che tolgono addirittura il senso, ed errori di stampa dell'edizione [...] di cui nessuno s'è mai accorto»⁶).

E' evidente che non è possibile invocare, dopo la critica della variante d'autore, la critica dei refusi d'editore, e tuttavia non c'è dubbio che anche l'errore di stampa conferma l'importanza dell'osservazione di Manganelli e indica la necessità, per lo studioso di letteratura contemporanea attento alla critica del testo, di non trascurare un esame delle edizioni e un approfondimento del lavoro editoriale, nel senso proprio del processo di produzione del libro stampato. Apparentemente abbandonata sulla pagina, senza troppa importanza,

chiedere, non sarà da tener presente, per le varianti dei testi di fine Novecento, anche un'*intentio machinae* che si esprime attraverso la correzione automatica, da aggiungere alle varie *intentiones* dell'autore, dell'opera, del lettore?

⁵ La lettera indirizzata a Luciano Foà, allora segretario generale della casa editrice Einaudi, è del 16 gennaio 1959. E' raccolta nel faldone Morante dell'Archivio Einaudi (ora all'Archivio di Stato di Torino; da qui anche le lettere citate più avanti). L'aveva già fatta conoscere Marco Bardini, in Id., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999, pp. 80-82 (la citazione a p. 81). Nel seguito si leggeva: «Ora mi spiego anche certi errori grossolani (e di grave pregiudizio al testo) riscontrati sull'edizione di Menzogna e sortilegio: errori che a me, sulle bozze, non potevano certo essere sfuggiti».

⁶ M. Barbi, *Introduzione a La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Sansoni, Firenze 1977, p. XXVIII.

la metafora manganelliana dell'inchiostro assume un ruolo centrale nell'attività critica; il testo può cambiare in rapporto all'edizione, alla sua correttezza, alle scelte compiute dall'editore, inteso nella duplice accezione del termine: colui che cura la pubblicazione e colui che ne è promotore e finanziatore.

Diventa legittima la domanda di ordine generale, che, si potrebbe dire, accomuna, sotto formulazioni diverse, gli studiosi dell'ampia area della critica del testo: "quale testo si legge, quando si legge?". "Quale testo si legge?" riassume, sinteticamente, le molteplici questioni che riguardano il passaggio di uno scritto dallo stato in cui si trova in quanto espressione (definitiva o ancora aperta a modifiche) del lavoro di uno scrittore, allo stato di opera pubblicata, comunque avvenga il passaggio da "scritto privato" a "scritto pubblicato" (e cioè "messo in pubblico", a disposizione di un potenziale lettore). Il passaggio dalla scrittura alla pubblicazione è, per lo più, sincronico: dallo scrittore allo stampatore, dall'autore all'editore, salvo ovviamente il caso del recupero di "inediti" con pubblicazione postuma (nonostante la comunanza di molte questioni teoriche e pratiche, va detto subito che in questo scritto ci si riferisce solo all'età della stampa e più in particolare all'età dell'editoria moderna). Non per questo, tuttavia, il passaggio è eminentemente meccanico e privo di difficoltà. Negli altri casi la pubblicazione è l'esito di una trasmissione del testo, che, superando il tempo dell'originale grazie a nuove edizioni, raggiunge lettori molto lontani dai primi, soprattutto in senso temporale.

Nell'un caso e nell'altro, la trascrizione del testo per la pubblicazione, la sua preparazione redazionale, la sua diffusione sotto forma di libro allontanano, in misura più o meno ampia, il testo che arriva al lettore dall'originale dello scrittore, così che a quello, si potrebbe dire, si può solo tendere, senza la presunzione di arrivare alla sua piena acquisizione.

Su alcune di queste questioni ci si vuole soffermare in questo scritto, ma preliminarmente è opportuno insistere su alcune osservazioni di carattere introduttivo.

Ricordando l'importanza attribuita da Carlo Ossola, in una polemica tra filologi sul "prestigio storico" dei testimoni a stampa, all'"essere nella storia" di un testo⁷, si potrebbe dire che un testo è "nella storia" sia per la sua prima edizione sia per le edizioni successive, ed è quindi letto in rapporto alle scelte, ai caratteri, alla correttezza del testo di ogni edizione che lo presenta⁸.

⁷ Cfr. C. Ossola, *Sul "prestigio storico" dei testimoni testuali*, in "Lettere italiane", XLIV, n. 4, ottobre-dicembre 1992.

⁸ E' ormai acquisita da una vasta area di studi di storia materiale del libro e di critica testuale la consapevolezza che «i testi dei libri subiscono l'effetto dei mezzi fisici che li trasmettono» (per usare una sintetica affermazione di Th G. Tanselle, uno dei maggiori studiosi statunitensi di

Gianfranco Contini, nell' ampia voce "Filologia" (ora raccolta in *Breviario di ecdotica*), introduceva le espressioni «Il testo nel tempo» e «L'edizione nel tempo»⁹, e ammoniva, in vari luoghi, a tenere appunto presente che «l'edizione è pure nel tempo, aprendosi nel pragma e facendo sottostare le sue decisioni a una teleologia variabile»¹⁰. Parlando di «sincronie intermedie che si oppongono alla sincronia originaria»¹¹ («piattaforme dove sostare lungo la linea evolutiva»¹²), Contini indicava anche che «la mira d'una ricerca ecdotica non è sempre di necessità la ricostruzione del testo primitivo, ma quella di momenti della "fortuna" testuale»¹³, e sottolineava l'importanza di «salvaguardare [...] il materiale che faccia conoscere la fisionomia del testo in ogni frazione della sua storia culturale»¹⁴. I richiami sono all'edizione in quanto messa a punto della lezione del testo in vista della stampa (condotta vuoi da correttori vuoi da "curatori": in questo senso Contini scrive che «Ogni edizione è interpretativa»¹⁵), ma le osservazioni introdotte si possono estendere anche alle edizioni di volumi che escono, senza un esplicito intervento di un "editore" (nel senso filologico), per i tipi di una casa editrice moderna.

Nei processi editoriali che portano a una pubblicazione, quando non espressamente associata al nome di un curatore, la funzione dell'editore-filologo non viene tuttavia meno: è esercitata (evidentemente in gradi diversi) da un redattore, che, preso in carico il manoscritto/dattiloscritto, ne segue le fasi di lavorazione fino alla stampa, verificando la coerenza (per lo più secondo un modello prestabilito) dei contenuti e della lingua, eliminando (a sua discrezione) possibili errori (di contenuto e di stile, di grammatica e di sintassi), uniformando i caratteri grafici e tipografici in rispetto delle norme della casa editrice o della collezione. In questa direzione andrà letta un'ulteriore espressione continiana, secondo la quale la relazione tra testo e lettore è il frutto di un'«intermediazione tipografica ed editoriale, ciò che importa [...] una forte probabilità di livellamento formale, nelle migliori tipografie assistite prima da letterati poi da appositi tecnici, tendenzialmente sistematico»¹⁶. Benché Contini aggiungesse che questi interventi «sono da condannare assai meno che non si sia consueti fare»¹⁷ (perché

"textual bibliography", in *La descrizione dei libri americani*, in Id., *Letteratura e manufatti* [1998], trad. it. Le Lettere, Firenze 2004; la citazione a p. 219).

⁹ G. Contini, *Filologia*, in Id., *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1990, rispettivamente p. 9. e p. 14. (I ed. Ricciardi, Milano-Napoli 1986).

¹⁰ Ivi, p. 14.

¹¹ Ivi, p. 45.

¹² *Ibid.*

¹³ Ivi, pp. 45-46.

¹⁴ Ivi, p. 46.

¹⁵ Ivi, p. 14.

¹⁶ Ivi, p. 19.

¹⁷ Ivi, p. 20.

«Questi letterati o proci sono stati per secoli i depositari della correttezza grafica e puntatoria, in particolare in paesi di difficile grafia come la Francia»¹⁸), va sottolineato il fatto che, se la ricezione moderna di un testo letterario si fonda sul libro stampato da un editore¹⁹ e se sui libri stampati si sviluppa la storia delle diverse letture di uno stesso titolo (quelle che restano private e quelle che entrano nel contesto pubblico di una cultura), non sarà affatto secondario lo studio di questa “intermediazione”.

Uno studio che ponga l'attenzione sugli specifici problemi, in particolare di natura filologica, del testo a stampa otto-novecentesco, non può infatti non prendere in considerazione, oltre alle varianti d'autore, quanto avviene nel corso del processo che, all'interno della redazione di un editore, porta al libro stampato. Nulla di nuovo, si potrebbe dire, rispetto a una pratica di correzione e uniformazione già presente nelle stamperie dell'antico regime tipografico prima della composizione (e addirittura negli atelier dei copisti prima della copiatura). Forse la novità, si potrebbe aggiungere, è data dalla concezione (soprattutto dell'editore) del libro come supporto che deve stabilizzare il testo secondo un modello ideale, al quale concorre ormai anche la qualità del manufatto, conformemente a un convincimento che si è andato manifestando e diffondendo, per la stampa come per altri settori della produzione dei beni materiali, nel corso del XVIII secolo. Lo sottolinea bene David Mc Kitterich, quando, dopo aver mostrato, in *Testo stampato e testo manoscritto*, come la stampa sia stata a lungo sul crinale di un compromesso tra ricerca della qualità e possibilità di raggiungerla molto limitate, scrive che, tra fine Settecento e primi Ottocento, dei «problemi di standardizzazione, accuratezza e controllo di qualità», al centro dell'attenzione di molte industrie manifatturiere, furono pienamente consapevoli anche molti stampatori²⁰. Del resto la moltiplicazione degli esemplari messi in circolazione era favorita sia dall'introduzione di nuove tecnologie (che velocizzavano il lavoro e tendevano appunto alla standardizzazione: è il caso della stereotipia) sia dai cambiamenti portati dall'ampliamento della domanda e dell'offerta dei titoli posti sul mercato.

Anche in questo senso andrà letto il percorso dell'editoria verso la modernità: con la fine dell'antico regime tipografico si fa strada una più precisa

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ G. Thomas Tanselle ha riassunto in modo esemplare le tante riflessioni su questo punto, scrivendo che «Le opere fatte di linguaggio, immateriali, non esistono sulla carta o sugli schermi dei terminali; perciò l'atto di leggere è inevitabilmente una costruzione di opere verbali a partire da testimonianze fisiche» (G. Th. Tanselle, *Storia della stampa e altra storia*, in Id., *Letteratura e manufatti*, cit., p. 387)

²⁰ D. McKitterick, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile 1450-1830* (2003), Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2005, p. 233.

(anche se non meccanicamente diffusa) considerazione delle questioni tecniche e dei possibili interventi sui testi contemporanei da pubblicare in prima edizione.

2.

Sembrano confermare questa ipotesi alcune pagine delle *Memorie di un editore*, nelle quali, parlando del proprio rapporto con i letterati del tempo, Gaspero Barbèra si definisce «critico e censore troppo rigido» e attribuisce questo suo carattere non solo all'«indole» piemontese, ma anche al «mestiere [...] di revisore di stampe, che cerca il pel nell'uovo, e non si contenta mai»²¹. E' ancora Barbèra a ricordare come, in quanto lavorante di Le Monnier, avesse «percorso varie volte e in vari tempi l'Italia per invigilare non solo l'andamento degli affari con i clienti librai, ma per rispondere a voce, eccitare o chiarire dubbî a letterati collaboratori della detta Biblioteca [la collana Biblioteca Nazionale], i quali visitavo con non minor zelo, e fors'anco maggiore, dei primi...»²². Significativo l'aneddoto su Giambattista Niccolini: «...rivedendo io le bozze dell'*Arnaldo*, in cui un verso non aveva la giusta misura, lo feci mettere nella stampa rovesciato, perché l'autore correggendo si fermasse a quel punto»²³.

In altri luoghi delle *Memorie* Barbèra sottolinea il suo interesse (in un primo tempo di revisore e in seguito di editore imprenditore), perché i testi in pubblicazione venissero riscontrati sugli autografi²⁴: ma se la ricerca della lezione migliore e più «diligentemente» corretta era già lo slogan degli stampatori cinquecenteschi, il contesto stesso del lavoro di redazione tracciato da Barbèra sembra indicare un quadro di riferimento mutato, sullo sfondo del quale ci sono sia nuove condizioni per riproporre i testi del passato, sia un diverso rapporto tra l'editore e gli autori del proprio tempo.

La distinzione tra tipografo ed editore (quest'ultimo nel senso ora corrente di chi si fa carico di una mediazione tra scrittori e lettori, in quanto produttore del libro) è ormai visibile e c'è, negli stessi protagonisti, la consapevolezza dell'esistenza di ruoli distinti, anche quando sommati nella stessa persona (Barbèra scrive: «avevo già conseguita la reputazione di valente tipografo e d'intelligente editore»²⁵). Ad esemplificazione di quanto detto, può essere citato un altro ricordo di Barbèra: letta con entusiasmo la prima parte del dattiloscritto dei *Miei Ricordi* di Massimo D'Azeglio, l'editore fa presente all'autore la debolezza di un capitolo intitolato *L'Amore*, che verrà poi tolto. Nelle *Memorie* Barbèra commenta: «Nella stampa de' *Miei Ricordi* non vidi più il capitolo

²¹ G. Barbèra, *Memorie di un editore. 1818-1880*, G. Barbèra, Firenze 1954³, p. 63.

²² Ivi, p. 55.

²³ Ivi, p. 76.

²⁴ Cfr. ivi, p. 134.

²⁵ Ivi, p. 216.

sull'amore. Non saprei se modificato dall'Autore o da chi ha preparato il manoscritto, che ha servito l'edizione che ho fatta io»²⁶. (E la figura di chi ha preparato il manoscritto, intervento che avveniva per lo più, ancora, in tipografia, sembra preludere a quello che sarà soprattutto l'incarico affidato al redattore moderno.)

E' nota la scelta che Treves compie di fronte alle due diverse prefazioni che Verga manda per *I Malavoglia*²⁷, ma è interessante riportare qui la comunicazione datane allo scrittore: «Ho scelto la seconda, con una piccola trasposizione di periodi. Vedrete nelle bozze se così vi piace, che naturalmente siete voi giudice, in ultima istanza»²⁸.

Treves interviene con la propria lettura, ma rimanda l'ultima scelta all'autore; altre volte le correzioni redazionali sono riconducibili a quelle "correzioni coatte" delle quali parlava Luigi Firpo muovendo da altri contesti²⁹. In questo senso, alla fine del processo redazionale di un testo letterario, la tipologia, e la qualità, del prodotto finito sono misurabili sul modello letterario che, prima di tutti, ha in mente l'editore/redattore: secondo i propri convincimenti e in rapporto ai possibili lettori. A quel modello si accompagnano (quando su di quello non si fondano) le "norme redazionali": regole pratiche che, sempre più rilevanti inoltrandosi nel Novecento e standardizzandosi i processi di produzione, vengono assunte e fissate dai singoli editori, a volte con scelte diverse dall'uno all'altro, per stabilire (o cercare di stabilire, per lo più senza riuscirvi pienamente, perché anche in questo caso *habent sua fata libelli*) i caratteri, e non solo quelli grafici e tipografici, del testo in pubblicazione.

Sono dunque riconducibili al lavoro redazionale (in senso lato e non necessariamente condotto da una sola persona), interventi sul testo che toccano la struttura, il contenuto, la lingua (cioè quegli elementi che la critica testuale novecentesca di lingua inglese chiama «sostanziali»), la grafia (gli «elementi accidentali»), la presentazione grafica (a partire dalla "mise en page"), e tutti gli aspetti materiali del volume grazie al quale l'edizione è offerta al lettore.

Prassi costante in tutta l'editoria otto-novecentesca, gli interventi sui testi — dapprima condotti in tipografia da un "proto" (e riscontrati dall'autore e dall'editore sulle I bozze) e in seguito in redazione (e quindi anticipati

²⁶ Ivi, p. 310.

²⁷ Cfr. G. Patrizi, *Il testo cancellato, il testo immaginato. Le due prefazioni ai "Malavoglia"*, in *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*, Atti del XVI e XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone 1988 e 1989), a cura di G. Peron, *Premessa* di G. Folena, Esedra editrice, Padova 1995, pp. 251-258.

²⁸ Lettera di Emilio Treves a Giovanni Verga, del 22 gennaio 1881, in Gino Raya, *Verga e i Treves*, Herder editore, Roma 1986, p. 53.

²⁹ Cfr. L. Firpo, *Correzione d'autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961.

dall'editore/redattore sul manoscritto/dattiloscritto) — possono rappresentare un significativo oggetto di approfondimento per la storia della cultura editoriale considerata come studio della trasmissione dei testi letterari³⁰.

Benché ignoto al grande pubblico, il redattore (e con questo termine si indica qui, genericamente e astrattamente, il ruolo di chi, a vario titolo, interviene nel processo che porta dal manoscritto/dattiloscritto alla stampa) imprime al testo la propria fisionomia di lettore. L'intensificazione dei suoi apporti sul testo di un autore — tanto più pressanti quando l'autore non ha la forza (in primo luogo contrattuale), per opporvisi — impone di non trascurare, anche nell'esame dell'edizione dei testi contemporanei, quello che Segre chiamava «diasistema»: «Un testo è una struttura linguistica che realizza un sistema. Ogni copista ha un proprio sistema linguistico, che viene a contatto con quello del testo nel corso della trascrizione. Se più scrupoloso, il copista cercherà di lasciare intatto il sistema del testo; ma è impossibile che il sistema del copista non s'imponga per qualche aspetto»³¹. Alla trascrizione secondo i modelli (in particolare linguistici) di un copista, si è sostituita a lungo la trascrizione di un compositore e, soprattutto a partire dal XX secolo, la revisione del testo, preliminare e preparatoria alla stampa, condotta da un redattore, il cui lavoro si è spostato sempre più all'esterno della tipografia e all'interno della casa editrice. Il redattore non interviene nel corso della trascrizione (come il copista o, ancora, il compositore, che al copista più propriamente corrisponde per tutto il periodo dell'antico regime tipografico³²), quanto in una fase precedente (e già per altro per molti aspetti prevista nelle stamperie anche delle origini): inserisce le sue correzioni direttamente sulle pagine che un altro (il compositore) dovrà “copiare”. Una novità della stampa, antica o moderna che sia, è, del resto, la possibilità di intervenire in varie fasi di lavorazione, con correzioni successive. Si potrebbe dire, senza troppa preoccupazione di forzare la terminologia, che anche gli interventi in una casa editrice moderna rientrano nell'ambito della «storia delle vicissitudini del testo originario»³³.

³⁰ «La vicenda dei libri nella società è la vicenda dei testi e dell'influsso che hanno avuto; sapere come i testi pubblicati sono arrivati a essere quel che sono, nelle varie forme delle copie diverse di un'edizione e di edizioni diverse, è fondamento [...] di tutto il resto»: così Tanselle nel già citato *Storia della stampa e altra storia* (a p. 374), dove «tutto il resto» si riferisce agli storici della stampa ma, per quanto riguarda la riflessione e il discorso condotti da chi scrive, «tutto il resto» va riportato agli studi letterari e in particolare agli studi di storia della letteratura.

³¹ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p.376.

³² Secondo Philip Gaskell non c'è molta differenza tra il compositore che compone manualmente e il compositore moderno che lavora alla tastiera: cfr. P. Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, The Clarendon Press, Oxford 1972, p. 344; il passo è leggibile in traduzione in Id., *La trasmissione del testo*, compreso nella raccolta di vari autori *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, il Mulino, Bologna 1989 (a p. 54).

³³ R. Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. IV, «L'interpretazione», Einaudi, Torino 1985, p. 203.

3.

Le modifiche redazionali introdotte per nuove edizioni di testi del passato, quando non riguardano, per esempio, solo l'adeguazione della grafia all'uso moderno, possono allontanare molto il testo riedito da quello originario. La collezione degli "Scrittori d'Italia", impegnata sotto la direzione di Croce a ridefinire un canone della letteratura italiana nei primi anni del XX secolo, propone, per lungo tempo, testi riveduti ampiamente in sede redazionale, soprattutto per quanto riguarda grafia, punteggiatura, scelte linguistiche.

La scelta dell'uniformazione nasce direttamente dalla volontà di Croce, che controlla minuziosamente tutti processi redazionali (e interviene anche sulla carta e sugli aspetti grafici)³⁴. «Nessun *originale* deve entrare in composizione senza il mio visto», scrive Croce³⁵, che insiste in più occasioni, perché «un *unico occhio*»³⁶ sorvegli tutto il lavoro e perché vengano rispettate le norme redazionali («...le norme ortografiche per l'edizione erano state determinate dal Pellizzari coll'aiuto del più agguerrito e rigoroso grammatico che avesse allora l'Italia fra i maestri di linguistica, Pier Gabriele Goidanich»³⁷). Proprio sulla volontà di Croce di fare uscire i volumi «corretti e *uniformi*»³⁸ si fonda, forse, la prima "redazione editoriale" (anche se con un solo responsabile) allestita in modo consapevole con lo scopo di dare a tutti i testi di una collezione la stessa impronta.

Può essere utile portare qui un esempio, ricorrendo a un articolo di Giovanni Berchet uscito sul "Conciliatore" e quindi raccolto nel volume di *Prose* pubblicato negli "Scrittori d'Italia" nel 1912, per la cura di Egidio Bellorini³⁹. Più che i moltissimi errori di trascrizione (non dovuti alla redazione), si può segnalare che sono stati ampiamente modificati i segni tipografici per l'apertura e la chiusura dei dialoghi (con la trasformazione di tutte le virgolette in lineette e con l'inserimento tra due lineette dell'inciso «disse», in originale tra due virgole), uniformati gli accenti gravi in acuti, ricondotte al tondo tra virgolette basse le parole in corsivo, modificate le grafie delle "j" intervocaliche, adeguata la punteggiatura a criteri prestabiliti (eliminazione della virgola prima della congiunzione "e", aggiunte di virgole prima e dopo un inciso, spesso sostituzione

³⁴ Sono significative tutte le lettere che Croce scrive a Giovanni Laterza per l'avvio della collezione "Scrittori d'Italia". Qui non si può che rimandare al volume che le raccoglie, segnalando che quelle che riguardano il discorso qui condotto sono quelle comprese tra la fine del 1909 e la fine del 1910. Cfr. B. Croce – G. Laterza, *Carteggio*. I, 1901-1910, a cura di A. Pompilio, Laterza, Roma-Bari 2004.

³⁵ Lettera di Croce a G. Laterza del 16 gennaio 1910, ivi, p. 620; corsivo nel testo.

³⁶ Lettera di Croce a G. Laterza (databile 25 maggio 1910), ivi, p. 679.

³⁷ Così G. Folena, *Benedetto Croce e gli «Scrittori d'Italia»*, in Id., *Filologia e umanità*, a cura di A. Daniele, Neri Pozza, Vicenza 1993, p. 167.

³⁸ Lettera di Croce a G. Laterza del 25 maggio 1910, ivi, p. 680; corsivo nel testo. E ancora in una lettera a Laterza del 3 luglio 1910: «Vi dico sin da ora che bisogna *unificare*», ivi, p. 698; corsivo nel testo.

³⁹ G. Berchet, *Opere*, a cura di Egidio Bellorini, vol. II, *Scritti critici e letterari*, Laterza, Bari 1912.

di un punto e con un punto e virgola). Anche il testo a volte è stato corretto in senso “normativo”: «di tutte non potendo io giudicare per me stesso» è trascritto «di tutte io, non potendo giudicare per me stesso,»⁴⁰ ecc., o, ancora, al posto di «che voglia dire» di legge «che cosa voglia dire».⁴¹

Una storia delle norme redazionali otto-novecentesche e degli interventi ad esse ispirati potrebbe dire molto sull'evoluzione della grafia della lingua italiana, sull'uso della punteggiatura, addirittura sulle modifiche dell'idea stessa di scrittura, confermando la necessità di estendere ai secoli moderni gli studi sulla correzione delle bozze condotti per i secoli passati⁴².

Del resto i criteri redazionali delle case editrici, per la pubblicazione di prime edizioni, indicano in primo luogo proprio la necessità di un'uniformità grafica, tipografica, ortografica, da raggiungere applicando le norme adottate dalla casa. La conoscenza di questi criteri in rapporto ai singoli editori può rappresentare un utile strumento per il filologo che vuole definire il testo di uno scrittore contemporaneo. Nello studio di un testo del Novecento occorrerebbe, cioè, verificare in particolare l'intenzione dell'autore e il rispetto delle sue indicazioni da parte della redazione: si potrebbero allineare molti esempi di interventi non autorizzati e di richieste, a volte molto precise e ultimative, degli scrittori.

Scrivendo a Emilio Treves a proposito della pubblicazione di una “prosa d'arte” sull’”Illustrazione italiana”, Gabriele d'Annunzio afferma a chiare lettere: «eccoti il manoscritto./ Ti raccomando *caldissimamente* la correzione delle bozze, giacché purtroppo io non potrò rivederle per la brevità del tempo. Tu sai quale sia la mia sensibilità per gli errori tipografici! [...] I tuoi tipografi hanno una strana mania di mettere virgole da per tutto. Desidero che non sia né tolta né aggiunta una virgola e che la mia ortografia sia rispettata religiosamente»⁴³. La

⁴⁰ Ivi, p. 63.

⁴¹ Ivi, p. 64. Il riscontro del testo laterziano con quello originale mette in risalto oltre 80 difformità, che non riguardano cambiamenti nei segni grafici o nella punteggiatura!

⁴² Non si citano qui, perché estenderebbero troppo il discorso ai secoli passati, gli studi sulla correzione della punteggiatura in tipografia (sarebbero da richiamare almeno i lavori di Trovato e di Ghinassi), e si è già più sopra richiamata una osservazione della più volte citata voce di Gianfranco Contini, *Filologia*. Si può invece rimandare a *Il testo come performance* di Roger Chartier, nel quale lo storico del libro e della lettura affrontava alcuni aspetti correttori relativi alla punteggiatura e citava studi settecenteschi che toccano questo punto. Cfr. R. Chartier, *Il testo come performance*, ora in Id., *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 1999.

⁴³ Lettera di Gabriele D'Annunzio a Emilio Treves, senza data ma del 2 novembre 1896, in G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Garzanti, Milano 1999, p. 199. L'attenzione di D'Annunzio per la forma che dovrà assumere il proprio testo, lo porta anche a intervenire sugli aspetti grafici: “metti il titolo in cima stampato in un solo carattere, *di séguito*, su una linea sola” (*ibid.*), o, a proposito del *Forse che si forse che no*, «la pagina è troppo interlineata» (lettera a Emilio Treves, 2 settembre 1909, *ivi*, p. 365); addirittura lo scrittore dà indicazioni sulla scelta della carta

citazione è relativa alla pubblicazione in rivista, ciò che pone problemi redazionali analoghi a quelli della prima stampa di un libro, con l'aggravante del fatto che gli interventi sui testi in rivista sono condotti senza particolare scrupolo e, una volta fissati, vengono conservati anche nel passaggio in volume (per allestire il quale spesso si registrano ulteriori interventi redazionali).

E' significativo lo scambio di lettere che intercorre tra Elsa Morante, Luciano Foà e il redattore della casa editrice Einaudi, Bruno Fonzi⁴⁴ (che stava curando la pubblicazione dell'*Isola di Arturo*), a proposito degli spazi bianchi da lasciare nel testo⁴⁵. Il 15 novembre 1956, la scrittrice «riscrive» a Luciano Foà «i particolari» sui quali era già stato preso un accordo verbale:

Ciascuno degli otto lunghi Capitoli richiede un occhiello (mi sembra che si chiami così la pagina bianca con l'indicazione del Cap. e il titolo nel centro).

Essendo ognuno degli otto Capitoli principali suddiviso in numerosi Capitoli più brevi, fra la chiusa di ciascuno di questi e il titolo del successivo si richiede uno Spazio di circa un terzo di pagina.

Le suddivisioni interne che talvolta si trovano nei Capitoli brevi (e che da me sul testo sono indicate con delle lineette) richiedono, fra l'una e l'altra, uno Spazio minore, possibilmente segnato da qualche asterisco o simili.

Scusami se insisto su questi particolari, ma lo faccio perché, nel mio testo, queste indicazioni prendono un valore non solo tipografico, ma anche poetico.

Riguardo ai caratteri, quelli su cui già ci trovammo d'accordo (usati per il romanzo *supercorallo* di Natalia), mi sembrano i migliori per questo romanzo⁴⁶.

Il 19 novembre, Bruno Fonzi risponde alla Morante che sarebbe stato meglio fare incominciare «sempre a pagina nuova» i capitoli «più brevi entro i capitoli principali», piuttosto di «lasciare uno spazio di un terzo di pagina, che è molto brutto», tenendo conto del fatto che «all'interno di questi capitoli brevi ci sono già altre divisioni con spazio bianco»⁴⁷.

La reazione della scrittrice è molto netta:

Non è possibile [...] la modifica da Lei proposta riguardo agli spazi fra i Capitoli brevi. Il fatto è che questi spazi, così come io li ho indicati sul testo dattiloscritto, rispondono, nel mio racconto, a un determinato ritmo narrativo: per il quale ognuno dei capitoli principali – divisi da occhiello –, serba, attraverso le pause fra i capitoli brevi, una sua continuità di azione. E' necessario, perciò, mantenere fra i successivi capitoli brevi, questi spazi sulla stessa pagina; li si potrà, magari, ridurre a un poco meno di quel terzo di pagina che si era deciso, se Leo lo giudica necessario per l'estetica tipografica.

(«Mi piacerebbe un tipo di carta non lucida ma simile a questa su cui scrivo – di color d'avorio», ivi p. 367).

⁴⁴ Non tipografo, come scrive Marco Bordini, in Id., *op. cit.*, p. 76 n. e p. 82.

⁴⁵ Nelle stesse lettere si sollevano ulteriori questioni redazionali, relative, tra l'altro, ad usi di corsivi e a grafie di parole dialettali tronche.

⁴⁶ Lettera di Elsa Morante a Luciano Foà, 15 novembre 1956 (Archivio Einaudi).

⁴⁷ Lettera di B. Fonzi (non firmata nella copia) a Elsa Morante, 19 novembre 1956 (Archivio Einaudi).

Sempre a proposito degli stessi Capitoli brevi, sarà da avvertire che per i loro titoli si richiede un carattere più piccolo di quello usato per gli occhielli degli otto Cap. principali. E che tali titoli vanno posti immediatamente sopra la prima riga dei loro rispettivi Capitoli...⁴⁸

L'importanza di individuare una revisione editoriale è ancora più rilevante quando questa ne è stata investita l'intera scrittura, così che, in età contemporanea, quella che si potrebbe chiamare "ultima volontà dell'autore" – l'accertamento della quale occupa tanti studi di filologia moderna e in particolare di filologia delle varianti – è spesso riconducibile, in particolare per i testi novecenteschi di narrativa, all'ultima volontà del redattore di casa editrice e del direttore letterario o di collana, o comunque di chi opera sul testo da pubblicare.

Giorgio Bassani, tra il 1957 e il 1958, attese alla preparazione redazionale del *Gattopardo*, in quanto responsabile della sezione italiana della collezione di narratori contemporanei della Feltrinelli. Era per lui una fatica intervenire su una scrittura, almeno ai suoi occhi, dalla punteggiatura poco corretta e dalla lingua poco sicura, e lo testimonia una lettera scritta alla moglie nel luglio del 1958, nella quale si lamenta per la revisione delle bozze del «romanzo del principe di Lampedusa»: «è un lavoro sfibrante: bisogna stare attenti alle minuzie quasi come per scrivere»⁴⁹. I suoi interventi intendevano ricondurre molte delle espressioni e grafie di Tomasi, influenzate dal dialetto siciliano, a un italiano standardizzato e valido per tutti, cercando soprattutto di uniformare la punteggiatura alle consuetudini più diffuse⁵⁰. E così, benché sui muri siciliani del 1860 e nelle pagine scritte da Tomasi si leggesse «Viva Garibaldi», i lettori del romanzo, uscito nel novembre del 1958 da Feltrinelli, trovarono «Viva Garibaldi»; e così i traduttori e tutti coloro che nei successivi dieci anni ricorsero alle numerose ristampe del romanzo, fino alla nuova edizione del 1969⁵¹.

⁴⁸ Lettera di Elsa Morante a Bruno Fonzi, 24 novembre 1956 (Archivio Einaudi).

⁴⁹ Giorgio Bassani, lettera alla moglie pubblicata, sotto la data 7 luglio 1958, dal *Corriere della sera* del 12 aprile 2001.

⁵⁰ Bassani era stato a Palermo con il testo già in bozze e aveva avuto modo di vedere il quaderno sul quale Tomasi di Lampedusa, nella primavera del 1957, aveva ritrascritto di suo pugno il romanzo: in fase di collazione Bassani era intervenuto sul testo già composto operando solo alcune correzioni, ma trascrivendo dal manoscritto un intero capitolo, quello su Padre Pirrone, assente nella versione a lui inviata. Il testo edito da Bassani è dunque il risultato della contaminazione di una stesura che circola dattiloscritta e di una successiva redazione manoscritta dall'autore, che presenta numerosi cambiamenti rispetto alla precedente, ma della quale si prende di fatto un solo capitolo.

⁵¹ Per le vicende della composizione e della pubblicazione del *Gattopardo* è opportuno rimandare a Salvatore Claudio Sgroi, *Variabilità testuale e plurilinguismo del "Gattopardo"*, in *Atti del Convegno internazionale Tomasi e la cultura europea*, a cura di G. Giarrizzo, vol. II, Università degli studi di Catania – Facoltà di Lettere e filosofia, Catania 1998.

A partire dal 1969 il romanzo è ripubblicato e letto in una nuova redazione, segnalata anche nel frontespizio («conforme al manoscritto del 1957»⁵²), sulla quale (pubblicata a cura del figlio adottivo della scrittore, Gioacchino Lanza Tomasi) si fondano tutte le successive edizioni, economiche e non: da quella del testo raccolto nel 1995 in un “Meridiano” della Mondadori (che presenta per altro ulteriori correzioni non segnalate) a quella del 2002, ulteriore riproposta del testo del 1969 con ancora nuove correzioni (ancora non segnalate).

Gli studi filologici dedicati a questo caso, nell'impossibilità di avere libero accesso al manoscritto⁵³, si sono fondati sul confronto tra i testi dell'edizione del 1958 e dell'edizione del 1969 (e successive, con varianti), rilevando un numero altissimo di modifiche, che, tuttavia, non si sa sempre a chi o a cosa ricondurre: alla riscrittura dello stesso Tomasi di Lampedusa, all'applicazione dei criteri redazionali della casa editrice Feltrinelli, alla correzione di errori precedentemente introdotti. Basti, a dare un esempio della situazione, una citazione di Serge Vanvolsem, a proposito dell'oscillazione tra «seclusione» e «reclusione» nelle varie edizioni⁵⁴:

Quale termine ha adoperato esattamente Tomasi: *seclusione* o *reclusione*? La copia uscita nel '59 nella collana *I Contemporanei* ha *seclusione*, ma il testo apparso nella collana *Gli Astri*, che riproduce assai fedelmente il testo della prima edizione, persino nell'impaginazione, corregge in *reclusione*. L'edizione conforme al manoscritto torna a *seclusione*, almeno nella mia copia apparsa nel '75 nell'*Universale Economica*, perché l'edizione del '90 nella stessa collana ha di nuovo *reclusione*. O si tratta di un refuso, una svista? Può darsi che il dattiloscritto recasse una *s* ripresa in un primo tempo nel testo a stampa, ma in seguito corretto dall'editore. Ma stando all'edizione del '69 anche il manoscritto deve avere la *s* corretta di nuovo da ulteriori ristampe⁵⁵.

Naturalmente senza un controllo sugli originali ogni risposta è impropria, ma la questione è qui posta solo per sottolineare la difficoltà di individuare le varianti d'autore e quelle redazionali, quando ci si deve servire solo delle edizioni a

⁵² Nel copyright, per altro, continua a comparire l'indicazione «I edizione 1958», solo più tardi sostituita da «Prima edizione 1969».

⁵³ In una nota della sua ricca indagine sul testo del *Gattopardo* e sulla storia della sua composizione, Salvatore Claudio Sgroi scrive che «Per le nostre collazioni ed analisi precisiamo fin d'ora che non abbiamo avuto a disposizione alcun autografo di Tomasi di Lampedusa, né alcun dattiloscritto del *Gattopardo* [...] ma soltanto edizioni a stampa» (S. C. Sgroi, *Variabilità testuale e plurilinguismo del “Gattopardo”*, cit., p. 31 n. 33).

⁵⁴ «Racchiuso come era questo fra tre mura e un lato della villa, la *seclusione/reclusione* gli conferiva un aspetto cimiteriale...»: il passo è subito dopo lo stacco dell'incipit, nel primo capitolo.

⁵⁵ Serge Vanvolsem, *Sulla lingua del Gattopardo*, in *Tomasi e la cultura europea. Atti del Convegno internazionale Tomasi e la cultura europea*, a cura di G. Giarrizzo, vol. I, Università degli studi di Catania - Facoltà di Lettere e filosofia, Catania 1996, pp. 99-100. Alle osservazioni di Vanvolsem si può aggiungere che l'edizione ultima del 2002 porta *reclusione*. Cfr. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Nuova edizione riveduta a cura di G. Lanza Tomasi, Feltrinelli, Milano 2002, p. 34.

stampa. Il problema è tanto più difficile da risolvere nel caso in cui il manoscritto non esista più, oppure ci siano solo precedenti pubblicazioni in rivista, come si è detto.

Una volta stampata, la prima edizione di un testo novecentesco, di narrativa in particolare, diventa infatti, salvo casi particolari, il punto di riferimento delle edizioni successive, sia quando lo scrittore ha accettato liberamente i suggerimenti redazionali, in un clima di collaborazione, sia quando gli interventi sul testo sono da vedersi appunto come “correzioni coatte”, sia infine quando sono state operate modifiche testuali senza nemmeno che l’autore lo sapesse o se ne sono del tutto trascurate altre apportate in bozza dall’autore.⁵⁶

Di fronte al testo da predisporre per la stampa il redattore può dunque aver scelto di collocarsi in uno dei possibili segmenti di una catena, i due estremi della quale sono riconducibili al filologo, da un lato, e al “redattore come autore”⁵⁷, dall’altro: entrambi imprimono la loro orma sul testo, il primo un’orma ben nascosta (ma recuperabile con un’attenta analisi), il secondo un’orma pesante, di fronte alla quale è altrettanto (e forse ancora più) utile l’esame critico. Il redattore che si pone come filologo ha il culto del testo (che vuole portare alla migliore perfezione con il contributo dello stesso scrittore, se possibile), il redattore che si pone come riscrittore coltiva un proprio forte modello (in genere è a sua volta uno scrittore), e un’idea di letteratura e di lettura da diffondere. E’ il caso di Bassani sopra ricordato, è il caso di Vittorini, quando appunto interviene per ricondurre alla propria idea di narrativa sia i dattiloscritti che riceve dai giovani autori sia le opere del passato che rilegge, per esempio come direttore della collana Corona di Bompiani, in chiave epico-romanzesca anche quando non lo erano all’origine. In un grado intermedio si può individuare l’intervento redazionale limitato ad applicare le norme, uniformando meccanicamente il testo in base a regole prestabilite.

Non è possibile, evidentemente, considerare ogni racconto o romanzo contemporaneo che sta per uscire in prima edizione come un capolavoro *in nuce* da preservare nella sua integrità grafica e ortografica (oltre che linguistica e stilistica); già Contini, dopo avere annotato che «anche in epoca più recente fini letterati non disdegnarono di limare dall’esterno le scritture di autori provvisti di forte personalità poetica ma non di robusta cultura alfabetica»⁵⁸, aggiungeva:

⁵⁶ Gian Carlo Ferretti, nella sua *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003* (Einaudi, Torino 2004), riporta alcuni interessanti esempi a questo proposito: tra i vari meriti di essere segnalato il giudizio su Longanesi («Sui testi è di una spregiudicatezza al limite e oltre il limite della correttezza»: *ivi*, p. 76) e il fatto che l’editore pubblica nel 1947 *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano «senza tener conto delle correzioni dell’autore» (cfr. *ivi*, p. 77).

⁵⁷ Il richiamo è al titolo di un volumetto di Luciano Canfora, *Il copista come autore* (Sellerio, Palermo 2002), ma l’idea del copista che «interpreta» il testo è ampiamente circolante.

⁵⁸ G. Contini, *Filologia*, cit., p. 20.

«scomparsi quei discreti curatori, duole che nessuna sorveglianza sia più esercitata sui medesimi autori, lasciati in balia di sgrammaticature non necessarie, e anzi seriamente riduttive»⁵⁹. Detto questo, tuttavia, non si può non sottolineare che l'editore, soprattutto riproponendo testi dell'Ottocento e del Novecento, deve avere almeno presente le questioni fin qui sollevate.

Su un piano più generale si può formulare una nuova, e per ora ultima, domanda: quando esiste un manoscritto/dattiloscritto che differisce dalla prima edizione a stampa nei suoi caratteri grafici e tipografici o nell'ortografia (diverso il caso della morfologia e della sintassi), quando questa prima edizione è pubblicata vivente l'autore, andrà considerata come ultima la lezione del manoscritto/dattiloscritto, oppure quella uscita a stampa, dopo la revisione redazionale, la correzione delle bozze, il probabile (ma non sempre certo) contributo dell'autore ai processi di stampa?

Anche se la risposta può essere affidata solo a una riflessione più specifica, si può però fin d'ora dire che, senza dubbio, ogni decisione deve intrecciarsi con una scelta e un'interpretazione critica: soluzione ampiamente suggerita dai filologi e riassunta con efficacia da Michele Barbi, quando scriveva che «l'ideale resta sempre un'edizione ove il testo sia giustificato da una precisa interpretazione e illustrazione»⁶⁰.

A chiusura si può porre, infine, la condanna (firmata, ancora una volta, da Contini) del «filologismo caricaturale», che, «esercitato fuori del competente ambito, scotto di una recente "filologia di massa" [...] giunge a ingombrare pagine e pagine di libri non destinati a uso principalmente fabrile con varianti poco significative di autori terziari»⁶¹.

La polemica può servire per affrontare uno dei problemi non secondari dell'ecdotica dei testi contemporanea, un canone dei quali non è ancora stato fissato, nemmeno nella stabilizzazione fluida, per usare un'espressione ossimorica, cui si possono ricondurre scrittori e titoli del passato. Troppi editori piccoli e grandi accolgono come classici indiscussi autori contemporanei o quasi sui quali non è ancora formulato un giudizio sicuro. E' ancora compito decisivo dell'esercizio critico, e suo importante impegno, indicare le ragioni per le quali è necessario ripubblicare un testo, non solo il più possibile corretto e nella lezione più vicina a quella voluta dall'autore (operazione indispensabile in ogni edizione) ma anche corredato delle varianti relative alla sua genesi o dai ripensamenti che nel tempo l'autore ha mostrato.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ M. Barbi, *Introduzione a La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, cit., p. XXVII.

⁶¹ G. Contini, *Filologia*, cit., p. 20.