

*Il testo letterario tra volontà dell'autore
e volontà dell'editore*

Alberto Cadioli

(intervento al Convegno di studi

Le forme del testo. Editoria e filologia in Italia tra Otto e Novecento,
Università degli Studi di Firenze, 17-18 maggio 2016)

Credo che possa essere utile, all'interno del discorso che si vuole condurre in questo convegno, introdurre una riflessione, di tipo teorico ma corredata da alcuni esempi novecenteschi, su un'opposizione ben presente nella storia dei testi moderni e contemporanei: quella che mette di fronte il testo che l'autore avrebbe voluto portare alla lettura e il testo che l'editore ha realmente pubblicato.

In questa direzione, a mio parere, andrebbe soprattutto individuato, dal punto di vista della filologia, il rapporto tra testo letterario ed editoria: un rapporto che andrebbe collocato dentro il quadro di uno studio storico con l'obiettivo comune a tutti gli approfondimenti filologici, senza alcuna etichetta che li distingua o li separi: la ricerca, cioè, del testo che l'autore avrebbe voluto dare ai suoi lettori una volta completata la scrittura. Il testo redatto, per usare un'espressione specifica, quello cioè che esprime la volontà testuale dell'autore, che non ha nulla a che vedere con quell'«*intentio auctoris*» a lungo cercata da varie linee critiche del passato e contro la quale si sono poste con fermezza molte altre a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso.

Proprio per questo va detto subito che, per ogni testo, esistono tante ultime volontà dell'autore, quanti sono i diversi stati testuali per i quali è stato messo un punto fermo e che, in seguito a ciò, sono stati trasmessi a

stampa da un atto editoriale. Per dirla in altri termini: ogni nuova edizione, che più o meno profondamente si distacchi dalla *princeps*, presenta una nuova volontà dell'autore.

Pur rischiando di perdermi in un possibile folto intrico di arbusti o addirittura di rovi, che, cresciuti disordinatamente, non permettono di vedere la strada maestra vicina – e quindi, fuor di metafora, pur rischiando di introdurre banalità o osservazioni poco perspicue – vorrei imboccare un sentiero non tracciato sulle mappe delle riflessioni di carattere editoriale e di quella che oggi viene definita «filologia editoriale» (ma con un significato estensivo e alla fine superficiale – che comprende tutto ciò che ha a che fare con la produzione di un libro – ben diverso da quello introdotto dalla stessa espressione nella critica tedesca). Lo faccio muovendo da una citazione molto nota e ricorrente nel contesto della critica testuale, tratta dal famosissimo scritto di Gianfranco Contini *Come lavorava l'Ariosto*, del 1937.¹ Soffermandosi sul significato delle correzioni portate dall'autore su un proprio testo, Contini distingueva tra correzioni che si collocano nell'*inventio* della vecchia retorica e quelle che sono invece le «vere e proprie 'correzioni'», individuate nella «rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi». ² Anche se ci sarebbe da approfondire questa distinzione, preferisco passare subito a una citazione ampiamente ricorrente negli scritti su Contini e sulla critica che da lui prende le mosse, quella che suggerisce come l'opera poetica si collochi in «una perenne approssimazione al “valore”». ³ Non c'è dubbio che quest'osservazione sia subito riconducibile al pensiero di Croce, ma proprio da questa osservazione scaturirà la critica delle correzioni, poi definita delle varianti, e soprattutto una serie di puntualizzazioni presenti nei saggi di Contini degli anni successivi. Se infatti nel saggio su Petrarca, uscito nel 1943, il filologo sottolineava che le correzioni fanno procedere il poeta verso la «propria poesia», in quello su *L'après-midi d'un faune*, del 1948, scriveva che «a spiegarsi [...] com'ha fatto Mallarmé a diventare Mallarmé, nulla giova forse quanto la collazione del *Faune* definitivo con

¹ Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, «Meridiano di Roma», 18 luglio 1937, poi in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939 e Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241 (dalla quale si cita).

² Ivi, p. 234.

³ Ivi, p. 233.

la sua prima redazione». ⁴ E ancora con più evidenza, nelle pagine su Manzoni, degli anni Sessanta e Settanta, Contini rilevava l'affermarsi di nuovo punto di vista dello scrittore, proprio esaminando le varianti, distinte in varianti formali, che riguardano lo stile, e varianti sostanziali, che coinvolgono la narrazione. Il saggio del 1962 sulle correzioni della *Pentecoste* metteva dunque in risalto come le varianti non proponessero il «trapasso da un appoggio precario a una formulazione decisiva», ma «una vera e propria mutazione di “personalità”». ⁵ E ancora nel 1974, il saggio sulle correzioni dei *Promessi Sposi* precisava (sulla scorta di una pagina di Max Scheler) che tutte le varianti del romanzo rivelavano «l'abbandono di un valore per l'acquisizione di un altro valore». ⁶ Il punto di svolta, che comportava un cambiamento più profondo sul piano della visione del mondo, era individuato nel passaggio da un sistema linguistico a un altro, da una modalità linguistica a un'altra.

Dante Isella, sottolineando che Contini lavorava «sui mutamenti di toni, su fatti ritmici, sugli istituti formali: vale a dire su fatti espressivi», ⁷ aggiungeva che l'obiettivo perseguito non era l'individuazione del miglior risultato stilistico, quanto piuttosto la conoscenza del movimento della scrittura e le variazioni degli elementi stilistici verso una coerenza di sistema, verso l'introduzione di elementi organici all'idea di testo che l'autore sta proponendo.

È dunque possibile avere delle modifiche nell'idea stessa di «valore», non solo nel corso della scrittura, ma nel passaggio da uno stadio testuale considerato definitivo e dato alle stampe, a un altro successivo affidato a una nuova edizione.

Sarebbe necessario aprire una riflessione sulla nozione di «valore», sul suo rapporto con quella che viene definita «qualità del testo» (espressione non critica e ancora meno appartenente alla critica testuale, ma che trova

⁴ Gianfranco Contini, *Sulla trasformazione dell'«Après-midi d'un faune»*, «Immagine», agosto-dicembre 1948, poi in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 53-65; la citazione a p. 53.

⁵ Gianfranco Contini, *Una strenna manzoniana*, «La Nazione», 18 gennaio 1962, poi in Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 35-40; la citazione a p. 37.

⁶ Gianfranco Contini, *I Promessi Sposi nelle loro correzioni*, in *Postremi esercizi ed elzeviri*, postfazione di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 113-130; la citazione a p. 126.

⁷ Dante Isella, *Contini e la critica delle varianti*, in Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, poi in Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, p. 231.

il suo uso nel contesto della produzione editoriale, come si vedrà più avanti). Qui si può aggiungere che le varianti, formali o sostanziali che siano, rivelano l'idea del testo che l'autore viene definendo durante la scrittura e che propone a un certo stadio del suo lavoro, decidendo la pubblicazione di quanto scritto. Attraverso le cancellature, le sostituzioni, le soppressioni di una parola o di segmenti più ampi di testo, fino alla riscrittura, l'autore – è ancora Contini a sottolinearlo nell'articolo su Ariosto – rivela «la coscienza del suo tono proprio ovvero, per i temperamenti più riflessivi, la sua idea della poesia, la sua poetica».⁸ Si potrebbe dire, con altre parole, che lo scrittore mira a dar forma a un modello letterario, stilistico, linguistico, che, pur collocato dentro un ambito culturale e letterario riconoscibile, ha anche tratti del tutto propri, con i quali manifesta un'originale identità; e pur tuttavia sono tratti che possono cambiare nel corso del tempo, rivelandosi nuovi in successive edizioni.

Il punto finale messo al lavoro di scrittura, e cioè il riconoscimento dell'autore di essersi avvicinato a quanto perseguito, coincide appunto con la decisione di portare il testo ai lettori. In età contemporanea, questo significa entrare necessariamente in rapporto con il sistema editoriale del tempo. È il momento del passaggio dalla scrittura all'edizione, del passaggio dalle scelte dell'autore a quelle di un editore. La prima fase di questo passaggio riguarda proprio il testo, sottoposto a una valutazione editoriale che, al di là delle ragioni che portano a deciderne la pubblicabilità, spesso reintroduce un'ulteriore «approssimazione al valore». Uso ancora questa espressione, magari un po' forzatamente, per sottolineare che il testo continua a essere sottoposto a cambiamenti di lezioni, con suggerimenti di correzioni o addirittura con revisioni, introdotti gli uni, e condotte le altre, da quel lettore particolare rappresentato dal redattore, dal direttore di collana, dal collaboratore. Lavorando sul testo, ciascuno di questi si erge a "collaboratore dell'autore".

Credo che questa osservazione sia uno dei punti chiave o il punto chiave dell'approfondimento che vorrei suggerire, e porta con sé la domanda sul perché l'editore, in particolare nell'editoria del secondo Novecento, intervenga sul testo di uno scrittore, soprattutto se di narrativa. E si accompagna a un'altra riflessione che qui si può solo

⁸ Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, cit., p. 234.

richiamare, perché aprirebbe ulteriori percorsi: il fatto cioè che, all'interno delle case editrici italiane della seconda metà del XX secolo, hanno agito come direttori letterari o direttori di collana, come redattori, come consulenti numerosi letterati: Calvino e Vittorini, Sereni e Niccolò Gallo, Sciascia e Giuseppe Pontiggia. Anche Romano Bilenchi, così appartato, ha diretto con Mario Luzi una collana di narrativa per Lerici, e abbiamo un'ampia testimonianza di alcuni suoi interventi di rilievo per correggere il testo di un autore in pubblicazione.

Siegfried Unseld, uno dei grandi editori tedeschi, a lungo direttore della casa editrice Suhrkamp, ha esplicitamente sottolineato che l'editore interviene in quanto «primo partner dell'autore». ⁹ Unseld rivendica all'editore il ruolo di «valutare gli eventuali interventi che possono portare [il testo] al massimo livello di consistenza e di qualità di cui un autore è capace». ¹⁰ Queste parole sostengono che l'«approssimazione al valore» come processo creativo passa attraverso il lavoro dell'editore, che si pone come collaboratore dello scrittore per il raggiungimento di una più alta «qualità» di scrittura. La stessa posizione, pur con espressioni diverse, è sostenuta da molti direttori editoriali, redattori, consulenti di casa editrice che sono intervenuti negli ultimi anni nei ricorrenti dibattiti sull'editing, e in pagine che si possono trovare nella recente raccolta intitolata *Editori e filologi*. ¹¹ Naturalmente non si fa qui riferimento a ciò che Contini riteneva necessario, e cioè le limature portate dall'esterno da «fini letterati» sulle «scritture di autori provvisti di forte personalità poetica ma non di robusta cultura alfabetica». ¹²

Di fronte ad un'affermazione come quella di Unseld, il cui discorso è del resto tutto rivolto all'editoria letteraria e agli scrittori di letteratura, non si può non chiedersi se l'«approssimazione al valore», attraverso la quale si manifesta la poetica dell'autore ed è riconoscibile proprio nelle correzioni, possa essere delegata a terzi, e in particolare alla figura dell'editore. Nelle scelte dell'autore e in quelle dell'editore si rivelano

⁹ Siegfried Unseld, *L'autore e il suo editore. Le vicende editoriali di Hesse, Brecht, Rilke e Walser*, Milano-Verona, Adelphi-Valdonega, 1988, p. 32.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ *Editori e filologi, Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, «Studi (e testi) italiani», Roma, Bulzoni, 2014.

¹² Gianfranco Contini, *Filologia*, in Gianfranco Contini, *Breviario di eadotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, poi Torino, Einaudi, 1990, ora in Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014, dal quale si cita; la citazione a p. 25.

infatti, il più delle volte, sguardi diversi, che accompagnano percorsi differenti verso quello che si reputa essere il «valore» da raggiungere.

Uno studio critico filologico che allarghi il proprio campo all'editoria novecentesca deve porre prima di tutto la sua attenzione sulle riflessioni appena sopra suggerite, interrogandosi su quanto scritto dall'autore e sugli interventi dell'editore, riconoscendoli e analizzandoli, con l'intento di individuare se e come un testo sia stato rispettato o modificato. Da questo punto di vista lo studio della trasmissione di un testo in rapporto alla lavorazione condotta in casa editrice, e non in un atelier di copia o in una stamperia dell'antico regime tipografico, non sposta l'obiettivo, che, come si è detto, fonda la sua ragione critica sulla volontà di arrivare il più vicino possibile alla conoscenza di ciò che un autore ha scritto e allo studio delle vicende della sua tradizione. Inutile dire che, nel caso della letteratura moderna e ancor più di quella contemporanea, la critica precede la filologia nell'indicare quali autori e quali opere meritino attenzione e perché: non avrebbe senso una critica delle varianti d'autore o delle modifiche editoriali di tutte le opere arrivate alla pubblicazione.

Stabilito, questo, per altro, si pone una successiva domanda nel campo specifico della prassi ecdotica: come va proposto, in nuove edizioni, da condursi *in absentia* dell'autore, il testo che era stato pubblicato nella sua prima stampa con il concorso dell'editore e con l'affermazione della sua volontà? Per rispondere a questa domanda vorrei soffermarmi brevemente su alcuni aspetti che approfondiscono le questioni poco sopra proposte, tracciando una specie di casistica.

L'editore (termine utilizzato naturalmente in senso generale: potrebbe essere, come più volte già ricordato, il redattore, il direttore di collana, un consulente, eccetera) può infatti lavorare in stretta sintonia con l'autore, partecipando con lui alla migliore realizzazione del suo obiettivo. Può essere invece che sia l'autore (liberamente o forzatamente) ad accettare la volontà dell'editore, facendo propri gli interventi proposti in casa editrice, e con essi il modello testuale, linguistico, stilistico dell'editore, anche quando, implicitamente o meno, esprime una diversa poetica. Accade spesso, infatti, che l'editore abbia un'idea di letteratura diversa da quella dello scrittore, e non per ragioni di interesse commerciale, ma per proprie convinzioni letterarie. Quando Fenoglio, seguendo le indicazioni di Vittorini, che gli chiedeva «racconti barbari», trasforma parti del romanzo *La paga del sabato* in racconti per arricchire il libro che sarà *I ventitré giorni della città di Alba*; o quando Dino Buzzati demanda all'editore

Neri Pozza la definizione dell'indice della raccolta di prose *In quel preciso momento*, la volontà dell'autore (indagabile per quanto riguarda il processo creativo fino all'ingresso del testo in casa editrice) lascia pieno campo alla volontà dell'editore. Come si è comportato Sciascia quando Calvino, tra i collaboratori più influenti alla Einaudi, gli ha scritto condannando come «gravissima stonatura» l'inserimento di «immagini moderne: l'attore di Broadway, Malraux, Chaplin»¹³ nel suo *Consiglio d'Egitto?*

La critica genetica sviluppatasi soprattutto in Francia si sofferma in modo particolare sulle linee correttive dell'autore, ma occorre aggiungere il rapporto tra scrittore ed editore, e indagare la volontà dell'autore e quella dell'editore: le modifiche accettate assumono a volte un significato più forte rispetto a quelle introdotte nel corso della scrittura. Credo che alla rilettura di questo rapporto possa essere ricondotta la maggior parte della storia dei testi di narrativa moderna, per lo meno quasi tutti quella della seconda metà del Novecento, e che lo studio degli interventi editoriali serva proprio per conoscere più a fondo un testo e la sua storia, e, da qui, il suo autore.

Non sempre lo scrittore è tuttavia presente nelle fasi di pubblicazione, e quindi non può manifestare la sua volontà, accogliendo, liberamente o meno, gli interventi editoriali. Curatore della prima pubblicazione dell'inedito romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, Giorgio Bassani, che nel 1958 dirigeva la collezione di romanzi italiani contemporanei per la Feltrinelli, ha successivamente dichiarato di avere preso il posto dell'autore e di aver scelto, davanti a due differenti lezioni, una portata dal dattiloscritto l'altra presente nel quaderno manoscritto (che porta una redazione successiva a quella dei fogli dattilografati), la lezione che sembrava, al suo gusto, la migliore.

La dichiarazione di Bassani è significativa, dando testimonianza della volontà dell'editore di aggiungersi all'autore in funzione di un miglioramento del testo, proprio in rapporto a quell'«approssimazione al valore», soprattutto in riferimento al sistema linguistico, della quale si diceva. Ma verso quale «valore», ci si dovrebbe chiedere: quello di Tomasi di Lampedusa o quello di Bassani? Il confronto tra l'ultima redazione (riproposta in una nuova edizione uscita a distanza di molti anni dalla *princeps*) e la prima rivela come Bassani, riferendosi al proprio

¹³ Lettera di Italo Calvino a Leonardo Sciascia del 5 ottobre 1962, in Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1991, p. 410.

sistema linguistico, al proprio uso della punteggiatura, alle proprie convinzioni stilistiche, al proprio gusto letterario, abbia introdotto molte correzioni nella scrittura di Tomasi, e dunque perseguito, in quanto editore, una personale «approssimazione al valore», applicata a un testo non suo.

Non si tratta di casi rari, tanto più se si considera che la stessa situazione si manifesta quando lo scrittore, seppure presente, deve accettare, pur senza essere d'accordo, la volontà dell'editore, e il suo testo esce con correzioni che si potrebbero definire coatte, per ricorrere a una espressione ormai diffusa in filologia.

E proprio di «edizioni d'autore coatte» parlano Paola Italia e Giorgio Pinotti,¹⁴ mostrando come gli interventi condotti da Enzo Siciliano per la redazione Garzanti, nel corso della lavorazione di *Eros e Priapo*, abbiano cambiato la fisionomia del testo di Gadda, trasformandolo ampiamente, attraverso sostituzioni lessicali, eliminazione di brevi segmenti, altre modifiche solo apparentemente secondarie. Il ritrovamento del manoscritto autografo ha portato alla luce, come scrive Paola Italia, un testo «radicalmente diverso da quello pubblicato a stampa», una stampa che sempre Paola Italia definisce «frutto di un'operazione editoriale approvata, ma passivamente realizzata dall'autore».¹⁵ Rimando alla relazione di Paola Italia¹⁶ la storia editoriale di *Eros e Priapo*, che qui va ricordata anche perché suggerisce una riflessione sul piano ecdotico e critico: non si può cancellare l'esistenza dell'edizione Garzanti del 1967, ma occorre dare alle stampe, in edizione autonoma, la redazione del manoscritto rimasta inedita.

Il caso di *Eros e Priapo* offre un esempio particolare di *editing* redazionale, ma si può sottolineare che, poiché un testo consegnato per la pubblicazione testimonia l'ultimo atto di scrittura fissato dall'autore prima di far conoscere il suo lavoro ai lettori, ogni cambiamento attuato in casa editrice può modificare molte scelte autoriali. Sono tre, per sintetizzare il più possibile, le grandi aree d'intervento nelle quali si può manifestare la divergenza tra volontà dell'autore e volontà dell'editore: la narrazione, la lingua e lo stile, i caratteri identitari dell'edizione del testo.

¹⁴ Paola Italia e Giorgio Pinotti, Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo, 1944-46), «Ecdotica», 5, 2008, pp. 7-102.

¹⁵ Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013, pp. 147.

¹⁶ Era prevista all'interno dello stesso convegno, con il titolo «"Eros e Priapo": testo e Urtext: un laboratorio filologico».

Anche se la maggior parte delle correzioni redazionali non modificano il complessivo sistema testuale, bisogna comunque prestare loro una particolare attenzione, quando sono documentabili, poiché manifestano, a volte attraverso il dettaglio di una correzione apparentemente secondaria, lo spostamento da un modello letterario, linguistico, stilistico a un altro. E da un «valore» a un altro.

Soprattutto se, nella fase di preparazione del testo per la stampa, è intervenuto con correzioni linguistiche circoscritte o interventi di modesta entità, il redattore di una prima edizione (e a volte anche di edizioni successive alla prima) si è sentito spesso autorizzato ad agire senza consultare l'autore, e, paradossalmente, ancora più autorizzato se stava lavorando su un'opera postuma. L'obiettivo, lo si è già accennato, era infatti un miglioramento testuale: condotto tuttavia secondo le idee dello stesso redattore, del suo *usus scribendi*, della sua attenzione alla possibile ricezione dei lettori, del suo rapporto con la lingua in uso, e via dicendo; è in questo senso che si potrebbe parlare di "ultima volontà del redattore".

Più complesso, e più direttamente legato a modelli narrativi che si vogliono introdurre, il caso delle vere e proprie riscritture da parte dell'editore o dei suoi collaboratori, che meriterebbero indagini specifiche e un discorso a parte, che non è possibile introdurre qui.

Vorrei invece spostare l'attenzione, in questa occasione, a quella che chiamo la «forma dell'edizione», e che, muovendo da un'ottica di critica testuale, riguarda i caratteri con i quali un testo viene trasmesso in una edizione.

Il termine edizione, è davvero banale dirlo, include numerosi significati, che spesso rimandano al contenitore del testo scritto, agli elementi fisici del libro, ai peritesti. Dal punto di vista filologico si può affermare che un'edizione è l'immagine di un testo e dunque la rappresentazione d'uno stadio della scrittura fissata in un momento della sua storia.

Vorrei proporre qui una distinzione tra gli aspetti che si riferiscono alla rappresentazione del testo sulla pagina, e i caratteri materiali e peritestuali d'una edizione. Definisco i primi aspetti gli «elementi denotativi» dell'edizione, e li riconduco, nel loro insieme, a quella che ora preciserei essere la «forma dell'edizione» in rapporto al testo; gli aspetti che invece rientrano nel peritesto, possono essere considerati gli «elementi connotativi» dell'edizione. Questi ultimi, per quanto accettati e

a volte proposti dall'autore, sono di pertinenza diretta dell'editore, e portano con sé un valore ermeneutico; suggeriscono infatti, attraverso gli scritti editoriali, la collocazione in collana, la grafica esterna e la veste del libro fisico, una modalità di lettura. Gli elementi peritestuali interpretano il testo, e costituiscono anch'essi, si può senz'altro dire, una forma data all'edizione, ma non interessano direttamente l'indagine filologica in quanto studio della storia e della condizione di un testo.

L'approfondimento della riflessione sulla forma dell'edizione, nell'accezione relativa al testo, cioè alla rappresentazione formale della scrittura messa in pagina, nel rapporto tra righe nere e spazi bianchi o nella disposizione dei capitoli, è importante quando si hanno testimonianze di indicazioni date, a questo riguardo, dallo stesso autore. Anche se generalmente poco utilizzati, si possono trovare molti documenti che rivelano che lo stesso scrittore ha sviluppato nel corso della scrittura un'idea di edizione. In questo caso la forma dell'edizione in quanto rappresentazione testuale è essa stessa parte del testo. Del resto ogni scrittore, o almeno la maggior parte, arrivando al punto finale della scrittura, pensa alle caratteristiche che vorrebbe dare all'edizione di ciò che ha scritto, e non è raro trovare, negli archivi delle case editrici di letteratura, numerose testimonianze che rimandano alle esplicite indicazioni o ai suggerimenti che molti scrittori hanno trasmesso all'editore.

Se l'edizione è contemporanea al tempo della scrittura, l'autore può per altro avere avuto la possibilità di seguire le fasi di pubblicazione, esprimendo la propria idea di edizione.

Emblematica, e, in riferimento a quanto si sta qui dicendo, paradigmatica, la testimonianza relativa alla prima edizione di *Uomini e no* di Vittorini, uscita nel 1945. In fase di correzione delle prove di stampa, Vittorini annota, sulla coperta che racchiude le prime bozze, una precisa indicazione: «Sarebbe preferibile impaginare andando a pagina nuova (pari e dispari) ogni capitoletto, ma si consumerebbe troppa carta». Lo scrittore suggerisce ancora: «si può impaginare dunque tutto di seguito, andando a pagina nuova (ma sempre dispari) solo ogni volta che si cambia da tondo al corsivo o dal corsivo al tondo_ in questo caso

occorre un forte spazio di almeno cinque righe tra capitoletto e capitoletto».¹⁷

La scelta editoriale, in primo luogo per il costo della carta, non segue le indicazioni dell'autore, per cui la scansione narrativa dettata dal *continuum* dei capitoli in tondo (con la separazione solo dei capitoli in carattere corsivo) non corrisponde pienamente all'idea che Vittorini aveva del suo romanzo. Poiché la prima edizione di *Uomini e no* non è mai più stata riproposta, e le nuove edizioni del 1949, del 1960, del 1965, sempre corrette dall'autore, non hanno più la medesima struttura della *princeps* e ne modificano anche la scrittura e lo sfondo ideologico e narrativo, può essere auspicabile una nuova edizione del romanzo così come uscito nel 1945. A questo proposito, muovendo da quanto detto sulla forma dell'edizione, viene subito in primo piano una questione non trascurabile: la nuova edizione dovrebbe far propria l'indicazione dell'autore, e dunque iniziare ogni capitolo su pagina nuova, o invece rispettare il testimone storico e riprodurre anche la forma della prima edizione?

La domanda porta direttamente dentro una riflessione prettamente ecdotica, che richiede sempre un approfondimento filologico e una scelta consapevole. Qualunque sia, questa scelta non è eludibile e va motivata, o, quanto meno, segnalata, perché, ripeto, la forma dell'edizione non coinvolge solo una soluzione tipografica. Per quanto riguarda *Uomini e no*, per esempio, il rispetto delle indicazioni di Vittorini riproporrebbe il ritmo narrativo secondo la volontà dello scrittore.

Ho in altre occasioni segnalato come Elsa Morante, parlando degli spazi bianchi da inserire nelle pagine del romanzo *L'isola di Arturo*, scrivesse a Einaudi che, così come sono indicati sul testo dattiloscritto, quegli spazi «rispondono [...] a un determinato ritmo narrativo»¹⁸ e che quindi fanno parte del testo. È una dichiarazione ormai nota, e dunque preferisco estendere l'indagine portando l'esempio di un'altra scrittrice. Nella lettera con la quale invia a Vittorini alcune poesie per il numero 6 del «Menabò», Amelia Rosselli chiede che i suoi versi vengano collocati al centro della pagina. Lo ricorda per lettera a Raffaele Crovi (che si

¹⁷ Le indicazioni di Vittorini sono riportate in Virna Brigatti, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione*, «Otto-Novecento», 1, 2013, pp. 107-128.

¹⁸ Lettera di Elsa Morante a Bruno Fonzi del 24 novembre 1956, richiamata in Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 82.

occupava della redazione del «Menabò») all'uscita del numero, chiedendo, in una eventuale ristampa, di attenersi alle ortografie originali del testo benché – cito – «con le loro ambiguità possano turbare il lettore». ¹⁹ A proposito della forma dell'edizione Amelia Rosselli scriveva: «Avevo chiesto a Vittorini [che in questo caso aveva la funzione di editore] che le poesie venissero “piazate” nel perfetto centro della pagina, e che possibilmente prendessero tramite la stampa, più o meno la forma quasi quadrata che avevano nel manoscritto». ²⁰ Verificata la diversa collocazione dei versi rispetto al manoscritto inviato in casa editrice, Amelia Rosselli protesta: «vorrei assolutamente insistere che non si cambi il “piazzamento” originario, senza avvertire!». ²¹

Vorrei chiudere questa serie di esempi, e contemporaneamente questo intervento, citando di nuovo il nome di Contini, questa volta, paradossalmente, in quanto vittima della volontà dell'editore. Inviando alla redazione dell'*Enciclopedia del Novecento* la «voce» dedicata alla «filologia», Contini precisava, in riferimento alla composizione tipografica: «La decisione è compito Loro, ovviamente, ma Le traduco la mia disposizione psicologica nel comporre questa specie di manifesto epistemologico». ²² Accompagnavano il dattiloscritto, infatti, alcune annotazioni che, come sottolinea la «Nota editoriale» che chiude la nuova edizione della voce, data recentemente in un volume autonomo dal Mulino per cura di Lino Leonardi (che trascrive la frase di Contini sulla composizione), si riferivano in particolare alla «gerarchia tipografica dei vari capitoli». ²³ Questa fu però «frintesa o comunque disattesa dalla redazione: la forma assunta dal testo non fu contestata da Contini nelle bozze, e passò poi nelle ristampe successive». ²⁴ Tra gli elementi più significativi sui quali Contini richiamava l'attenzione c'era in particolare la «separazione dei due “capitoletti iniziali”», che assumevano «la funzione di “paginette introduttive” rispetto al resto del testo»: ²⁵ il non

¹⁹ Lettera di Amelia Rosselli a Raffaele Crovi, del 16 ottobre 1963 in *«Il Menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, a cura e con postfazione di Silvia Cavalli, introduzione di Giuseppe Lupo, Milano, Aragno, 2016, p. 491.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ivi, p. 490.

²² Le indicazioni di Contini sono riportate nella *Nota editoriale* di Lino Leonardi, in Contini, *Filologia*, cit., p. 103.

²³ Lino Leonardi, *Nota editoriale*, ivi, p. 103.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ivi, p. 104.

avere rispettato questa indicazione ha avuto come conseguenza «l'abnorme squilibrio che derivava dall'aver inteso il secondo [capitoletto] come comprendente tutti i paragrafi successivi».²⁶ Il ritrovamento del dattiloscritto originario (nel fascicolo d'archivio relativo alla «voce»), e di conseguenza delle indicazioni tipografiche continiane, solleva la questione della forma dell'edizione da proporre con la ripubblicazione: la nuova edizione segue le indicazioni a suo tempo date da Contini e dunque è l'unica che rispecchia la forma che Contini avrebbe voluto dare al suo testo.

La scelta di Lino Leonardi di ripristinare la volontà continiana è di fatto una risposta importante e precisa ai quesiti proposti con gli esempi precedenti, e spinge a cercare negli archivi quei documenti che, spesso considerati secondari, offrono invece l'opportunità di raggiungere una migliore conoscenza del testo che un autore ha scritto (e di come avrebbe voluto fosse letto). Ciò che è appunto uno degli obiettivi che il filologo deve porsi, anche quando si occupa di vicende editoriali in rapporto alla letteratura, e, soprattutto, di vicende editoriali in rapporto alla filologia.

Alberto Cadioli
alberto.cadioli@unimi.it

Riferimenti bibliografici

- Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.
- Virna Brigatti, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione*, «Otto-Novecento», 1, 2013, pp. 107-128.
- Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1991.
- Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto* [«Meridiano di Roma», 18 luglio 1937], in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice*

²⁶ Ibidem.

- su testi non contemporanei* [Firenze, Parenti, 1939], Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.
- Gianfranco Contini, *Sulla trasformazione dell'«Après-midi d'un faune»* [«Immagine», agosto-dicembre 1948], in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 53-65.
- Gianfranco Contini, *Una strenna manzoniana* [«La Nazione», 18 gennaio 1962], in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica, Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 35-40.
- Gianfranco Contini, *I Promessi Sposi nelle loro correzioni*, in *Postremi esercizi ed elzeviri*, postfazione di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 113-130.
- Gianfranco Contini, *Filologia*, in Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica* [Milano-Napoli, Ricciardi, 1986 e Torino, Einaudi, 1990], ora in Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014 (dal quale si cita).
- Editori e filologi, Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, «Studi (e testi) italiani», Roma, Bulzoni, 2014.
- «Il Menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, a cura e con postfazione di Silvia Cavalli, introduzione di Giuseppe Lupo, Milano, Aragno, 2016.
- Dante Isella, *Contini e la critica delle varianti*, in Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, poi in Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009.
- Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013.
- Paola Italia e Giorgio Pinotti, *Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo, 1944-46)*, «Ecdotica», 5, 2008, pp. 7-102.
- Sigfried Unseld, *L'autore e il suo editore. Le vicende editoriali di Hesse, Brecht, Rilke e Walser*, Milano-Verona, Adelphi-Valdonega, 1988.