

1. Critica testuale: definizione

La “critica testuale” o “ecdótica” (dal greco *ékdotis* ‘edizione’, da un verbo greco che significa ‘pubblicare’) è una branca della filologia¹ che ha come scopo la produzione di “edizioni critiche”. È «la disciplina che, attraverso apposite tecniche, indaga la genesi e l’evoluzione di un’opera di carattere letterario [ma non sempre: la disciplina può essere adibita allo studio di opere, ad es., di carattere pratico: *ess.*], individuando le sue varie forme - in particolare la forma originaria, o le forme originarie, se esse sono più di una - e studiandone le trasformazioni nel corso del tempo. Il suo obiettivo è quello di consentire la pubblicazione di un testo “affidabile” di una determinata opera» (P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, p. 11). Sempre secondo la formulazione di P. Chiesa, la “critica testuale” si distingue da altri tipi di critica, «come quella storica (che mira ad accertare la veridicità del contenuto di un testo [quindi, la critica testuale si applica ad ogni tipo di testo, anche di fantasia]), o quella letteraria (che mira a valutare e interpretare un’opera nel contesto culturale in cui è stata scritta), ed è preliminare ad esse». La critica del testo fornisce (o almeno dovrebbe fornire) alle altre branche della scienza linguistica e letteraria un materiale affidabile sul quale lavorare.

Nella nostra epoca la circolazione dei testi avviene per lo più a mezzo stampa, o addirittura in forma digitale² (anche quella di testi personali e non ufficiali; il che accade dall’epoca in cui si è diffusa la scrittura per mezzo del computer). Pertanto viene quasi spontaneo pensare che il testo di una certa opera sia “fisso” e quasi immutabile. Ogni copia di un certo libro è per forza uguale all’altra. Se compri una copia del *Pasticciaccio* di Gadda in libreria, secondo una certa ristampa, sei convinto *a priori* che essa sia uguale a tutte le altre copie della stessa ristampa. Se uno consulta in biblioteca una copia dei *Promessi Sposi* nell’edizione del 1840, può ragionevolmente immaginare che questa copia non sia diversa da un’altra conservata in una diversa biblioteca. La stampa ci ha abituati all’idea (ingannevole) che il *libro* abbia una sua fissità, un carattere di immutabilità, in quanto esso è di norma materialmente identico in tutte le sue componenti. Il che fa giungere alla conclusione (errata) che anche il *testo* che esso contiene sia identico. Ma normalmente non è così. È noto che le copie della “quarantana” dei *Promessi sposi* differiscono l’una dall’altra, perché man mano che la stampa procedeva Manzoni apportava via via delle modifiche al testo del romanzo. Per cui, ad es., i fascicoli stampati per primi sono privi delle correzioni inserite in un secondo momento. In questo modo, chi voglia studiare il lavoro di Manzoni deve procedere ad un’accurata (e difficile) stratigrafia delle varianti. Ma anche nel caso di opere che non abbiano subito un lavoro di correzione durante le fasi della stampa, e che quindi siano giunte alla loro *editio princeps* come risultato finale del lavoro dell’autore, in ogni caso, da una ristampa all’altra possono presentare differenze non solo materiali (ad es., numeri di pagine, punteggiatura, ecc.), ma anche testuali (a causa

¹ Chiesa: La filologia, in genere, mira più generalmente a un’esatta comprensione dei testi letterari prodotti in una determinata epoca (dal punto di vista linguistico, metrico, stilistico, ecc.); ma è vero che per raggiungere questi scopi la filologia ha bisogno di edizioni critiche attendibili e di tutto il lavoro che sta dietro ad esse.

² Pensiamo agli ebooks.

di errori tipografici di vario genere); talché, citando un'opera contemporanea, è bene fare riferimento alla ristampa che si cita (perché potrebbe differire dalle altre); «e sarebbe opportuno indicare, oltre all'autore e al titolo, anche l'edizione che si sta utilizzando», controllando che il passo che citiamo non sia diverso da quello corrispondente di un'altra edizione (Chiesa). Può accadere, per esempio, se volessimo citare il *Giornale di guerra e di prigionia* di C. E. Gadda, di trovarci di fronte a un testo diverso (leggermente o anche notevolmente diverso), a seconda che citiamo dall'ed. Einaudi del 1965, oppure dall'edizione Garzanti del 1999; perché Gadda (ancora in vita) aveva consegnato all'editore del 1965 una copia (tra l'altro incompleta, mancando di alcune parti) dei suoi diari di guerra della Prima Guerra Mondiale, sottoposta a un accurato lavoro di autocensura, per eliminare ogni riferimento a persone ancora viventi o anche defunte, che avrebbero potuto (loro o i loro eredi) avere qualcosa da recriminare sulle citazioni poco lusinghiere che l'autore ne aveva fatto nei suoi diari. Così, nell'ed. Einaudi, vengono censurati tali nomi, abbreviandoli oppure addirittura sostituendoli con altri di fantasia. L'opera è dunque la medesima, ma differisce anche notevolmente nelle due edizioni, in quanto l'ed. Garzanti attinge direttamente agli autografi gaddiani, seguendoli scrupolosamente, privi delle censure e delle modifiche subite nell'ed. Einaudi. La revisione subita dal testo nell'ed. Garzanti permette anche di correggere errori materiale (ad es., di punteggiatura) che sfiguravano la *princeps* del 1965. Piccolo es. Alla fine dell'annotazione riferita al 30 giugno 1916, Gadda, lamentandosi di non ricevere notizie da casa sua e dagli amici, scrive, nel testo del 1965: «E Alessandro Pannini, e il Semenza, il Toffi, il Federico, ecc.?». Sono tutti nomi di suoi amici, riguardo ai quali non aveva nulla da temere. Ma nell'ed. Garzanti del 1999 leggiamo: «E l'Emilio Fornasini, e il Semenza, il Gobbi, il Meco, ecc.?» [Meco = Domenico Marchetti]. Di questo elenco rimane solo il nome di Luigi Semenza, amico carissimo dell'autore fin dai tempi del liceo. Da qui si vede che chi consulta l'ed. del 1965 deve essere a conoscenza di questi cambiamenti apportati dall'autore, per sapere cosa può aspettarsi da questa stampa. Quindi, conclude Chiesa, «anche nell'età della stampa il testo non è dunque sempre identico: sotto la medesima etichetta possono celarsi differenze di vario tipo, qualche volta consistenti e significative».

Questo carattere mutante dei testi, che può sembrare strano nell'epoca della stampa, era normalissimo («e anzi inevitabile», aggiunge Chiesa) prima dell'invenzione della stampa (cioè almeno fino alla metà del XV sec., e magari anche oltre). Ogni copia di un'opera che usciva dalla mano dell'amanuense era *inevitabilemnte* diversa da un'altra. La differenza riguardava sia aspetti esteriori (formato, impaginazione, numero di carte utilizzate, il tipo di scrittura del copista), sia il testo vero e proprio. Era infatti inevitabile che il copista introducesse, nell'opera che stava copiando, alcune modifiche, più o meno rilevanti, più o meno numerose, più o meno volontarie. L'entità di queste modifiche, soprattutto se ci concentriamo su testi volgari di una certa lunghezza, può essere anche notevolissima. Si parte da banali e involontari errori di trascrizione (lettere cambiate, parole storpiate, lacune, ecc.), passando attraverso alterazioni di tipo volontario (lemmi e periodi interi modificati per renderli più semplici e comprensibili, dove il testo dell'esemplare sia di difficile

interpretazione; omissioni volontarie di parti di testo; ecc.), fino a veri e propri rifacimenti. Ad es., per limitarci al numero dei vv., il *Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes, nei suoi unici due mss. completi, conta 7134 vv. nel ms. C, 7150 nel ms. T. La differenza qui è minima; ma se esaminiamo, ad es., alcuni testi epici afr., genere nel quale l'attività dei copisti è particolarmente vivace, troviamo differenze ben più notevoli. Ad es., nella tradizione della *Chanson d'Aspremont*, i mss. *L3* e *Ch*, che appartengono alla stessa famiglia di codd., contano, rispettivamente, 9949 e 10495 vv., vale a dire circa 500 vv. di differenza. Ogni copia era dunque diversa dal suo modello e da altre copie che da esso fossero tratte. Il testo, accumulandosi tutti questi interventi nelle varie copie e copie di copie, alla fine poteva diventare anche molto diverso dall'originale. Se dunque prendessimo un ms. qualunque della *Commedia* di Dante e lo considerassimo il testo autentico, uscito dalla penna dell'autore, faremmo un grave errore. Per ogni testo antico e medievale, in mancanza di autografi (che è la condizione di gran lunga prevalente), ci si deve chiedere preliminarmente quale fosse la forma autentica di esso, l'*originale*. Quando l'opera è conservata solo in varie copie successive, si dovrà dunque operare una specie di ricostruzione, di restauro. Tale operazione comporta l'individuazione e l'eliminazione di tutto ciò che nelle copie non è genuino, originale, ma è modifica apportata nelle epoche successive, e non appartiene quindi all'originale. Solo una volta che si sarà accertato come fosse l'originale, si potrà procedere su basi solide ad altri tipi di studio, come quelli di carattere letterario o storico.

Per arrivare a rispondere alla domanda "Qual è il testo esatto di una certa opera, così come all'inizio venne concepita dall'autore e come in origine circolò?" si devono raccogliere, esaminare e valutare tutti i documenti disponibili (i cosiddetti *testimoni* dell'opera, come se si procedesse a una sorta di inchiesta giudiziaria). Dopodiché, se necessario e sulla base del confronto e della valutazione dei testimoni, si potrà procedere al restauro del testo in base ad essi. Tra le discipline umanistiche, la critica del testo si avvicina al restauro delle opere d'arte. Anche i restauratori hanno il compito di eliminare dall'opera la patina lasciata dal tempo: dagli effetti delle condizioni climatiche, dai ritocchi di altri artisti, da precedenti restauri poco affidabili. La differenza è che il restauratore lavora su opere di cui esiste un solo ed unico esemplare; e il suo intervento può essere disastroso per l'opera, se non condotto con la perizia e le cognizioni tecniche adeguate. Il critico del testo non ha una simile responsabilità: i manoscritti della *Divina Commedia* saranno sempre disponibili e consultabili per un numero indefinito di edizioni critiche, a prescindere dalla validità di quelle. Si dovranno confrontare le varie forme (dette *lezioni*) dei vari testimoni, scegliere le varianti che hanno più probabilità di risalire all'originale, e qualora tutte le lezioni risultassero insoddisfacenti, procedere ad un altro tipo di restauro, non basato sulle lezioni esistenti. Lasciamo perdere i problemi sollevati dall'edizione critica dei testi a stampa (ci fermiamo alle soglie della età moderna) e degli autografi (che pure pongono dei problemi). Quindi, limitandoci a questo periodo (antico e medievale), il lavoro di edizione critica è necessario per tutte quelle opere delle quali l'originale sia andato perduto e debba essere ricostruito nei limiti del possibile (vale a dire per la stragrande maggioranza dei casi).

L'edizione critica

Lo studio dei testimoni e delle loro lezioni (l'insieme dei quali si definisce *tradizione*) dovrebbe condurre al traguardo finale dell'*edizione critica*. Definizione (Chiesa): «si tratta di un'edizione 'scientifica' dell'opera, tale cioè che possa essere utilizzata dal lettore come 'testo ufficiale' e affidabile, e nella quale si affrontino i problemi posti da quel testo specifico in ordine al suo stato di conservazione e, là dove necessario, alla sua ricostruzione. Se l'originale non è conservato [che è il caso qui preso in esame, e di gran lunga il più frequente nell'ambito delle letterature romanze (e non solo romanze) medievali], essa consiste in un'ipotesi di ricostruzione dell'originale».

L'edizione critica non è destinata al grande pubblico. Tuttavia, essa, per le garanzie di affidabilità che fornisce, è normalmente la base di tutte le edizioni di 'consumo'. Una qualunque edizione commentata della *Commedia* di Dante, ad es., riprodurrà il testo di un'edizione critica preesistente. Così, ad es., molte edizioni commentate della *Commedia* (ultima quella incompiuta di Saverio Bellomo, della quale sono usciti soli i primi due volumi, *Inf.* e *Purg.*, l'ultimo postumo, dopo la morte del commentatore) commentano un testo che riproduce (più o meno fedelmente) l'edizione critica in quattro volumi di Giorgio Petrocchi, la quale, a sua volta, è priva, per sua natura, di un commento di tipo storico e letterario; le note riguardano esclusivamente problemi di ricostruzione del testo.

Di molte opere delle quali l'originale è andato perduto esistono diverse edizioni critiche. Dei classici, addirittura decine. Ognuna di esse tiene conto (o dovrebbe tener conto) delle precedenti, cercando di migliorarle (almeno negli intenti) per quanto è possibile. Si tratta quindi di approssimazioni progressive al testo dell'originale, che tendono a produrre un risultato sempre più preciso. Ma in ogni caso, se l'originale manca, l'edizione critica non è altro che un'ipotesi, magari molto vicina alla verità, ma sempre un'ipotesi. Quindi, mai nulla di definitivo. Come osserva giustamente Paolo Chiesa, «qualora un editore presentasse il suo lavoro come conclusivo, è buona regola difidarne». E anche sull'approssimazione successiva si possono avere talvolta dubbi, poiché, almeno nel campo degli studi romanzi medievali, non sempre l'ultima edizione presenta un'ipotesi di ricostruzione più attendibile delle precedenti. Per fare un esempio, l'edizione di Foerster del *Chevalier de la Charrette* di cui ci occupiamo in questo corso, che risale al 1899, è molto più affidabile di quella pubblicata nella *Bibliothèque de la Pléiade* nel 1994, quasi un secolo dopo.

La formazione del metodo ecdotico

L'antichità e il Medioevo ebbero coscienza del fatto che i manoscritti di un'opera erano un po' tutti diversi tra loro, e che nessuno di essi poteva essere considerato a buon diritto portatore del testo originale. Però essi conoscevano soltanto il modo di trasmissione tramite copie manoscritte. E talvolta i copisti che trascrivevano testi erano al contempo persone colte, che si rendevano ben conto della loro fallibilità e pertanto di quella degli altri copisti prima di loro. Questo scrupolo valeva soprattutto

per quelle opere basilari, sulle quali si fondava la cultura, soprattutto le opere che venivano lette e illustrate nelle scuole, le *auctoritates*. Così fin dall'antichità si cercò di fornire di queste opere un testo il più autentico possibile, con un lavoro di critica testuale. Ad es., nel IX sec., un abate franco, Lupo di Ferrières, appassionato cultore di opere classiche, cercava di procurarsi più copie possibile di una determinata opera, per confrontarle tra loro e in tal modo risolvere i problemi e le difficoltà presentate dal testo di cui si occupava. Si occupò del testo, ad es., del *De oratore* di Cicerone, delle *Vitae Caesarum* di Svetonio.

Ancor più sensibili al problema testuale furono i filologi del Tre e Quattrocento. La riscoperta dei classici, l'assunzione del modello classico come base di un programma culturale, fece sì che si fosse ancora più attenti e interessati alla qualità dei testi che venivano letti e assorbiti. I testimoni manoscritti, risalenti quasi tutti al Medioevo, vennero letti con intento critico, nel tentativo di eliminare le modifiche che secondo loro erano state apportate nei secoli medievali. Spesso i filologi umanisti facevano un lavoro simile a quello degli editori critici. Confrontavano tra loro i testimoni che avevano a disposizione per cercare di migliorare il testo delle opere classiche. La loro pratica consisteva il più delle volte nella scelta di un ms. di riferimento, considerato il più attendibile, che veniva confrontato con altri ed emendato col loro apporto (*emendatio ope codicum*), oppure ricorrendo alla congettura (*ope ingenii*). Da questo lavoro correttivo si traeva di solito una copia, che rappresentava il codice di riferimento e le emendazioni ad esse apportate.