

FEDERICO CASARI

Ma c'era veramente bisogno della *recensio* d'autore?
Una riflessione su alcune pagine di
Come lavorava Carducci

ABSTRACT

Nel libro *Come lavorava Carducci*, pubblicato nel 2020, di cui è coautore l'estensore di questo saggio, appare la formula '*recensio* d'autore', che viene qui discussa nel dettaglio e precisata perché, nel modo in cui era presentata libro, poteva apparire non del tutto chiara. Nel saggio si sostiene che, quando si usa '*recensio* d'autore', bisogna spostare l'attenzione da un lato sulla collezione di carte privatamente inventariata da Carducci e, dall'altro, al modo in cui le ha usate per proporre la propria storia e la propria interpretazione dei suoi testi.

PAROLE CHIAVE: Carducci, archivio, catalogazione, *recensio*, autorialità.

In the book *Come lavorava Carducci*, published in 2020 and co-authored by the author of this essay, appears a denomination, the formula '*recensio* d'autore', which is now discussed at length and fine-tuned, as it could appear at first quite opaque. The essay argues that, using '*recensio* d'autore', the focus must be shifted on the one hand on the private collection of papers independently inventoried by Carducci and, on the other hand, on how he used his private papers to propose his own story as well as his own construal of his output.

KEYWORDS: Carducci, archive, inventory, *recensio*, authorship.

In queste pagine vorrei parlare di un aspetto dell'archivio carducciano che è rimasto in sospeso tra le pagine di *Come lavorava Carducci*, il libro che io e Carlo Caruso abbiamo scritto a quattro mani e pubblicato da Carocci nel 2020¹. Si tratta della questione della *recensio* d'autore. Parlerò in prima persona, mantenendo la colloquialità dell'incontro bolognese dal quale hanno avuto origine queste pagine, per distinguere la mia voce da quella dell'amico Carlo e, soprattutto, per non attribuirgli responsabilità *in solidum*. L'occasione del convegno di Bologna mi ha permesso di chiarire meglio che cosa intendessi scrivendo '*recensio* d'autore', aiutandomi a

¹ F. CASARI-C. CARUSO, *Come lavorava Carducci*, Roma, Carocci, 2020.

specificare che non si tratta, anzitutto, di una definizione, né di una di quelle formule inventate per civetteria accademica. *Recensio* d'autore è, più che altro, la risposta a un interrogativo che mi si è costantemente ripresentato ogni volta che ho avuto a che fare con i cartoni degli autografi carducciani nella biblioteca di Casa Carducci a Bologna. In *Come lavorava Carducci*, sia pure nelle limitazioni di spazio imposte dalla collana, ho voluto cominciare ad affrontare questo dubbio perché, a mio avviso, potrebbe aiutare a dare risposte non solo strettamente filologiche ma anche, *lato sensu*, critiche e teoriche. Il motivo può apparire scontato, ma ho sempre ritenuto che la parte filologica del lavoro debba essere sostenuta da un interesse a priori, e che questo interesse debba rivestire non tanto e non solo il lato del “come lavorava”, ma che ci si debbano fare delle domande più ampie, capaci di dare alle nostre indagini risposte non sull'essenza della letteratura ma, lo dico assumendo chiaramente una posizione anti-essenzialista, sulle sue condizioni di possibilità.

Quando consegnammo il manoscritto di *Come lavorava Carducci*, i *peer-reader* sollevarono obiezioni sulla *recensio* d'autore. La cosa mi lasciò un po' sovrappensiero, perché le avevo scritte avendo in mente il convegno di Losanna del 2013 sugli archivi d'autore. Anche se non era mai detto, da quelle pagine si poteva derivare quasi per inferenza che molte delle ricerche presupponevano che, negli autori studiati, ci fosse una «volontà d'archivio», una definizione di cui Paola Italia e Claudia Bonsi si sono in séguito servite nel 2021 nel loro capitolo sull'*editing* dei testi nel sesto volume della *Storia dell'italiano scritto* di Carocci². Un'idea tangenziale, in un certo senso, alla mia, ma anch'essa non mi convinceva, come spiegherò nella prima parte di questo mio intervento. Nella seconda parte cercherò invece di chiarire che cosa io intenda per *recensio* d'autore e discuterò, sia pure a grandi linee, di un caso in particolare, quello dell'alternanza dei nomi autoriali di Giosuè Carducci ed Enotrio Romano nell'opera di Carducci, che raccoglie in modo operativo e, spero, più concreto le affermazioni contenute nella prima parte.

I

Mettiamoci anzitutto d'accordo sul senso di 'volontà d'archivio'. Possiamo dire che la volontà d'archivio esista e sia da ascrivere allo scrittore che intende conservare traccia dell'elaborazione delle proprie opere – e, per questo, intende o ha inteso costituire un archivio delle sue carte? Per rispondere a tale domanda, vorrei mettere a fuoco, in particolare, la prima parte di questa polirematica di cui stiamo parlando: la volontà, il convitato di pietra della filologia d'autore. È un termine controverso e scivoloso, dato che abbiamo a che fare con entità mentali. Gli studi più recenti della neurobiologia stanno mostrando, non senza polemiche, quanto la volontà sia un epifenomeno, ossia una sensazione cosciente effetto di procedimenti nervosi inconsci dei quali ancora non si sa nulla, e non, come ci suggerisce

² C. BONSI-P. ITALIA, *Riscrittura, revisione ed editing*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014-2021, 6 voll., vol. VI (*Pratiche di scrittura*, 2021), pp. 254-281: 259 e 263.

l'esperienza comune, la causa degli eventi³. Da parte sua, la filologia si è sempre servita del termine 'volontà' in senso psicologico, come sinonimo di volizione, vale a dire un momento del più ampio fattore psicodinamico della motivazione, del raggiungimento di un obiettivo⁴. Si potrebbe addirittura avanzare l'ipotesi, alla quale tendo a credere, che la filologia si serva di questa terminologia in senso fenomenologico, trasferendo delle proprietà soggettive ad un'esperienza di tipo intellettuale, secondo la triade esperienza-fenomenologia-coscienza.

Da un punto di vista logico, se volessimo accettare l'ipotesi della volontà d'archivio, dovremmo inferire una proposizione di questo genere: che, cioè, vi è almeno un individuo x tale che questo x è un autore *e* allo stesso tempo possieda una volontà d'archivio. Proviamo a considerare questa proposizione da una prospettiva verofunzionale, secondo la quale si conosce il significato di una proposizione quando si sa come deve essere fatto il mondo perché essa sia vera. Mi concentrerò sulla seconda parte della proposizione. Stiamo tuttavia camminando su uno strato di ghiaccio sottile, perché abbiamo a che fare con un concetto quantomai controverso, la volontà. Siamo veramente sicuri di poter predicare una reificazione di queste condizioni, e in particolare il fatto che esse si identifichino in stati di cose che possono sussistere oppure no? In altre parole, dobbiamo considerare se ci sia una differenza reale tra il dire che una proposizione è in relazione potenziale di informazione con uno stato di cose *sussistente* e il dire che una proposizione è in relazione effettiva con uno stato di cose *possibile* (che può sussistere o meno)⁵. Di fronte a queste due possibilità non possiamo decidere per quale partito votare perché il fatto di avere a che fare con un'entità mentale o, come potrebbe persino essere, con uno psicologismo, fa andare il nostro ragionamento in cortocircuito. E questo accade perché dalla mossa che facciamo, avendo in mano nient'altro che una volontà psicologica (o addirittura epifenomenica), possono discendere scelte diverse, che non riguardano soltanto quello che c'è e di cui siamo disposti ad ammettere l'esistenza ma, direi quasi, anche la domanda «che cosa esiste», con la quale rischieremo di trovarci a piedi pari nel campo della metafisica.

Preferisco rimanere, per il momento, nell'ambito dell'ontologia, cioè di ciò di cui siamo disposti ad ammettere l'esistenza. Ci si aprono due strade. Potremmo fare una scelta di tipo prescrittivo, e decidere di esplicitare che cosa deve esistere perché le nostre teorie sul mondo risultino vere, tanto che alla fine è l'impresa teorica nel suo complesso a guidarci nella determinazione delle nostre convinzioni su che cosa esiste. Potremmo anche fare, ed è quella che farò, una scelta di tipo descrittivo⁶. Non che

³ Il termine 'epifenomeno', attribuito alla volontà, deriva dalle ricerche dello psicologo Daniel Wegner: cfr. A. BENINI, *Neurobiologia della volontà*, Milano, Cortina, 2022, p. 102.

⁴ Rimando a un'opera di carattere generale come U. GALIMBERTI, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Milano, Feltrinelli, 2019², in particolare le voci *Motivazione* e *Volontà*, alle pp. 785-790 e 1310-1311 rispettivamente.

⁵ A. VOLTOLINI-C. CALABI, *I problemi dell'intenzionalità*, Torino, Einaudi, 2009, p. 145.

⁶ Cfr. A. C. VARZI, *Ontologia*, Roma-Bari, Laterza, 2019, pp. 38-39: la prima posizione è quella di Peter Strawson («il valore di questa concezione risiederebbe nella sua modestia [...] di origine kantiana che si accontenta di studiare il mondo attraverso un'analisi del nostro apparato concettuale») e Daniel Dummett («la filosofia nella sua interezza non può fare di meglio che aiutarci ad avere padronanza dei *concetti* di cui ci serviamo per pensare

quest'ultima sia libera da pregiudizi culturali o limiti cognitivi, perché è forse ingenua, anti-kantiana e si basa sull'inemendabilità del reale (ciò che esiste, esiste: in un punto celebre delle sue *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein scriveva: «Quando ho esaurito le giustificazioni arrivo allo strato di roccia e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: “Ecco, è così che mi comporto”»)⁷.

II

Parlando delle carte carducciane, in *Come lavorava Carducci*, ho scelto di cominciare adottando un orientamento di tipo descrittivo. Il punto di partenza è questo: il mondo che ci interessa è quello che è così come ce lo rappresentiamo, ed è quello che emerge attraverso le trame della nostra vita quotidiana (attenzione: è una mossa che riguarda il mondo e non il linguaggio). La volontà d'archivio, a mio avviso, è una non voluta confusione tra epistemologia e ontologia. In questo caso, proprio pensando all'archivio carducciano, mi voglio servire di una distinzione fatta dal filosofo italiano Maurizio Ferraris, per il quale ciò che chiamiamo archivio è una raccolta di tracce (vale a dire artefatti: i fogli manoscritti, le carte – che cosa c'è). Questi artefatti, però, non divengono archivio fino a quando non ricevono una registrazione, ed è proprio qui che entra in gioco l'epistemologia. L'archivio diventa tale (da archetipo a ectipo, come direbbe Ferraris), grazie a un'iscrizione pubblica, a un fatto istituzionale⁸. Prima di tutto ciò, non c'è archivio: prima di quella sanzione istituzionale ci sono solamente delle pile di carte che sono registrazioni individuali. Faccio un passo ulteriore, sempre seguendo Ferraris e la sua ontologia sociale⁹. Quando intervengono la registrazione o la stipula, l'archivio diviene un oggetto sociale. Diviene, come dice il Codice civile italiano, un'universalità di beni mobili che appartengono a una stessa persona e hanno una destinazione unitaria, il cui regime è disciplinato dall'art. 816¹⁰. Quella stipula o iscrizione è l'atto col quale l'archivio entra nel circuito più ampio dell'informazione. Mi rendo conto che sembra tutto fin troppo ovvio, ma quando noi parliamo di autografi, copie e circolazione, di abbozzi, liste, minute – tutta quella congerie di cui non esiste ancora una terminologia condivisa se non ancora quella strutturalista, e terribilmente vaga, di 'avantesto'¹¹ – ci troviamo di

il mondo»). La seconda posizione, quella di cui parlo qui, è adottata da Maurizio Ferraris sulla scia della psicologia ecologica di James Gibson e della fisica ingenua di Paolo Bozzi.

⁷ L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1967, p. 113 (§ 217).

⁸ M. FERRARIS, *Documentalità*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 183 e 264.

⁹ L'ontologia sociale è ossia quella disciplina filosofica che si occupa di distinguere gli elementi del mondo che non sono soggetti a negoziazione, per esempio il fatto che l'atomo di idrogeno ha un protone e un elettrone, da quelli che hanno carattere stipulativo, e dipendono da una negoziazione tra gli esseri umani: cfr. T. ANDINA, *Ontologia sociale. Transgenerazionalità, potere, giustizia*, Roma, Carocci, 2016.

¹⁰ Cfr. <<http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1942-03-16;262>>.

¹¹ Per una precisa storia del termine e dei suoi vari mutamenti semantici cfr. D. FERRER, *Avantesto*, traduzione italiana di M. Zanardo, nel *Dictionnaire de critique génétique* dell'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) del CNR/ENS di Parigi (<<http://www.item.ens.fr/dictionnaire/avantesto/>>).

fronte alla necessità di distinguere questi due momenti, quello prima e quello dopo la registrazione: le pile di carte private da un lato, e il momento in cui divengono archivio dall'altra. È chiaro che, a questo punto, possiamo parlare di 'volontà d'archivio' solo quando anche l'autore è coinvolto in questa stipula. Altrimenti, se accettassimo 'volontà d'archivio' senza obiezioni, tutto ciò che ci rimane si risolverebbe, alla meglio, nel fare una catena di inferenze estratte da dati, che riguardano cose differenti da quelle indicate dai dati stessi (e avremmo dei 'dati derivativi', quelli per esempio che si ricavano quando si ricostruiscono i movimenti di una persona seguendo i movimenti di pagamento fatti con la sua carta di credito)¹². Per questo motivo, in *Come lavorava Carducci*, ho speso molte pagine nel racconto della riorganizzazione dell'archivio dopo la morte di Carducci: dai vari passaggi (da Carducci alla regina Margherita di Savoia, da Margherita di Savoia al Comune di Bologna), agli atti iscrivitori veri e propri in cui si istituzionalizza l'archivio come oggetto sociale. Le fasi istituzionali si possono leggere accuratamente trascritte da Sorbelli nell'introduzione al catalogo dell'archivio, a partire dall'atto di donazione della regina Margherita al Comune di Bologna, all'accettazione da parte del Consiglio Comunale della città, alla consegna delle carte da parte degli eredi di Carducci al Comune di Bologna, fino alla pubblicazione del catalogo e l'inaugurazione dell'archivio-biblioteca, il 6 novembre 1921¹³. Tutti questi documenti costituiscono ciò che Ferraris definirebbe l'iscrittore', ossia tutti i passaggi giuridici che individualizzano l'atto e permettono di trasformare l'archetipo in ectipo: dove il termine 'passaggi giuridici' va inteso nel senso che gli è proprio, ossia tutto quello «che inerisce al processo estensivo di iscrizione di ciò che appare socialmente rilevante, dall'economia alla religione»¹⁴.

Ora possiamo dedicarci a studiare il legame tra un autore e le sue carte senza che vi siano stratificazioni fuorvianti e confusioni tra il momento di nascita dell'archivio e la pila di carte, per dir così, maneggiata privatamente dal loro proprietario. I due momenti non devono mai sovrapporsi. Semmai, bisogna studiarli nella loro sequenzialità: l'ordinamento privato da un lato, e l'archivio dall'altro, prestando sempre molta attenzione al cortocircuito che potrebbe crearsi dopo l'atto di iscrizione pubblica, come nel caso di Carducci. Del resto, questo incrocio è propiziato dalla stessa cultura ottocentesca. Uno dei maggiori studiosi contemporanei del secolo decimonono, Jürgen Osterhammel, ha scritto che quella fu un'epoca di «memoria organizzata e, allo stesso tempo, di una maggiore osservazione di sé [*Selbstbeobachtung*]»¹⁵. In questa affermazione si riassumono entrambi i fili che abbiamo tirato fino a questo momento. Da un lato, l'Ottocento è un secolo di organizzazione della memoria, che poteva essere tanto pubblica (l'archivio, la biblioteca), quanto privata (le carte private, la biblioteca

¹² Questa definizione e l'esempio sono tratti da L. FLORIDI, *The Philosophy of Information*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 88.

¹³ Per un ragguaglio preciso di questa vicenda mi permetto di rimandare a CASARI-CARUSO, *Come lavorava Carducci*, cit., pp. 21-30 e, per l'esposizione dei documenti cui si è cursoriamente accennato sopra, cfr. *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, a cura di A. Sorbelli, Bologna, a spese del Comune, 1921-1923, 2 voll., vol. I (1921), pp. XXV-L.

¹⁴ FERRARIS, *Documentalità*, cit., p. 281.

¹⁵ J. OSTERHAMMEL, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhundert*, Monaco, Beck, 2010⁵, p. 26.

privata). Dall'altro sta invece la «*Selbstbeobachtung*», quella osservazione di sé che si 'temporalizza', direbbe Reinhardt Koselleck, ossia dà all'individuo un posto e, soprattutto, la capacità di agire per mutare il movimento dinamico della storia.

Per questo motivo ho pensato alla 'recensio d'autore': anche se qualcuno, maliziosamente, mi vorrà dire che la mia decisione è un ornamento architettonico (o addirittura mania di protagonismo, la volontà di coniare una formuletta), questa mossa permette, io credo, di eliminare qualcuno dei problemi legati alla natura psicologica della volontà. 'Recensio d'autore' permette di parlare semplicemente di una particolare operazione fatta da un autore, certo intenzionalmente, ma indipendentemente da una presunta 'volontà d'archivio', sulle sue carte. Tenerne conto ci permette di poter ambire a studiare con più consapevolezza ciò che abbiamo tra le mani, nel caso di Carducci, prima della catalogazione di Sorbelli, che pure dice di aver mantenuto la sintassi delle carte carducciane. Non bisogna colpevolizzare l'archivista. Nonostante questa decisione richieda, da parte dello studioso odierno, un'attenzione particolare per evitare condizionamenti di prospettiva, è pur vero, come ha notato Simone Albonico, che la conservazione della traccia dell'assetto originario di un fondo archivistico, anche quando se ne rende necessario lo smembramento per il suo trasferimento in un'altra sede, può essere utile da un punto di vista di storia culturale, ma non solo. Nel caso di Carducci, la presenza (o l'assenza) di materiali è di per sé, ancor prima che una nota di ordine filologico, parte dell'interpretazione¹⁶.

III

Devo, prima di andare avanti, fare ammenda. In *Come lavorava Carducci*, ho usato il termine *recensio* includendo in esso anche il censimento dei testimoni. Me ne sono accorto solamente di recente leggendo *La filologia italiana* di Francesco Bausi. In un passo sulla filologia di copia, Bausi nota che è frequente la confusione tra censimento e *recensio*: devo includermi tra i confusionari, e per questo motivo voglio sdoppiare l'imprecisa *recensio* e distinguere tra 'inventario d'autore' e 'recensio d'autore'¹⁷. In questo modo, ci toglieremo di torno anche le parole 'catalogazione' e 'archivio' che, come abbiamo appena visto, riportano a un contesto completamente differente: sono, ricordo ancora una volta, effetto del lavoro di istituzionalizzazione del materiale, storicamente compiuto da Albano Sorbelli.

Ritornando ai classici della filologia, in questo caso alla *Critica del testo* di Paul Maas, si specifica che durante la *recensio* il filologo confronta tutti i testimoni superstiti di un testo e, in base agli errori significativi, costruisce lo stemma, che lo aiuta a risalire all'archetipo¹⁸. La procedura della *recensio*, e il nome stesso di questa fase fondamentale della critica testuale, furono

¹⁶ S. ALBONICO, *Una prospettiva sulle descrizioni dei fondi letterari moderni*, in *L'autore e il suo archivio*. Atti del Convegno (Losanna, 28-29 novembre 2013), a cura di S. Albonico e N. Scaffai, Roma, Officina Libraria, 2020, pp. 171-183; p. 176.

¹⁷ F. BAUSI, *La filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2022, p. 78.

¹⁸ Cfr. P. MAAS, *La critica del testo*, traduzione italiana di G. Ziffer, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 7.

attribuite a Lachmann solo successivamente, ma furono elaborate in modo scientifico nel corso dell'Ottocento dai grandi maestri della filologia di copia¹⁹. Proprio per questo motivo l'uso del termine *recensio* all'interno dell'ambito della filologia d'autore è discutibile. Carducci ha certo inventariato i suoi autografi, ma in modo niente affatto sistematico. Non si è nemmeno dedicato a una *recensio*: non ha distinto tra gli *eliminandi*, tra errori e varianti, né ha indicato con precisione scientifica le relazioni di dipendenza di tutti i testimoni conservati di ciascun scritto. Tanto l'inventario quanto la *recensio*, per come li intendo, sono il risultato di un'operazione privata e personale, del tutto arbitraria e soggettiva, che non somigliano alla fase, per dir così, professionale della prassi filologica di copia, e nel caso di Carducci sono sì usati impropriamente: l'unica cosa che hanno in comune con il lavoro del filologo è che, per chi si trova davanti alle carte di Carducci, tracciare i rapporti tra i testimoni di un testo o di una raccolta è – per citare di nuovo Maas – «un lavoro spesso ingarbugliato»²⁰. L'inventario e la *recensio* di Carducci sono, insomma, tutto il contrario di ciò che devono essere nella pratica filologica. Nel caso di Carducci, tuttavia, credo possiamo permetterci di usare i due termini 'inventario d'autore' e '*recensio* d'autore' per indicare una scelta fatta dall'autore e proprietario delle carte, il quale ha *privatamente* radunato tutti i testimoni superstiti di un testo e li ha descritti stabilendo quali rapporti esistano tra di essi. Un buon compromesso, io credo, in confronto all'aleatoria 'volontà d'archivio' perché la duplice distinzione che ho introdotto ci mette di fronte a una realtà di fatto, ci dice cioè, in breve, com'è la realtà, e descrive uno stato sussistente di cose.

IV

'Inventario d'autore' e '*recensio* d'autore' non sono tanto una definizione, quanto un avvertimento, un *caveat*. Si tratta, come già ho detto, di uno stato di cose anteriore all'atto iscrivere dell'archivio. In questo caso, mi servo della parola 'autore' senza temere che qualche critico femminista o post-strutturalista se ne abbia a male: non voglio indicare né Dio, né il padre, né una presenza patriarcale, né speculare su quella che da molti è ancora ostinatamente venduta, a tutt'oggi, come una funzione del testo. Più modestamente, credo, sono l'*auctoritas* dell'inventario e della *recensio*, proprio perché fatte intenzionalmente dall'autore in carne e ossa in persona, a pesare sullo studioso, a influenzarne il giudizio e a metterlo su una strada rischiosa. Se si aggiunge, come già abbiamo detto, in quale misura l'archivio istituzionale delle carte di Carducci riproduca la sintassi originaria, privata, delle carte un tempo proprietà dell'autore, l'effetto risulta geometricamente moltiplicato. E l'effetto è quello di farsi guidare, tanto nell'edizione quanto nella lettura e nell'interpretazione, dall'autore stesso, che ha già fatto per noi l'inventario e la *recensio*, talora indicandoci addirittura la data e l'ora di una certa redazione di un testo.

¹⁹ S. TIMPANARO, *La genesi del metodo del Lachmann*, Torino, U.T.E.T. Università, 2003, p. 88.

²⁰ MAAS, *La critica del testo*, cit., p. 8.

Un caso tenuamente simile è quello di Luigi Meneghello. Chiara Lungo, parlandone al convegno di Losanna sugli archivi degli autori nel 2013, scrive che Meneghello fu un «archiviomane» (in questo caso, mi permetto di interpretare il termine ‘archivio’ nel senso di archivio privato), uno scrittore cioè che «plasma e riplasma l’archivio, per caos creativo e per insoddisfazione perpetua», al punto che ogni volta che siamo davanti alle carte di una delle sue opere, in apparenza «ci viene offerto il massimo grado di storicità» perché Meneghello non solo, a partire dagli anni Ottanta, ha lasciato saggi in cui ha descritto minuziosamente come sono nati i suoi libri, ma ha raccolto e ritrascritto (a suo dire, quindi ha selezionato ma, aggiungo io, privatamente) tutti gli appunti preparatori che, nel corso degli anni, hanno precorso la scrittura di ciascuno. Se, dunque, come diceva Chiara Lungo, l’impressione è quella di storicità al suo massimo grado, in realtà – ci avverte la studiosa – «dobbiamo fare i conti con il suo contrario, l’assoluta parzialità del risultato»²¹.

Anche Carducci, nel corso della propria vita, riordinò le sue carte più e più volte. Ricostruire nel dettaglio questo percorso di stratificazione, oggi, potrebbe essere utile: si potrebbe certo fare, ma non so quanto sarebbe economicamente conveniente il risultato, parlando da un punto di vista di priorità scientifiche, naturalmente. È però possibile accorgersene direttamente, lavorando nel fondo, quando si trovano per esempio diverse numerazioni autografe che non corrispondono alla numerazione definitiva del pacco di carte che si sta studiando. Può essere che quelle numerazioni risalgano a carte consegnate in tipografia e poi, una volta ritornate, prelevate e inserite in mazzi raccolti successivamente, la cui camicia contiene spesso anche l’indicazione autografa del contenuto e una sua datazione. Può anche darsi il caso che siano carte prelevate altrove, da precedenti classificazioni, e rimesse in un mazzo con una datazione magari imprecisa, e rinumerate in un modo che non sempre, per noi, corrisponde all’effettiva successione temporale degli stati del testo. Ma, e continuo, può essere che queste carte siano anche andate perse nel tempo, e che la raccolta di Carducci si limiti ai superstiti, e sia incompleta, oppure che queste carte siano state riusate²²: perché l’istituzionalizzazione monolitica dell’archivio prodotta da Albano Sorbelli e dai suoi collaboratori fa sì che noi tendiamo a cercare solo a Bologna, quando in realtà, come sto scoprendo per mia croce e delizia preparando l’Edizione Nazionale dei *Discorsi letterari*, i testimoni sono o possono essere anche altrove, o possono essere entrati posteriormente nell’archivio e poi andati perduti per sempre. C’è, insomma, il vizio di credere che a Bologna si trovi tutto, che in quel villino di piazza

²¹ C. LUNGO, *Un «fanatico bisogno di ricostruire»*. Luigi Meneghello e il suo archivio, in *L’autore e il suo archivio*, cit., pp. 143-155: 155.

²² È il caso, per esempio, di *In un albo* dei *Levia Gravia*, che ho menzionato a p. 46 di *Come lavorava Carducci*, sfuggita in modo del tutto involontario all’editrice dell’edizione critica, Barbara Giuliattini (cfr. G. CARDUCCI, *Levia Gravia*, a cura di B. Giuliattini, Edizione Nazionale, Modena, Mucchi, 2006), dal momento che si trova nel *verso* di una scheda bibliografica sulla poesia tre-quattrocentesca in preparazione del saggio *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* (pubblicato nel 1870 nella «Nuova Antologia»), dove mai verrebbe in mente a qualcuno di andarla a cercare. Per quanto mi riguarda, il ritaglio di carta con una redazione di *In un albo* mi capitò per puro caso tra le mani nel 2009 scartabellando tra alcuni appunti di Carducci, in preparazione della mia tesi di laurea sugli studi sul Quattrocento ferrarese e l’Ariosto latino di Carducci.

Carducci si possa fare una filologia autarchica. Non è così, e lo mostra molto bene l'intervento di Alberto Brambilla in queste pagine, a proposito delle collezioni carducciane che potremmo quasi chiamare *extra moenia*.

V

Anche per Carducci, usando le parole di Chiara Lungo, possiamo dire che le sue carte ci offrono apparentemente, o illusoriamente, il massimo grado di storicità; uno sguardo in profondità ci mostra, tuttavia, che non è così. L'esempio che voglio fare, e così apro la seconda parte del mio intervento, non è puramente ecdotico, ma riguarda l'alternanza tra ortonimia ed eteronimia. Da un lato, ci permette di osservare come, nell'inventario d'autore e nella *recensio* d'autore, Carducci abbia letteralmente smembrato la propria opera, provocando un fortissimo iato tra ciò che è a stampa, ossia le raccolte nelle loro successive pubblicazioni, e ciò che è nell'archivio²³. Dall'altro, ci permette di osservare come il censimento d'autore e la *recensio* d'autore abbiano cancellato o messo in sordina momenti della biografia concreta e intellettuale di Carducci. Seguire le carte – censimento d'autore e *recensio* d'autore – porta in questi casi a falsi storici, dal momento che spazza via quasi completamente la ricezione dei testi, facendone dei pezzi isolati di lettura assoluta, col rischio che diventino Poesia intesa in senso essenzialista (di qui, non senza ironia, la P maiuscola).

Carducci pubblicò per molti anni i propri versi con il nome di Enotrio Romano: da *A Satana* del 1865 fino alle prime *Odi barbare* del 1877²⁴. Di tutto ciò testimoniano le pubblicazioni; le carte invece lo mostrano in modo solo episodico e non sistematico. Il criterio di storicizzazione che adottò Carducci nel raccogliere le sue carte, come ci appare oggi, seguì tre direttrici: una prima, l'inventario d'autore, cioè l'estrazione di tutti i testi dalle loro raccolte, e la loro disposizione in senso latamente cronologico; la seconda, l'eliminazione di tutte le vestigia dell'alternanza eteronimia/ortonimia; la terza, una *recensio* che porta con sé non pochi problemi, tanto filologici quanto critici, nella ricostruzione del testo.

Enotrio Romano, come ho scritto in *Come lavorava Carducci*, non è uno pseudonimo, ma un eteronimo, nel senso in cui lo ha usato uno dei maggiori scrittori portoghesi del modernismo europeo, Fernando Pessoa

²³ Questo a sua volta sottolinea anche la mancanza completa, oltre che di una bibliografia degli scritti di Carducci, di una storia editoriale delle raccolte di poesia carducciane e uno studio della loro unità come libri di poesia. Cominciamo infatti ora ad avere più informazioni sui libri di poesia italiana della fase del modernismo e dell'età contemporanea, grazie agli studi di N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005 e di S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità nella poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013, oltre che al fascicolo monografico di «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze. Fascicolo italiano», LVII, 2 (2010), dedicato alla poesia italiana dell'Ottocento, a cura di M.M. Pedroni. Finché non si studierà nel dettaglio il libro di poesia ottocentesco dopo i *Canti* di Leopardi fino almeno agli importantissimi *Canti* di Aleardi sarà difficile, tuttavia, riuscire a far luce anche su quelli carducciani (per questo rimando a CASARI-CARUSO, *Come lavorava Carducci*, cit., p. 78, dove abbiamo proposto di ricondurre i libri di poesia di Carducci, almeno nelle loro *editiones ne varietur*, al *liber carminum* latino).

²⁴ Se ne può vedere un quadro sinottico in *ivi*, pp. 69-70.

(1888-1935)²⁵. Nel 1928, circa, Pessoa scriveva che, mentre lo pseudonimo rappresenta «lo stesso poeta con un altro nome», l'eteronimo invece sta per «un poeta differente, concepito drammaticamente come un personaggio diverso dall'autore, e persino opposto all'indole di questi»²⁶. Dobbiamo andare oltre le carte, e tornare ai libri pubblicati, per scoprire che questo Enotrio Romano è davvero un eteronimo, in un percorso che ho comparato, per complessità, a quello di Ugo Foscolo e Didimo Chierico, e che ho scoperto ritornare, per limitarmi ai miei studi, negli scritti di Ferdinando Martini, uno dei maggiori giornalisti culturali del secondo Ottocento. Chi sfoglia i *Levia Gravia* del 1868, quindi l'*editio princeps* di questa raccolta, vede che l'autore sul frontespizio è Enotrio Romano. Ma che non si tratti di uno pseudonimo lo dice l'indice, il quale non è semplicemente un indice e basta, ma qualcosa di più. Nell'*Indice e note*, come è intitolato, si trova una vera e propria biografia – anagrafica e intellettuale allo stesso tempo – dell'autore. Nella *Dedicatoria* si leggono queste parole, che commenterò via via tra parentesi quadre: «Inutile dire chi sia *Enotrio Romano* [«Inutile» perché divenuto famoso con *A Satana*]. Queste rime, alcune delle quali vennero altra volta in luce sotto il nome di un amico suo [cioè alcune delle *Rime* di San Miniato del 1857, la prima raccolta di Carducci, e altre stampate in altre sedi] che è proprio come un altro lui, sono ora dallo stesso amico raccolte»²⁷. Per ora, Enotrio non è, per citare Pessoa, «opposto all'indole» di Giosuè Carducci; ma questo è l'inizio di un percorso di sdoppiamento e, attorno agli anni Settanta, coinvolgerà l'«indole» vera e propria. Cominciò nel 1865-66 e, nel corso del tempo, sarebbe arrivato a un punto tale che, come ha scritto Umberto Carpi – l'unico studioso che fino a oggi ha tentato uno studio sistematico di Enotrio/Carducci – fu costretto a spegnerlo, a soffocarlo²⁸. Non a caso, quando *Levia Gravia* sarebbe ricomparso nel 1881, oltre a mostrare una scelta di testi parzialmente differenti e una prefazione nella quale si giustificavano le scelte fatte in passato addirittura disinnescandole politicamente, questa raccolta fu riportata all'ortonimo 'Giosuè Carducci', e investita del titolo di 'edizione definitiva' che, a questa altezza cronologica, è una delle più belle dichiarazioni di provvisorietà mai fatte²⁹. Lo sdoppiamento Carducci/Enotrio ci mette subito davanti a un

²⁵ Per i contemporanei fu uno pseudonimo, ma è pur vero che non possiamo incolparli di grossezza perché non si accorsero che Enotrio era un progetto ben più complesso. Per esempio, nel 1867 i curatori della «Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole», I, 2 (15 febbraio 1867), p. 193, parlavano dell'«illustre italiano che si nasconde sotto tale pseudonimo» annunciando la pubblicazione dei *Levia Gravia* di Enotrio Romano (usciti poi nel 1868), e stampando con l'eteronimo il sonetto *A Dante*, che sarebbe poi comparso in quella raccolta (III, XXII: «Dante, onde avvien che i voti e la favella», poi confluito, nell'*editio ne varietur*, in *Rime Nuove* II, XVI).

²⁶ F. PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, prefazione di F. Cabral Martins, a cura e con un saggio di V. Russo, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 146.

²⁷ E. ROMANO, *Levia Gravia*, Pistoia, Tipografia di Niccolai e Quarteroni, 1868, p. 211.

²⁸ U. CARPI, *Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 290-291.

²⁹ Cfr. G. CARDUCCI, *Levia Gravia (1861-1867)*, edizione definitiva, Nicola Zanichelli, Bologna, 1881. La prefazione sarà poi ristampata in G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie. Seconda serie*, Roma, Sommaruga, 1883 [ma 1882]; ma la raccolta ebbe successivi rimaneggiamenti, fino a confluire, nel 1891, nel sesto volume della cosiddetta *editio ne varietur* delle *Opere* curate in parte da Carducci stesso. Per una storia dei testi si rimanda alla citata Edizione Nazionale di B. Giuliattini, pp. 27-38, che nella lista dei testimoni ha però tralasciato la quarta ristampa (1880) delle *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio*

problema di opacità referenziale. Ci viene detto che queste rime, comparse sotto il nome di un amico, sono ora raccolte da quell'amico sotto il nome di Enotrio. Questo «amico» si limita, come dice, ad aggiungere «qualche dichiarazione, quando l'argomento o l'occasione delle rime o certe allusioni la richieggano»³⁰. Fa, cioè, il commento: un altro elemento, un altro mattone di questa struttura che non possiamo né dobbiamo assolutamente ignorare, la presenza, cioè, di due voci all'interno dello stesso libro, perché altrimenti avremmo distrutto il libro di poesia, e avremmo dato un pessimo servizio ai nostri lettori.

Da molto tempo, interrotto prima dalla pandemia del 2019-21 e poi dagli impegni lavorativi, sto ricostruendo una bibliografia dei testi carducciani comparsi col nome Enotrio Romano. Vorrei raccogliere tutte le composizioni in versi che Giosuè Carducci pubblicò almeno una volta come Enotrio Romano solo con tale attribuzione autoriale pienamente eteronima. La si può trovare nelle pubblicazioni su giornali, riviste o *plaquettes*: cominciata con la stampa dell'inno *A Satana* del 1865, come ho detto, si consolida con i *Levia Gravia* del 1868 e molte delle *editiones principes* degli epodi che saranno poi raccolti nel primo e secondo libro dei *Decennalia* (in seguito *Decennali*) all'interno delle *Poesie* pubblicate da Barbèra nel 1871. Questo testo, addirittura, sarebbe dovuto comparire col solo eteronimo, ma fu solo per la decisa resistenza dell'editore Gaspero Barbèra che a Enotrio Romano fu affiancato l'ortonimo Giosuè Carducci³¹. Esistono anche, poi, foglietti di annunci pubblicitari e altre testimonianze di cui mi sono accorto sfogliando vecchi fogli riutilizzati per schede o appunti tra le carte della biblioteca di Carducci, a testimonianza di una circolazione più ampia di quanto i soli libri e le sole pubblicazioni di poesia facciano immaginare.

Mentre nel caso in cui compare solamente il nome di Enotrio Romano parliamo di eteronimia piena, così non in altri due casi in cui, pure, incontriamo l'eteronimo. Il primo è quello delle *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)* del 1871 (e edizioni successive). Qui, l'autore firma con l'identità autoriale ortonima, corrispondente cioè a quella anagrafica di Giosuè Carducci, mettendo tra parentesi Enotrio Romano, e avremo perciò una semi-eteronimia, perché a essere messo tra parentesi, cioè letteralmente 'dimezzato', se vogliamo, è l'eteronimo. Il secondo caso è

Romano), stampate originariamente a Firenze da Gaspero Barbèra nel 1871. In questo caso, il censimento filologico testimonia ciò che le carte censite dall'autore non mostrano: che, cioè, circolarono contemporaneamente più edizioni di *Levia Gravia* a distanza di pochissimi mesi, l'edizione Barbèra, attribuita al semi-eteronimo Giosuè Carducci/Enotrio Romano (nella quarta edizione con una prefazione di Adolfo Borgognoni in cui si parlava di Enotrio Romano, spiegando il perché di tale nome), all'interno della quale *Levia Gravia* altro non era che una sezione con un proprio ordinamento, e nello stesso tempo una cosiddetta *Edizione definitiva* attribuita a Giosuè Carducci. Della prefazione all'*Edizione definitiva* ho parlato, sia pure da un'altra prospettiva e in una fase della mia ricerca nella quale ero, ahimè, affascinato dalla semiotica del testo, in F. CASARI, *Un disagio della democrazia: Carducci e il giornalismo*, in *Giosuè Carducci prosatore*, a cura di P. Borsa, A.M. Salvadè e W. Spaggiari, Milano, Università degli Studi, 2019, pp. 89-110.

³⁰ ROMANO, *Levia Gravia*, cit., p. 211.

³¹ La testimonianza è in una lettera di Carducci all'amico Giuseppe Chiarini del 3 ottobre 1869 (cfr. G. CARDUCCI, *Lettere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll., vol. VI, p. 111). Un caso di 'volontà dell'editore'? Anche in tal caso, direi più che altro uno scontro di due progetti che arrivano a una negoziazione, lasciando da parte ancora una volta la componente psicologica della 'volontà' nella disciplina filologica.

invece quello delle *Nuove poesie di Enotrio Romano* stampate da Galeati di Imola nel 1873, dove avremo invece un regime di semi-ortonimia perché ad essere messo tra parentesi è il nome anagrafico, l'ortonimo (di questa raccolta ci ha procurato un'edizione con commento presso Marsilio, nel 2014, Chiara Tognarelli, la quale ci ha confermato, nel corso del convegno, che la mancanza dalla copertina del nome 'Enotrio Romano' è stata una scelta commerciale dell'editore, giustificabile secondo le logiche del *marketing*)³².

Questa è, a mio avviso, una linea di ricerca che riguarda al massimo grado la filologia, e che ci fa capire quanto questa disciplina sia legatissima alla teoria della letteratura o, più in generale, alla critica letteraria. Sono tutti modi di avvicinarsi a un testo, ugualmente validi e soprattutto complementari. Qualche anno fa Claudio Giunta ha sostenuto come troppe volte la filologia d'autore si trasformi in filologismo (sto parlando del saggio *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata*)³³. Non sono mai riuscito a dargli torto, anche se ho sempre avuto un piccolo dubbio: in quelle pagine, Giunta scriveva anche come la critica letteraria debba mostrare la via alla filologia, anche se in realtà non ho mai capito bene se, a suo avviso, esista una gerarchia di valori da seguire o meno. Quel saggio, tuttavia, ha ancora oggi il pregio di mettere in guardia contro la proiezione "all'esterno" della letteratura nei binomi "letteratura e...", per dire, geografia, scienza, immigrazione, psicanalisi ecc., anche se va detto che in Italia solo negli ultimi anni comincia a entrare con più sistematicità la ricerca che, dagli anni Ottanta in poi, ha innestato il post-strutturalismo nella decostruzione e nel post-modernismo³⁴. Oggi le scienze cognitive si stanno interessando ai fondamenti della letteratura, e sta riprendendo un dialogo ormai interrotto da decenni tra i due ambiti disciplinari. Nel dibattito che oppone, almeno in area anglo-americana, gli studi cognitivi che si stanno rivolgendo alla letteratura e la *critical theory*, l'indirizzo più interessante è proprio quello dei cognitivisti. I cognitivisti sembrerebbero essersi accorti che la letteratura, mai più sollevatasi dai colpi inferti dai post-strutturalisti, è a tutti gli effetti uno strumento per pensare: mette alla prova la nostra fluidità cognitiva, la nostra capacità di comunicare attraverso il linguaggio, e di trasmettere questi valori attraverso le culture, verticalmente e orizzontalmente (nelle forme della ricezione, dell'imitazione e della traduzione). La letteratura possiede un carattere liminare, ci colloca sul limite tra il vero e il falso, e ci permette di viverlo in un rapporto di vera e propria immersione, mettendo alla prova le nostre capacità di *mind-reading*; ci mostra come la nostra mente sia incarnata nel nostro organismo e situata nel mondo; ci fa toccare con mano, in modo consapevole, che cosa siano l'indeterminatezza, la dissonanza cognitiva e tante altre esperienze del mentale che viviamo ogni giorno. La filologia d'autore è una disciplina che

³² ID., *Nuove poesie*, a cura di C. Tognarelli, Venezia, Marsilio, 2014.

³³ In «Ecdotica», 1 (2011), pp. 104-119. Le pagine erano, per dir così, ritornate in vita a ridosso del convegno bolognese perché appena raccolte e di nuovo pubblicate nel volume *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, a cura di F. Rico, Roma, Carocci, 2022.

³⁴ Per una ricostruzione di queste tendenze, derivate dalla filosofia continentale, cfr. le pagine di F. D'AGOSTINI, *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, prefazione di G. Vattino, Milano, Cortina, 1997, pp. 405-446.

ha già in sé, in potenza, tutto l'armamentario per poter contribuire a questa nuova impresa dell'indagine letteraria.

VI

Ritorno ora a Carducci. Quando si rovista, così, tra le carte manoscritte dei testi carducciani, bisogna sempre avere in mente il *caveat* dell'inventario e della *recensio* d'autore. Perché è solo la filologia che ci può e ci deve dire non solo e non tanto la storia delle carte e delle varianti, ma ci mostra in pieno l'opacità referenziale del testo letterario, della quale dobbiamo rendere conto ai lettori e agli studiosi. Nel caso di Carducci/Enotrio, bisogna sempre stare all'erta perché il compito coinvolge non solo la mera operatività filologica ma anche la teoria letteraria.

Ho appena menzionato un problema di opacità referenziale, ossia di mancanza di trasparenza che riguarda il linguaggio. Che cosa intendo? Prendiamo l'enunciato «Il secoletto vile cristianeggia» che, sia pure in forma grammaticale leggermente diversa, leggiamo nel sonetto *Pietro Metastasio* («No, non morranno, in fin che tempra umana»)³⁵. Se lo leggiamo nell'*editio princeps* (1857) avremo a che fare con questa struttura: 'Giosuè Carducci ritiene che il secoletto vile cristianeggia'. Scrivo senza remore 'Giosuè Carducci ritiene che' perché, come ha mostrato nel 1957 una delle maggiori teoriche novecentesche della letteratura, Käte Hamburger, con l'io lirico noi ci muoviamo nel campo di esperienza dell'io che enuncia: «il soggetto di enunciato lirico – scrive la studiosa – è identico, cioè logicamente indiscernibile dal poeta, così come il soggetto di enunciato di un certo saggio di storia, filosofia e scienza naturale coincide con il loro rispettivo curatore». Hamburger, che aveva un bagaglio filosofico attrezzatissimo, scriveva che, di fronte all'io lirico, noi «abbiamo a che fare soltanto con verità e realtà soggettive, cioè il campo di esperienza dell'io che le enuncia»³⁶. Se noi leggiamo lo stesso verso nei *Levia Gravia* del 1868 avremo a che fare con una struttura differente: 'Enotrio Romano ritiene che il secoletto vile cristianeggia', ma in regime di semi-eteronimia avremo: 'Giosuè Carducci ritiene che Enotrio Romano ritiene che il secoletto vile cristianeggia'. Anzitutto, ogni volta che abbiamo a che fare con un verbo di attitudine proposizionale (*ritiene*, in questo caso) non possiamo più essere certi del valore di verità di quell'enunciato. La struttura di tale situazione,

³⁵ Dalle schede della mia bibliografia di Enotrio Romano schematizzo questi dati, a proposito del sonetto: *Princeps*: ortonima [G. CARDUCCI], *Rime* 1857 (*Sonetti* VII) *A Pietro Metastasio*

Prima attribuzione eteronima [E. ROMANO]: *Levia Gravia* 1868 (I, VI), senza titolo in pagina, titolo in *Indice e note: A Pietro Metastasio* [1853]

Semi-eteronimia [G. CARDUCCI (E. ROMANO)]:

- *Poesie* 1871 (sezione *Juvenilia* I, VII) *Pietro Metastasio*
- *Poesie* 1875 (sezione *Juvenilia* I, VII) *Pietro Metastasio* (con data 1853)
- *Poesie* 1878 (sezione *Juvenilia* I, VII) *Pietro Metastasio* (con data 1853)
- *Poesie* 1880 (sezione *Juvenilia* I, IX) *Pietro Metastasio*

Ortonimia [G. CARDUCCI]: *Juvenilia. Edizione definitiva*, III, XXXVIII *Pietro Metastasio*.

In questa occasione, per non appesantire troppo la nota, fermo qui la scheda, perché nelle seguenti edizioni il testo rimarrà sempre ortonimo e sarà sempre raccolto in *Juvenilia*.

³⁶ K. HAMBURGER, *La logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, presentazione di C. Gentili, Bologna, Pendragon, 2015, p. 272.

poi, ci pone davanti a una domanda: il valore di verità della proposizione rimane lo stesso, anche se essa ingloba il termine all'interno di un contesto che, in filosofia del linguaggio, si definirebbe iper-intensionale? Siamo, infatti, davanti a un referente doppiamente indiretto. È un contesto, come abbiamo detto, opaco, che rende difficile prendere una decisione. La filosofia analitica del linguaggio si porta con sé questo problema, definito in termini tecnici dei contesti non estensionali, fin dalle sue origini, ossia dall'opera di Gottlob Frege³⁷. Nel corso del Novecento molti filosofi l'hanno affrontato, con interessanti soluzioni, dalla semantica dei mondi possibili alla semantica modellistica. Quando a essere coinvolta è la letteratura, però, il fenomeno è ancora più complesso, perché ogni cambiamento o sostituzione che noi tentiamo nel vivo dell'opera finisce in realtà per cambiare l'opera stessa³⁸. Questo porta a due conclusioni. Da un lato, non possiamo evitare di tenere in conto ciò che sta prima di 'ritiene', anche se, a un confronto, nella *princeps* e in *Levia Gravia* il sonetto è identico o quasi (se non per il titolo, che pure è importante in quanto i titoli hanno valore cataforico). Nonostante una quasi sovrapposibilità, i due sonetti sono, a tutti gli effetti, due opere differenti, e dovremo abbandonare, nel procedimento dell'edizione, quell'atteggiamento puramente testualista in cui talora ricade la filologia d'autore. Nell'edizione critica, noi siamo tenuti a renderne conto. Dall'altro lato, ciò che sta prima di 'ritiene' per noi è importante perché Carducci (il proprietario delle carte) è intervenuto per eliminare uno dei due/tre soggetti dell'atteggiamento proposizionale (Giosuè Carducci, Enotrio Romano oppure Giosuè Carducci/Enotrio Romano). Con l'inventario, poi con la *recensio* d'autore, ha dunque tolto, confuso, ricostruito ad arte la traccia di varianti e di redazioni del testo. A noi non rimane altro che la parola di Carducci nel 1891, che ci esorta a saltare tutte le fasi anteriori del testo: ormai ciò che è venuto prima è storia, è passato, e i dettagli non contano. L'unica cosa che conta è, forse, il risultato della *Selbstbeobachtung*: ciò che è stato, e che l'uomo pubblico ora può osservare con distacco e abbandonare a sé, perché ha raggiunto non una forma di consolazione, ma una maturità differente, se proprio vogliamo metterla in termini etici ma anche stilistici, a patto che le due cose rimangano sempre distinte. Poi, se per lui i dettagli non contano, noi invece dobbiamo farne tesoro, perché non possiamo ricacciare nel fondo, ricostruire a nostro piacimento – come un autore ha invece pieno diritto di fare – la storia di un testo. Questi spunti, tutti nati dalla filologia, mostrano quindi quanto l'edizione critica di un testo abbia, *ex-ante* e *ex-post*, enormi potenzialità per impostare nuove domande e nuovi programmi di ricerca. Ci è bastato, nel nostro piccolo, un esempio all'apparenza innocuo per costringerci a rivedere convinzioni assodate e all'apparenza ormai chiuse.

³⁷ Merita di essere qui citata almeno la discussione fattane da W. VAN ORMAN QUINE, *Quantifiers and Propositional Attitudes* [1955], in *The Ways of Paradox and Other Essays*, Revised and enlarged edition, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1976, pp. 185-196.

³⁸ C. BARBERO, *Quel brivido nella schiena. I linguaggi della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2023, p. 69.

VII

Per concludere, vorrei tornare alle carte di Casa Carducci. Come ho purtroppo solo accennato per ragioni di spazio in *Come lavorava Carducci*, c'è un momento in cui inventario e *recensio* d'autore affiorano come un piccolo lampo che precede ancora di poco la vera e propria istituzionalizzazione dell'archivio. Accade tra il 1901 e il 1902, cioè tra la prima e la seconda edizione rispettivamente delle *Poesie 1850-1900*, il volume *omnibus* che Carducci fece allestire, con l'aiuto dei suoi collaboratori, da Zanichelli. Tra questi due volumi comparve, sempre stampato da Zanichelli, un opuscolo di poche pagine intitolato *Appendice alla prima edizione delle Poesie di Giosue Carducci*, in cui compaiono quattro fac-simile degli autografi, il primo dei quali è una poesia giovanile inedita, *Il Vaticinio*, che riporta tale annotazione: «Questa poesia inedita è data come saggio del carattere giovanile del Poeta, per espresso desiderio del quale non compare fra le stampate»³⁹. L'intero contenuto del fascicolo fu assorbito nell'edizione delle *Poesie* stampata nel 1902, per poi rimanere in tutte le ristampe successive nel corso del secolo. Qui io leggo quell'unione tra l'opera e inventario e *recensio* d'autore; anzi, con la pubblicazione, quindi con l'immissione nel circuito editoriale pubblico, quelle poche riproduzioni di autografi divenivano oggetti sociali, carte riconosciute come tali da più di due persone, nelle quali, attraverso il nuovo mezzo tecnologico della riproduzione in fac-simile, l'autore lasciava intravedere gli autografi con le varianti intervenute durante la composizione. In questo modo, Carducci apriva agli sguardi dei lettori uno squarcio sulla propria officina, e faceva così rivivere il momento – sconosciuto ai più – della creazione poetica e anzi, più propriamente, come avrebbe detto qualche anno dopo Gianfranco Contini, dell'approssimazione del testo al 'valore'⁴⁰. Che, togliendo alle parole di Contini il loro sapore forse essenzialista (tali, almeno, io le intendo, e non me ne vogliano gli esegeti di *Come lavorava l'Ariosto*), significa ciò che ho detto all'inizio: ci dice quali siano le condizioni di possibilità di un testo poetico, che, se mai, è una cosa ancor più importante e complessa, perché ci impegna oggi – almeno in sede professionale, perché bisogna pur vivere e godersi anche la letteratura! – non a una contemplazione ma, attraverso la filologia, la critica letteraria e la teoria della letteratura, all'onere della prova di queste condizioni.

³⁹ *Appendice alla prima edizione delle Poesie di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1902, p. XVI.

⁴⁰ G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241: p. 233.

