

# La volontà dell'autore. Due saggi teorici

Dmitrij Lichačëv, Andrej Grišunin

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 297-309 ◇

## LA VOLONTÀ DELL'AUTORE COME CRITERIO DI SCELTA DEL TESTO DA PUBBLICARE

DMITRIJ LICAČĚV

SI è già detto in precedenza che chi pubblica il testo deve tener presente la volontà dell'autore, le sue richieste, i suoi propositi<sup>1</sup>, l'intenzione del testo ecc. Così facendo, tuttavia, si affacciano una serie di ostacoli e difficoltà.

Nel Medioevo il concetto di 'autore' era molto vago. Capitava spesso che i copisti non rispettassero il testo autoriale e lo rifacessero a proprio piacimento, non riconoscendogli un autore. Soltanto i testi delle autorità ecclesiastiche (i padri della chiesa, i prelati maggiori, i santi, altre figure di venerabili) erano ritenuti autoriali e i copisti cercavano al massimo grado di conservarli immutati. Gli altri testi, quelli secolari, venivano modificati a seconda dei gusti dell'epoca,

dell'ambiente sociale o linguistico che li accoglieva, dei cambiamenti della lingua letteraria e così via.

Lo sviluppo graduale delle idee sulla proprietà autoriale, sul valore di ogni individuo-autore e di punti di vista 'altri', oltre al proprio, si tradusse nel tentativo di conservare il testo autoriale. Nacque così anche l'idea di 'volontà autoriale' come la conosciamo oggi e che ancora nel Settecento non era affatto chiara<sup>2</sup>.

Perciò l'ultima volontà dell'autore è uno dei concetti chiave della testologia<sup>3</sup> contemporanea. Nel momento in cui il testologo contemporaneo prepara il testo base, o 'testo canonico', o sceglie la redazione da utilizzare per l'edizione, o anche quando definisce i materiali di una scelta di opere di uno scrittore, è guidato da questa 'ultima volontà dell'autore' che ricava da una gran varietà di dati diretti e indiretti. I riferimenti diretti (le affermazioni in prima persona degli autori) sono relativamente rari, molto più frequenti sono invece quelli indiretti. Il fatto stesso che l'autore continui a lavorare al testo dell'opera è per i testologi un riferimento indiretto alla volontà dell'autore. Per i testologi l'ultima volontà dell'autore si incarna nell'ultima edizione pubblicata in vita, nell'ultimo manoscritto autoriale, nell'ultima modifica al testo per mano dell'autore. Si ritiene, e nella maggior parte dei casi a ragion veduta, che l'intenzione dell'autore si incarni con maggiore precisione nell'ultimo testo dell'opera scritto in vita e che esso sia il migliore, il più ponderato e compiuto dal punto di vista letterario<sup>4</sup>.

---

\* We would like to express our gratitude to the Saint-Petersburg publisher Aleteija and to the publisher A.M. Gorkii Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IWL RAS) for letting us publish this article in Italian.

\*\* Per una resa il più possibile rispettosa del testo russo ho consultato le traduzioni in lingua italiana già esistenti (seppur parziali) di questo fondamentale lavoro del filologo russo. In particolare, è risultata preziosa la traduzione della seconda parte dell'Introduzione della monografia di Lichačëv, *I compiti della testologia*, curata da Giorgio Ziffer e Lucia Baroni e apparsa sulla rivista "Ecdotica" (2016, 13, pp. 129-168). Segnalo e motivo le scelte che divergono da questa traduzione italiana in nota a piè di pagina. Le note presenti nel testo di partenza sono state mantenute, ma integrate laddove l'autore aveva ommesso alcuni dati, al fine di rendere più agevole la consultazione da parte del lettore di oggi. I titoli delle opere citate dall'autore sono tradotti in italiano e riportati di seguito in russo (traslitterato). Se non diversamente indicato la traduzione dei passi di saggi e lettere citati dall'autore è mia. Scelgo 'criterio' invece di 'principio' perché Lichačëv qui tenta di definire una serie di elementi concreti — di criteri, appunto — sulla base dei quali sia possibile compiere una scelta rigorosa del testo da pubblicare [N.d.T.].

<sup>1</sup> Nelle traduzioni italiane consultate *zamysel* e *namerenie* vengono tradotti entrambi con 'intenzione'. Per mantenere una differenza, in quanto Lichačëv li usa entrambi e non come sinonimi, ho scelto, rispettivamente, 'intenzione' e 'proposito' [N.d.T.].

---

<sup>2</sup> G. Gukovskij, *Russkaja literaturno-kritičeskaja mysl' v 1730-1750-e gody*, in P. Berkov (a cura di), *XVIII vek*, V, Moskva-Leningrad 1962, pp. 98-128.

<sup>3</sup> Mantengo il termine 'testologia' e non 'critica del testo' (e quindi 'testologo' e non 'critico del testo'), sulla scorta delle puntuali osservazioni di Giorgio Ziffer e Lucia Baroni (D.S. Lichačëv, *I compiti della testologia*, "Ecdotica", 2016, 13, nota 16, p. 139) [N.d.T.].

<sup>4</sup> Mi sembra che Lichačëv utilizzi *chudožestvennyj* riferendosi specificatamente all'ambito letterario, alla luce della conclusione in cui, invece, allarga il discorso anche alla pittura [N.d.T.].

In verità, già da tempo qualche dubbio era sorto. Scrive B. Tomaševskij:

Esiste un solo criterio universalmente applicabile per scegliere una redazione: il criterio dell'ultimo testo autoriale. Generalmente fornisce un risultato corretto, ma essendo in qualche misura un criterio meccanicistico non può fungere da base per la critica dei testi. È piuttosto una regola pratica, giustificabile nella maggior parte dei casi<sup>5</sup>.

Più avanti B. Tomaševskij sottolinea:

[...] la personalità letteraria cambia e alla fine l'autore smette di essere sé stesso. Talvolta i cambiamenti subiti dalla personalità dell'autore sono così profondi che egli entra in conflitto con la propria opera. Tale è la sorte degli autori che subiscono "crisi di identità" *et similia*. Se in età avanzata l'autore prende le distanze dalle proprie opere di gioventù è un bene. Per Puškin correggere la *Gabrieleide* (*Gavriiliada*) dopo il 1828 sarebbe stato impensabile. Aveva scavato un solco fra sé e il suo passato, lo aveva rinnegato. Il conflitto era troppo forte. L. Tolstoj ha semplicemente detto addio alle proprie opere letterarie. A volte, però, il conflitto non è così aspro e l'autore cerca di far prendere un binario nuovo a un'opera del suo passato. In generale, qualunque rielaborazione di un'opera costituisce un cambiamento nell'intero sistema poetico dell'autore o in qualche sua parte. Più la rielaborazione avviene in prossimità del momento in cui l'opera è stata composta, più è organica, e il cambio di sistema meglio corrisponde all'intenzione artistica di base. Quanto più l'autore si allontana nel tempo dalla propria opera, tanto più spesso il cambio di sistema si trasforma in semplici rattoppi da parte del nuovo stile sulla base di quello precedente, che seppur organico, gli è estraneo<sup>6</sup>.

Di recente sono apparsi molti lavori di testologia. Come in passato, anche in questi ultimi l'attenzione è spesso rivolta a stabilire la volontà dell'autore, il suo manifestarsi nei testi pubblicati quando l'autore era in vita. Come in passato, i testologi vedono nella volontà d'autore un'ancora di salvezza per tutti i casi difficili del proprio lavoro. Pare basti trovare questa 'ultima volontà dell'autore' e apparentemente si potrebbe decidere quale sia la redazione da pubblicare, quale testo stampare e persino 'canonizzare', come selezionare le opere per una raccolta ecc. Invece, più i testologi scrivono di questa ultima volontà dell'autore, più il concetto si fa ambiguo e oscuro.

Già nel 1962 la questione dell'ultima volontà dell'autore divenne oggetto di un dibattito internazio-

nale<sup>7</sup>. Dopo la relazione che il celebre testologo e membro dell'Accademica polacca delle scienze Konrad Górski presentò nel settembre 1961 alla riunione della Commissione di testologia del Comitato internazionale di slavisti a Varsavia, fu unanimemente riconosciuto indispensabile distinguere la volontà creativa dell'autore da quella 'non creativa', la quale si accompagna a considerazioni e obiettivi secondari dell'autore: il timore dei divieti censori, i calcoli riguardo alla retribuzione, l'indifferenza senile per le proprie opere ecc. Sull'esempio delle edizioni pubblicate in vita delle opere di A. Mickiewicz, K. Górski dimostrò in maniera convincente che la semplice 'volontà dell'autore' può, sì, migliorare le sue opere, ma può anche visibilmente rovinarle. Si riconobbe perciò la necessità di tenere in conto soltanto la volontà creativa dell'autore, di considerare soltanto le modifiche 'creative' al testo.

Di fatto, correggendo il tiro a questo modo, si cambiò radicalmente il tipo di criterio che fino ad allora i testologi avevano adottato per scegliere il testo di un'opera per la pubblicazione. Il criterio dell'ultima volontà perse quel comodo fondamento giuridico che aveva consentito ai testologi di limitarsi, in molti casi, a una definizione formale di tale 'ultima volontà' per scegliere il testo. Il concetto di volontà dell'autore si sdoppiò, dunque, in 'creativa' e 'non creativa'. Pertanto, da quel momento non fu più sufficiente individuare la volontà dell'autore, ma occorreva studiarne il senso profondo, portarne alla luce la storia, trovare le sue complesse corrispondenze con l'intenzione letteraria, valutare quest'ultima. In buona sostanza, scomparve il criterio nel quale i testologi avevano cercato di trovare un rimedio semplice e risolutivo per tutte le difficoltà testologiche. Allo stato attuale, la gradita eventualità di scrollarsi di dosso qualunque preoccupazione legata alla scelta del testo una volta individuata l'ultima volontà dell'autore (e individuarla, a volte, significava semplicemente stabilire quale testo fosse l'ultimo) è venuta meno. È riemersa invece la necessità non solo di avere dei risultati, ma anche di ottenerli con un ostinato lavoro

<sup>5</sup> B. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii*, Leningrad 1928, p. 163.

<sup>6</sup> Ivi, p. 164.

<sup>7</sup> D. Lichačev, *Zasedanie Edicionno-tekstologičeskoj komisii Meždunarodnogo komiteta slavistov v Varšave*, "Izv. AN SSSR", 1962 (21), 2, pp. 170-172.

di ricerca.

La questione non può essere risolta con una difficile operazione chirurgica atta a recidere la volontà creativa da quella non creativa. Il punto essenziale è un altro: se abbiamo a che fare con la volontà inespressa dell'autore, se occorre dedurla da dati indiretti, dall'esistenza stessa di un testo 'ultimo', la distinzione tra momenti creativi e non creativi all'interno di quest'ultima volontà si fa eccezionalmente complessa.

Ma la questione non riguarda soltanto le difficoltà legate all'individuazione dell'ultima 'autentica' e originale volontà creativa dell'autore. Molto spesso la volontà dell'autore entra in un conflitto alquanto interessante e altrettanto complicato con... la volontà del lettore.

In effetti si possono individuare a grandi linee due modi di leggere l'opera letteraria: quella consueta del semplice lettore, e quella scientifica. L'autore fa conto che il lettore si fiderà di lui e si atterrà in larga misura alla sua volontà autoriale. L'autore, in fondo, guida sempre il lettore, suppone che la lettura sia rigidamente consequenziale, confida nella fiducia del lettore nei suoi confronti, nei confronti della sua immaginazione e dell'intenzione di creare illusioni letterarie. L'autore suppone che il lettore si affiderà alla 'volontà dell'autore'. Se, poniamo, l'autore si è 'nascosto' dietro l'immagine di un narratore fittizio (Belkin, Rudyj Pan'ko e altri), se cerca di creare l'impressione di un testo composto in un sol colpo, non gli conviene che l'illusione svanisca. Il lettore non particolarmente esigente si fida dell'autore senza pensarci. Il modo di leggere del ricercatore, invece, è 'diffidente', non si piega alla volontà dell'autore. Dietro l'immagine del narratore che l'autore crea, il ricercatore si sforza di vedere l'autore reale, studia le circostanze in cui l'opera è stata composta, distrugge l'illusione di spontaneità e rapidità della stesura.

Come abbiamo scritto in precedenza, il testologo deve studiare i cambiamenti e l'evoluzione dell'intenzione dell'autore e i corrispettivi cambiamenti della sua volontà. Ma davvero lo studio di questi cambiamenti della volontà dell'autore da parte di terzi può rientrare nella 'volontà autoriale'? L'autore nasconde

quasi sempre la propria creazione o la falsifica volutamente, crea falsi pretesti e ragioni che l'hanno spinto a scriverla e li espone all'inizio o alla fine dell'opera. L'autore è sempre un 'mistificatore'. Il ricercatore analizza i manoscritti, le minute, vale a dire materiali chiaramente 'vietati' a un occhio esterno dal punto di vista della volontà autoriale. Egli pubblica anche le opere incomplete, studia e manda in stampa le lettere private, i diari. Così facendo il ricercatore, e in primo luogo il testologo, infrange di continuo la volontà autoriale, ma senza tale infrazione la sua attività non può esistere, né esisterebbe un lettore esigente. Il lettore non legge soltanto il testo finito, 'legge' il processo di creazione dell'opera.

Ci si potrebbe anche limitare a una tale suddivisione dei lettori in 'semplici lettori' e lettori-ricercatori, se non fosse per un'altra tendenza importante: più il lettore è istruito, più cercherà di sbirciare dietro le quinte della volontà autoriale, di aprirsi un varco nei 'segreti' dell'arte che la volontà dell'autore gli cela. Il lettore contemporaneo si interessa a buon diritto non solo delle opere dello scrittore, ma anche delle circostanze biografiche della loro composizione che difficilmente gli sarebbero accessibili per volontà dell'autore. Stranamente un tale interesse non intacca per nulla la bellezza letteraria dell'opera (se l'opera in questione è effettivamente di alto livello), anzi l'arricchisce. Forse è proprio per questo che la curiosità 'da ricercatore' viene instillata ai lettori fin dalle scuole secondarie, dove gli allievi studiano la biografia dello scrittore, la storia della composizione dell'una o dell'altra sua opera. Quando leggiamo le poesie di Puškin e conosciamo le circostanze biografiche della stesura delle singole opere, esse diventano per noi letterariamente più ricche. Di conseguenza, il confine tra la lettura scientifica delle opere e la lettura semplice si sposta sempre più in direzione della prima, man mano che il lettore contemporaneo si fa più istruito.

Per tale motivo, la volontà dello studioso e del lettore entrano di continuo in conflitto con la volontà dello scrittore. In tale conflitto la vittoria è dello studioso e da essa non traggono giovamento soltanto lui e il lettore, ma anche lo scrittore risultato 'sconfitto'. La lettura di un'opera non è un processo passivo.

Il ricercatore e, sulla sua scia, il lettore istruito, si ritrovano in una ‘guerra’ infinita con l’autore dell’opera e quanto più ameranno l’autore e le sue opere tanto più la guerra non darà loro tregua.

Viene da chiedersi: la testologia può eleggere a proprio scopo il compimento dell’‘ultima volontà dell’autore’ e allo stesso tempo, per la natura stessa della scienza che è, violare la suddetta volontà autoriale? È chiaro che il testologo non deve diventare un giurista in cerca del testamento immaginario dell’autore a cui attribuire il carattere di documento inconfutabile con valore giuridico assoluto.

Quando i testologi introdussero il concetto di volontà autoriale tutto sembrava facile. Ora, invece, è chiaro che la volontà dell’autore è un fenomeno complesso che ha la sua storia, creativa e non creativa: accanto alla volontà autoriale c’è anche l’involontarietà autoriale, la volontà può essere malata e sana, ed è strettamente interrelata a una serie di altri fenomeni della psicologia della creazione. Tutto ciò va studiato. In aggiunta, la volontà dell’autore non è incrollabile, nemmeno nelle sue manifestazioni più elementari! Più studiamo questa volontà più la violiamo, già per il solo fatto di studiarla.

L’articolo di N. Gudzij *Quale testo di Guerra e pace considerare “canonico” (Čto sčitat’ “kanoničeskim” tekstom “Vojny i mira”)*<sup>8</sup> dimostra in modo eccellente quanto sia complessa la questione della volontà autoriale. A essere onesti, dovremo utilizzarlo in barba alla ‘volontà autoriale’ dello stesso N. Gudzij, ma tale è il dovere del lettore, se vuole chiarire una delle questioni più scottanti della pratica testologica: quale testo di *Guerra e pace* è da pubblicare e leggere?

N. Gudzij dimostra con dovizia di particolari e in modo accattivante che l’ultima volontà autoriale di L. Tolstoj in merito a *Guerra e pace* non fa capo alle edizioni del 1868-1869, su cui solitamente si basano tutte le edizioni del romanzo a noi contemporanee, ma piuttosto all’edizione del 1873 dove le riflessioni filosofiche sono in parte spostate nell’appendice o eliminate e il testo francese è sostituito dalla traduzione in russo. N. Gudzij lo ha dimostrato. Ma

cos’è, in fondo, l’‘ultima volontà’ di L. Tolstoj? Egli la espresse quando per la sua opera già provava una certa qual indifferenza. Mi permetto di ripetere quanto è stato citato da N. Gudzij nel suo articolo così stimolante: “[...] Ho nausea di tutto *Guerra e pace*” scriveva L. Tolstoj nella lettera ad A. Tolstaja agli inizi del febbraio 1873: “In questi giorni ho dovuto riguardarlo per decidere se correggerlo per la nuova edizione e non riesco a esprimervi il senso di pentimento e vergogna che ho provato scorrendo molti passaggi! È come il sentimento che prova un uomo vedendo le tracce dell’orgia a cui ha partecipato [...]”. Poteva forse una tale indifferenza verso la propria opera nel suo complesso essere di autentico stimolo creativo, o far sì che l’autore difendesse la propria creatura di fronte alla critica?

E fu con una tale ostilità nei confronti della propria opera (tutta, non di qualche sua parte) che Tolstoj si mise a ‘correggere’. Eppure, il 25 marzo dello stesso anno così scrisse a Strachov: “Ho paura a toccarla, perché ai miei occhi è tutto così sbagliato che viene voglia di rifarla da capo su quello che è uno schizzo”. Nonostante tutto, correggendo o affidando a Strachov la correzione, Tolstoj era dispiaciuto per il proprio testo. “A volte mi dispiaceva eliminare il francese [...]” scrive Tolstoj a Strachov (nella lettera del 22 giugno di quell’anno). “Sono indeciso e vi chiedo di scegliere come meglio credete”, scrive nella stessa lettera. “Vi do carta bianca (per correggere il romanzo – D.L.) e vi ringrazio per il lavoro intrapreso ma, lo ammetto, mi rincresce”, scrive Tolstoj in un’altra lettera a Strachov (3-4 settembre dello stesso anno). “Mi pare (ma di sicuro mi sbaglio) che non ci sia niente di superfluo. Questo lavoro mi è costato molto, perciò mi rincresce. Voi, però, cancellate e fatelo senza paura”. Queste sono le espressioni che usa Tolstoj per esprimere una volontà che ci viene proposto di canonizzare! Che cos’è: volontà autoriale o sua mancanza, proposito o cedimento, desiderio di migliorare l’opera o di allontanarla da sé? E infine: l’opera è di Tolstoj o di Strachov? Il testo francese appartiene a Tolstoj, ma quello russo, con il quale si suggerisce di sostituirlo, non gli appartiene di certo. In casi simili si può convenire con il desiderio dell’autore? ‘Stanchezza senile’ e ‘psicologia senile’ vanno

<sup>8</sup> N. Gudzij, *Čto sčitat’ “kanoničeskim” tekstom “Vojny i mira”*, “Novyj mir”, 1963, 4, pp. 234-246.

necessariamente tenute in conto. Sentendo la morte vicina, l'autore spesso diventa più accorto, meno incline alla sperimentazione, ai procedimenti letterari più estremi, si fa moralizzatore, è deluso dalla propria opera letteraria in generale (come è accaduto, per esempio, non soltanto a Lev Tolstoj, ma anche a Gogol', Kuprin e molti altri).

È chiaro che la chiave con la quale, secondo i testologi, si supererebbero tutte le difficoltà della pubblicazione di un testo apre in realtà una porta nel vuoto: finché la volontà dell'autore non è studiata dai testologi – e forse dagli studiosi di letteratura e dagli psicologi – non è niente. La volontà autoriale è un fenomeno molto complesso che sembrava semplice soltanto perché vi si ricorreva talvolta senza averlo studiato.

\*

Al novero delle 'questioni molto complesse' della 'volontà creativa dell'autore' appartiene anche la questione delle copie autorizzate dall'autore, così come delle trascrizioni<sup>9</sup> e dei manoscritti con la sua autorizzazione. Varie sono le circostanze cui si devono annotazioni d'autore che stabiliscono che una trascrizione è 'autentica', l' 'unica corretta' ecc. Per esempio l'annotazione di Griboedov sulla trascrizione di Bulgarin venne prodotta in circostanze ignote. Bulgarin potrebbe avergli chiesto di apporla dopo che Griboedov aveva verificato che la trascrizione era stata fatta in assoluta fedeltà da qualche manoscritto a lui noto. O Griboedov potrebbe essersi fidato di Bulgarin. O forse era lo stesso Bulgarin a crederla la trascrizione fedelissima di un'altra trascrizione. Ma chi può assicurare che Bulgarin e Griboedov fossero scrupolosi e attenti quanto un testologo contemporaneo per il quale conta ogni virgola?

A tal proposito, tra coloro che si sono occupati delle correzioni fatte da Griboedov, nessuno ha verificato che cosa avesse effettivamente corretto, che

cosa volesse dal suo testo. Si ha come l'impressione, per esempio, che non sia mai intervenuto sulla punteggiatura. Può darsi che abbia corretto il testo 'nel suo insieme', che ne abbia corretto il senso. Quanto ha badato al ritmo e al metro? Può aver corretto frettolosamente o può averlo fatto con cognizione di causa. Perciò la questione della trascrizione autorizzata dall'autore (o 'di Žandr') è molto complessa<sup>10</sup>. Non basta comprendere la 'psicologia dell'autorialità' di Griboedov, occorre anche studiare la storia del testo che egli aveva corretto, ricostruire lo stemma delle copie ecc.

Anche le bozze corrette dall'autore possono essere ritenute alla stregua di una copia autorizzata. C'è l'autore che le confronta con l'originale (il proprio), c'è quello che corregge 'a senso' e può accidentalmente tralasciare una correzione del redattore, un errore di chi ha riletto il manoscritto, del tipografo-compositore, del correttore di bozze e così via. È risaputo che M. Gor'kij non rivedesse le bozze, che ne delegasse ad altri la correzione, che non si curasse della punteggiatura e accettasse tranquillamente le revisioni (a volte da parte di incompetenti). Dostoevskij invece dava grande importanza alla punteggiatura, insisteva per mantenere la propria, e – dal nostro punto di vista – usava anche segni interpuntivi 'superflui'. Perciò il modo in cui affrontiamo la punteggiatura autoriale, la correzione autoriale, il testo stesso del manoscritto autorizzato dall'autore deve dipendere anche dallo studio di questa parte della 'psicologia autoriale'.

È rilevante anche il 'momento' in cui l'autore concede il suo 'nulla osta', quanto tempo è passato dal momento in cui l'opera è stata scritta, dal momento dell'ultima rielaborazione creativa del testo. Se è passato molto tempo, l'interesse dell'autore per la propria opera potrebbe naturalmente essersi spento. Una cosa simile può succedere anche se il testo viene ripubblicato più volte. In quest'ultimo caso, come in molti altri, occorre prendere in considerazione la

<sup>9</sup> I termini *kopija* e *spisok* sono spesso utilizzati come sinonimi. Tuttavia Lichačëv li usa entrambi e mi pare corretto mantenere la distinzione. Poiché *kopija* è un manoscritto (o un altro tipo di testo) composto dall'autore o da terzi con l'obiettivo di riprodurre precisamente il testo autoriale, mentre *spisok* è un manoscritto (o un altro tipo di testo) il cui obiettivo non è la riproduzione precisa del testo, ma una sua trascrizione più informale, ho scelto 'copia' e 'trascrizione' per distinguere i due termini [N.d.T.].

<sup>10</sup> Lichačëv sta qui facendo riferimento alle complesse fasi di composizione della commedia *Che disgrazia l'ingegno* (*Gore ot uma*) di Aleksandr Griboedov. Tra le numerose trascrizioni (*spiski*) che ne sono state fatte, una, contenente le correzioni dello stesso Griboedov, è rimasta tra le carte dell'amico drammaturgo Andrej Žandr [N.d.T.].

prima edizione del testo — o una delle prime — e non l'ultima. Abbiamo già citato l'esempio della quarta edizione di *Guerra e pace*: la posizione dell'autore, le convinzioni dell'autore erano cambiate, e sparito del tutto era anche il suo interesse per la creazione letteraria. E l'autore aveva iniziato ad affidare ad altri la correzione delle bozze.

Di conseguenza, il nulla osta dell'autore, in tutte le sue varie forme, non è da ritenersi 'in automatico' un'azione del tutto consapevole e scrupolosa.

Il lavoro del testologo non può contemplare alcun momento 'giuridico' o puramente formale. Quanto deve essere preso in considerazione non è il nulla osta, bensì il tipo di nulla osta, il rapporto dell'autore con il suo testo in quel determinato momento, ciò che l'autore chiedeva al testo in termini di accuratezza e così via.

Studiare e studiare, questo è quanto. Senza alcun 'criterio generale' chiamato ad alleggerire il lavoro del testologo.

\*

Sulla scia dell'analisi della 'volontà autoriale', la 'volontà autoriale creativa' richiede uno studio ancora più approfondito, poiché è talvolta capitato che tra gli errori volontari e involontari dell'autore spuntassero forme intermedie e molto complesse di modifica del testo, le cui motivazioni sono difficilmente comprensibili nella letteratura russa del Settecento e dell'Ottocento. In effetti, come classificare le correzioni della censura cui l'autore accondiscendeva? Sono da considerarsi modifiche volontarie o involontarie? Avendole l'autore approvate, mantenute, senza contestarle, significa che la 'volontà dell'autore' coincideva con quella del censore, ma non per questo, ovviamente, può essere considerata 'creativa' e autoriale.

Tuttavia, il rapporto con gli interventi della censura poteva dare esiti diversi. Spinto dalle richieste del censore, l'autore poteva stravolgere così tanto il testo da far emergere una nuova concezione 'letteraria', talvolta pregevole e creativa.

Come ci si dovrà comportare, invece, con i casi in cui l'autore, prevedendo l'ingerenza della censura, costruiva la propria opera in modo che il censore

non potesse interferire col suo testo? In altre parole: come ci comporteremo con l'autocensura? La quale, peraltro, poteva riguardare l'intero progetto letterario e non soltanto singoli passaggi dell'opera! Temendo la censura, l'autore poteva scegliere di esprimersi per allegorie, così da ridurre al minimo le interferenze del censore. In altre parole, per cause esterne, l'autore poteva scegliere un genere diverso da quello in cui gli sarebbe stato più congeniale e semplice esprimere la propria intenzione letteraria, un genere che più facilmente sarebbe passato attraverso le maglie della censura.

Tuttavia, le motivazioni 'non creative' o 'semi-creative' possono capitare anche in altri casi, e non soltanto per ingerenze censorie, reali o supposte dall'autore. Poniamo che l'autore scriva la prima versione del proprio romanzo per una rivista. Volente o nolente, egli è costretto a calcolare come suddividere la propria opera in modo che le parti corrispondano alle lunghezze previste dai singoli numeri della rivista in questione<sup>11</sup>.

In breve, così come il concetto di 'volontà dell'autore' non può essere l'unico criterio per stabilire il testo autoriale, quello di 'volontà creativa dell'autore' non salva la situazione, ma complica, piuttosto, la ricerca di una risposta.

Ritengo perciò che, a differenza della 'volontà dell'autore', il concetto di 'volontà creativa' dell'autore non faccia sostanzialmente chiarezza su quale testo vada scelto e fissato.

\*

Guardiamo ora più nel dettaglio ciò che si definisce 'intenzione dell'opera'. Anche per l'intenzione dell'opera si dovrà ripetere molto di quanto è stato detto a proposito della volontà dell'autore. Osserviamo prima di tutto che nel processo di creazione di un'opera l'intenzione dell'opera stessa può variare: non sempre essa cambia, ma sempre si precisa. Non si dà processo creativo senza cambiamenti o precisazioni. A ogni sua incarnazione, l'intenzione

<sup>11</sup> La questione dell'influenza sulla sostanza artistica delle opere letterarie di forme editoriali come le riviste, le raccolte o altri 'generi' analoghi è incredibilmente attuale e richiede uno studio a parte. Al momento se ne sta occupando S. Timina.

si precisa e, nella maggior parte dei casi, cambia. Scrive G. Vinokur: “Che cos'è la volontà del poeta? Essa è tanto mutevole quanto il testo in cui si estrinseca [...]. Non esiste un solo esempio attendibile in cui potremmo giurare che l'intenzione poetica abbia assunto la sua forma definitiva. Gli sforzi creativi non conoscono limiti e non si danno mai pace”<sup>12</sup>.

Lo scrittore non possiede dall'inizio l'intero contenuto e l'intera forma della futura opera. Quando uno scrittore inizia a scrivere, non sa ancora con certezza tutto ciò che intende dire. La forma dell'opera ‘si forma’ nell'interazione con il contenuto durante il processo di scrittura della stessa. Il farsi di un'opera non è la semplice incarnazione dell'intenzione. La scrittura di un'opera non è mai la sua semplice trascrizione da parte dell'autore. E come ‘cresce’, cambia e si fa più complessa un'opera nel processo di composizione è ben visibile dalle minute-scalette delle singole opere letterarie.

E se anche ponessimo la nascita dell'intenzione dell'autore come qualcosa di perfettamente compiuto, privo di qualsivoglia traccia di ricerca preliminare, e il processo della sua incarnazione quale trascrizione meccanica sul foglio, anche in quel caso sorgerebbero domande direttamente riferibili alla testologia: i procedimenti grazie ai quali il testo passa dalla forma presente nella mente dell'autore a quella scritta, l'ortografia, la punteggiatura, la trascrizione dei nomi propri e così via.

Conosciamo una schiera di poeti che ‘avevano in gestazione’ nella mente le proprie poesie brevi e poi se le appuntavano (A. Achmatova, per esempio), ma anche nel loro caso c'è sempre e comunque una ‘storia dell'intenzione’, e la loro volontà non è comparsa ‘preconfezionata’.

Perciò, e come abbiamo già scritto, l'intenzione dell'autore non è preconfezionata e compiuta, così com'è, già prima della stesura dell'opera. Essa cambia man mano che s'incarna nel testo. Prova ne siano le minute e le correzioni dell'autore.

Talvolta gli ultimi capitoli di una grande opera compiuta contraddicono per qualche verso i primi.

In altre opere le contraddizioni emergono a seguito di rifacimenti effettuati senza la necessaria attenzione, soprattutto quando il periodo di lavoro più intenso è terminato e l'autore ha dimenticato molti dettagli dell'opera. In tali casi non soltanto possono apparire singole discrepanze nell'intreccio e nelle immagini letterarie, ma si può compromettere anche la coerenza dello stile e della lingua dell'opera. Così è accaduto, per esempio, ad Andrej Belyj, nei rifacimenti berlinesi delle sue prime opere, quando le ha accorciate e semplificate a danno del loro valore letterario<sup>13</sup>.

Senza minimamente pretendere di fissare una legge universale che non contempli eccezioni, si può comunque affermare che il primo periodo di incarnazione dell'intenzione autoriale è il più creativo, mentre di rado tornare sull'opera dopo un lungo intervallo di tempo dà buoni frutti. Non è soltanto l'autore a scrivere l'opera, anche l'opera scrive l'autore, lo ingloba nella propria logica interna. Nel processo di incarnazione della propria intenzione l'autore inizia a vederne pregi e difetti. Nel suo momento iniziale, il processo di incarnazione dell'intenzione è in larga misura il processo del suo perfezionamento.

Al contrario, se l'autore ritorna sulla propria opera dopo alcuni anni, il processo molto spesso è di ‘adattamento’ frettoloso dell'opera alle nuove idee dell'autore, a idee letterarie e gusti che nel frattempo si sono modificati. L'autore può anche avere approfondito, ampliato, perfezionato le proprie capacità creative, ma in un modo o nell'altro infrange comunque l'integrità dell'intenzione. L'opera non si ritrova più un autore, bensì due. E due autori hanno sia le redazioni berlinesi di *Pietroburgo* di Andrej Belyj, sia le redazioni di tutte le sue opere autobiografiche.

Perciò, ripetiamo, l'intenzione dell'opera non è statica, ma dinamica. L'autore può anche non portarla a compimento fino in fondo. Spesso, poi, l'autore non ha il tempo o la volontà di ultimare la propria intenzione. Il testo resta incompiuto.

È ‘incompiuto’ il testo di opere come *l'Evgenij Onegin* o *I fratelli Karamazov*. Entrambe queste opere avrebbero dovuto avere un seguito. La loro incompiutezza, però, è ormai connaturata al loro

<sup>12</sup> G. Vinokur, *Kritika poëtičeskogo teksta*, Moskva 1927, p. 16. Citato in V. Vinogradov, *O teorii chudožestvennoj reči*, Moskva 1971, p. 10.

<sup>13</sup> Cfr. L. Dolgoplov, *Na rubeže vekov*, Leningrad 1977.

‘intero’ letterario, ne è diventata la particolare essenza letteraria. Evidentemente l’intenzione di queste opere non poteva essere perseguita. Le opere stesse hanno richiesto di essere terminate prima di essere ‘compiute’. Da questo punto di vista, accanto all’intenzione dell’autore esiste anche la ‘volontà dell’opera’, le richieste tacite che l’opera avanza al proprio creatore.

È di grande interesse un’affermazione di K. Batjuškov sulla creazione poetica in generale. In *Osservazioni varie (Raznye zamečanija)* K. Batjuškov scrive:

Scrivere e correggere sono due cose una più difficile dell’altra. Orazio diceva che il poeta deve conservare i propri scritti per nove anni. Ma correggere per nove anni è, a mio parere, impossibile. L’attimo in cui abbiamo scritto sarebbe così lontano da noi!... Mentre è quello l’attimo creativo. In quell’attimo siamo molto più intelligenti, perspicaci e acuti di quanto potremmo mai essere in seguito. Anche se correggiamo solo un’espressione, una parola, una inezia, danneggiamo l’idea, spezziamo il legame, roviniamo l’intero, spegniamo i colori. Da lontano gli oggetti sono troppo spenti, da vicino ci accecano. Perciò, correggere si deve dopo una settimana o due, quando possiamo ancora dar conto delle sensazioni, dei pensieri, delle riflessioni che facevamo mentre componevamo poesia o prosa. Comunque si scriva, qualunque crimine si commetta contro le regole e la lingua, se il talento c’è, se lo si possiede, sarà sempre visibile<sup>14</sup>.

Tale testimonianza è ancora più importante in quanto appartiene a un poeta e prosatore: a un creatore, dunque. Essa è fondata sull’esperienza personale ed è perciò inconfutabile.

\*

Il termine ‘volontà autoriale’ non è particolarmente comodo anche sotto un altro aspetto. Il concetto di ‘volontà autoriale’ sottintende che il perseguimento del fine della creazione dell’autore sia consapevole. Il concetto di volontà autoriale equivale al concetto di proposito autoriale. Intanto, però, nella creazione dell’artista c’è sempre un fortissimo criterio sub-individuale e sovra-individuale.

Se, per esempio, per qualche prodigio Shakespeare leggesse tutto quello che è stato scritto sulle sue opere, rimarrebbe sbalordito. Il senso delle sue opere, probabilmente, non era del tutto chiaro nemmeno a lui stesso. Le opere di un grande artista a volte sono

più profonde di quanto egli pensi. Non scopro nulla di nuovo, ricordo soltanto ciò che era già noto senza che lo dicessi io. Uno studioso di letteratura arguto e di talento può dire di uno scrittore più di quanto lo scrittore potrebbe dire di sé. L’autore ha in sé la sua epoca (così come l’epoca ha in sé l’autore) ed essa, e non l’autore, può svelare molto più di quanto egli vorrebbe o potrebbe volere.

Ecco perché lavorando sui testi autoriali di un’opera non bisogna limitarsi a identificare l’ultima volontà creativa dell’autore e l’‘intenzione’ in quanto tale. Il testologo deve studiare l’intenzione e la volontà che l’autore dispiega per incarnarla nella completezza della loro storia, in tutta la loro complessità e nei loro rapporti mutevoli con i testi.

La volontà dell’autore e la sua intenzione sono concetti estremamente complessi e ancora poco studiati in profondità. In futuro a questo studio dovranno collaborare i rappresentanti di varie discipline scientifiche. Fare i conti con la volontà e l’intenzione dell’autore significa comprenderli, comprendere i propositi dell’autore, su che cosa essi si basano, la loro ‘origine’ nel senso più ampio del termine. Ciò richiede al ricercatore indulgenza di spirito, capacità di mettersi per qualche tempo nei panni dell’autore studiato, cogliere a fondo le visioni dell’epoca ecc.

Tutto ciò si pone agli antipodi del rapporto formale con il testo e, ovviamente, all’interpretazione formale, ‘giuridica’, della volontà dell’autore.

A suo tempo nei nostri studi letterari la critica basata sulle citazioni, sulle ‘formule’, era la manifestazione più eclatante della scarsa attenzione riservata al testo e alla volontà dell’autore: si estrapolavano singoli frammenti di testo, li si eleggeva al rango di formule e definizioni per poi sottoporle a giudizio e stroncature.

Scrive V. Vinogradov:

Il contenuto dell’opera letteraria non è univoco, ma ha talmente tante accezioni che si può parlare di una pluralità di contenuti che si avvicinano durante la vita storica dell’opera. Di solito il contenuto che l’autore riversa nell’opera non resta valido a lungo, capita che vada all’altro mondo persino prima del suo creatore, perché questi, *guardando in età avanzata alle proprie opere di gioventù, potrebbe ovviamente intenderle in modo diverso da quando le aveva composte* (corsivo mio – D.L.). In più, certamente anche il primo lettore avrà interpretato a modo suo l’“intenzione del poeta” – con grande rammarico di quest’ultimo

<sup>14</sup> K. Batjuškov, *Sočinenija*, Moskva 1955, p. 391.

– mentre le generazioni successive si saranno appropriate a modo loro di norme e idee che si intravedevano in maniera confusa in un'opera storicamente data<sup>15</sup>.

Ammettiamo che fino alla tarda età l'autore abbia conservato fin nei minimi dettagli la propria intenzione creativa, abbia continuato il lavoro sull'opera seguendo la direzione originaria e l'abbia chiaramente 'migliorata' senza contraddire le tendenze creative iniziali. In casi simili siamo autorizzati a prendere come base l'ultimo testo?

A questa domanda risponde S. Timina e osserva che le singole redazioni dell'opera sono strettamente legate alla letteratura del proprio tempo e presentano un interesse storico-letterario e non semplicemente letterario.

La storia creativa del romanzo *Cemento* di F. Gladkov è un esempio straordinario dell'infinito processo di rielaborazione dell'opera, un processo sorprendente, portato – per ammissione dello stesso scrittore – ai limiti dell'“autotortura” e, in buona sostanza, mai terminato se non con la morte dello scrittore.

Dal 1926 al 1958 il romanzo ha avuto 36 edizioni soltanto in russo, cioè più di una all'anno, e ciò nonostante non ce n'è una su cui l'autore non sia intervenuto. L'interessante articolo di L. Smirnova nella raccolta *La testologia delle opere della letteratura sovietica (Tekstologija proizvedenij sovetskoj literatury)* mostra come, partendo dal suo romanzo, Gladkov abbia creato una sorta di laboratorio artistico ponendosi l'obiettivo, a ogni fase di riscrittura, di adeguare la propria opera al livello delle esigenze sempre nuove della vita e della letteratura. Negli anni Trenta, infatti, all'apice del dibattito sulla lingua letteraria del romanzo, la lingua e lo stile furono da lui sottoposti a uno stravolgimento radicale (con l'eliminazione del registro colloquiale e quotidiano e del lessico dialettale); a metà degli anni Trenta lo scrittore rielaborò una serie di immagini centrali del romanzo e soprattutto l'ingegnere Klejst si ritrovò i connotati palesemente negativi di chi tratta con cattiveria gli uomini nuovi. In un altro momento, come scrive L. Smirnova, quando gli toccarono una serie di reprimende serie e taglienti (riguardo a saggi e racconti degli anni Trenta), nel 1934 Gladkov creò un nuovo testo del romanzo 'eliminando le osservazioni dell'autore e le battute dei personaggi che avrebbero potuto essere interpretati in modo inappropriato'<sup>16</sup>. Abbiamo in questo caso un esempio di autocensura che, anche in una serie di altre edizioni, porterà a riconsiderare nella sostanza i caratteri dei protagonisti del romanzo: Gleb, Daša, Bad'in ecc. C'è, inoltre, una serie di punti che impediscono di formulare una posizione testologica netta riguardo alle varie edizioni di questo romanzo. Uno di questi è la mancanza di un sistema di correzioni preciso e dichiarato per ogni redazione del testo (sia a livello concettuale che stilistico). Le motivazioni dell'ultima volontà autoriale, che lo stesso Gladkov ha difeso più volte con fervore, è di ben poco aiuto per i testologi che devono scegliere il testo base.

Secondo la testimonianza di B. Brajnina, F. Gladkov ebbe una reazione furiosa quando un letterato affermò che la prima redazione era la migliore: 'Sciocchezze, sciocchezze! Che chiusura mentale da piccolo borghese, che mancanza di rispetto per il lavoro dello scrittore, che terribile ottusità di fronte al compito della letteratura' diceva, passeggiando nervosamente per la stanza e sventolando la malaugurata lettera. 'L'ultima redazione è la quintessenza di quanto mi è caro in letteratura, è la mia gioia e il mio dolore, il mio sangue e la mia carne! Come, come si fa a non capire!'<sup>17</sup>.

Pur capendolo e contemplando il diritto dell'autore all'ultima volontà quanto al testo base della propria opera, i ricercatori dimostrano comunque in modo convincente gli enormi difetti delle ultime redazioni del romanzo pubblicate dall'autore vivente, le perdite e il peggioramento del testo rispetto alle prime redazioni, i criteri spesso illogici e discontinui per correggere le linee dell'intreccio e i personaggi<sup>18</sup>.

Più avanti S. Timina mette in evidenza che le prime redazioni di molte opere della letteratura sovietica erano legate alla prima fase dell'evoluzione stessa di questa letteratura, e che ignorarle significherebbe distruggere la storia della letteratura.

Esse (le prime redazioni delle opere letterarie degli anni Venti del Novecento – D.L.) devono restare fatti, testimonianze del processo letterario di quegli anni. Invece, il fatto che gli scrittori vi tornassero dopo trent'anni e più, il tentativo di infondervi nuova linfa, ha portato al risultato opposto: *alla loro eliminazione di fatto dal processo letterario* (corsivo mio – D.L.). Dal punto di vista formale-testologico, un rifacimento autoriale negli anni Cinquanta-Sessanta (con l'autore che in un caso e nell'altro si limita a modernizzare gli eventi storici e tentare di attualizzare i problemi etici del passato) sancisce l'atto dell'ultima volontà dell'autore, per il quale nella loro redazione degli anni Venti le opere smettono di esistere. Eppure, sradicando le opere dal terreno al quale erano organicamente connesse, estromettendole dal processo letterario nel quale la logica della loro creazione era lampante, senza con ciò introdurre una novità radicale, sostanziale, che investa l'idea letteraria, le nuove redazioni equivalgono a una condanna a morte che gli stessi autori infliggono alle loro opere<sup>19</sup>.

Più avanti S. Timina scrive giustamente:

Tutti questi continui ritorni per rifinire lo stile, pur intrapresi con la buona intenzione di perfezionare l'opera scatenano una calamità naturale: in questo modo si potrebbe riscrivere tutta la nostra storia della letteratura dal di dentro, poco alla volta, partendo in ogni singolo caso da propositi giusti e oggettivi, ma privando la letteratura della sua originalità storica.

Perdendo le stratificazioni stilistiche (e non solo – D.L.) storicamente determinate, è come se la letteratura perdesse le molle interne della propria evoluzione, gli indicatori qualitativi delle sue strutture estetiche e i livelli in base ai quali si può ragionare

<sup>15</sup> V. Vinogradov, *O teorii*, op. cit., p. 7.

<sup>16</sup> S. Timina, *Tekstologija proizvedenij sovetskoj literatury*, "Voprosy tekstologii", IV, Moskva 1967, p. 188 (nota di S. Timina).

<sup>17</sup> B. Brajnina, "Cement" F. Gladkova, Moskva 1965, p. 85 (nota di S. Timina).

<sup>18</sup> S. Timina, *Put' knigi*, Leningrad 1975, pp. 51-52.

<sup>19</sup> Ivi, p. 53.

sulla dinamica dell'evoluzione letteraria, sulle radici genetiche del suo metodo, sulle sue proprietà e qualità tipologiche. Se si portasse fino all'estremo questa logica di "ritinteggiatura", la nostra letteratura perderebbe semplicemente la propria storia<sup>20</sup>.

L'approccio storicistico alla letteratura (e lo storicismo non pervade ora soltanto lo studio della letteratura, ma anche gli interessi dei lettori) esige la ripubblicazione delle prime redazioni a stampa delle opere, quelle che a suo tempo svolsero un ruolo fondamentale nella storia della nostra letteratura: non l'ultima redazione di *Ladro (Vor)* di L. Leonov, ma la prima, degli anni Venti, non soltanto gli ultimi rifacimenti delle opere drammatiche di Vs. Višnevskij, Vs. Ivanov, ma considerare anche i racconti che ne stanno alla base.

"Per i testologi della letteratura sovietica – scrive S. Timina – è importante non chiudersi dentro la cornice del testo dell'opera inteso in senso stretto, spiegandolo solamente con il dogma dell'ultima volontà dell'autore, ma identificare i diversi passaggi che, in senso ampio, rispecchiano il problema del movimento, della dinamica, della trasformazione del testo, le sue mutazioni, il rapporto con l'epoca, con le altre opere coeve ecc."<sup>21</sup>.

Le diverse necessità di ogni edizione possono portare a diversi criteri di scelta del testo. Se pubblichiamo un romanzo come documento dell'epoca, dovrà essere pubblicato allo stesso modo in cui lo storico pubblica i documenti storici. E di fatto per il 'documento storico' il punto fondamentale è non perdere il proprio valore storico. Esso dovrà essere pubblicato nella stessa veste in cui ha svolto il proprio ruolo in un dato processo storico o ha incarnato un qualche elemento di quel processo. Non c'è spazio, qui, per la volontà autoriale. Conosciamo bene i trucchetti che sfoderano alcuni personaggi storici riscrivendo nelle memorie, sulla base della propria 'ultima volontà', parole, disposizioni, discorsi storicamente importanti. In presenza di testi genuini 'l'ultima volontà' espressa nelle memorie non significa nulla.

Al contrario, nel momento di maggiore intensità della scrittura l'ultima volontà dell'autore, espressa nell'ultima redazione non ancora pubblicata, è ov-

viamente di estrema importanza, benché in assenza di uno studio scrupoloso di tutta la storia del testo neanche essa dovrà essere accettata in automatico.

Soltanto lo studio scientifico della storia del testo di un'opera mostrerà qual è il testo da considerare base per un'edizione – non per tutte, però, ma solo per quella 'specificata' che sta prendendo forma in quel preciso momento.

Le intenzioni e i propositi dei creatori di un testo (e includo nella definizione tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno influito sullo sviluppo del testo, sulla creazione del testo autoriale, delle sue redazioni, delle tipologie di testo) non devono essere in alcun modo sostituiti da un astratto criterio di 'volontà dell'autore', impiegato in modo meccanico per consentire al testologo di scegliere il testo da pubblicare.

Anche la 'volontà' dell'autore e degli altri creatori del testo ha la propria storia. Essa è legata ai propositi dell'autore, alle sue intenzioni letterarie, alla storia della letteratura e delle idee sociali, alla storia della quotidianità e così via. E presenta elementi consapevoli e inconsapevoli, creativi e non creativi.

In conclusione, va rilevato che la questione della 'volontà dell'autore' e dell'"intenzione dell'opera" non riguardano soltanto la letteratura. Questioni analoghe si pongono anche nelle altre arti. Gli studiosi di letteratura dovrebbero confrontarsi con l'esperienza degli storici della musica o della pittura. Le questioni di teoria letteraria non dovrebbero essere affrontate dagli studiosi di letteratura come se non esistessero altre scienze che studiano l'arte.

Esistono, per esempio, due versioni del famoso quadro di V. Pukirev, *Il matrimonio diseguale*. La prima è stata dipinta nel 1861 e si trova nella galleria Tret'jakov. La seconda è stata dipinta 14 anni dopo, nel 1875. E si trova presso il Museo d'arte di Minsk. La seconda versione è decisamente più fredda e meno emotiva. Per gli storici della pittura, per esempio, non c'è dubbio che il criterio della 'volontà creativa ultima' non possa essere minimamente applicato nella scelta fra le diverse versioni di un quadro, mentre è indispensabile tener presente in prima battuta il valore pittorico (nel senso più ampio del termine) dell'opera.

<sup>20</sup> Ivi, p. 54.

<sup>21</sup> Ivi, p. 76.

## LA VOLONTÀ DELL'AUTORE

ANDREJ GRIŠUNIN

SCRIVE Boris Èjchenbaum: “I vecchi testologi amavano [...] tirare in causa il concetto giuridico di ‘ultima volontà dell'autore’; ci sembra un concetto superfluo, fin inappropriato e confusionario. Non si può equiparare l'opera letteraria né a un ‘testamento spirituale’ né a una proprietà privata: è un bene del popolo più che dell'autore”<sup>22</sup>.

Pertanto è indispensabile sottolineare la complessità del concetto di ‘ultima volontà dell'autore’.

Può un autografo, un manoscritto, rispecchiare con la massima adeguatezza la ‘volontà dell'autore’? È probabile, ma non è sempre così: è opportuno e utile dubitare di ogni cosa; lo spauracchio della volontà autoriale era stato ridicolizzato da N. Mandel'stam: Anna Achmatova, pressata dalle correzioni censorie di Surkov, scrisse di suo pugno “si bruciò” (il quaderno) invece di “venne bruciato”: “Il futuro redattore pedante, imbecille per vocazione, darà per buona la modifica in quanto riportata nel testo. Vi scorgerà la volontà autoriale”<sup>23</sup>.

Nei lavori di testologia compare spesso il concetto di ‘volontà dell'autore’. Il principio che su di essa si basa è in sostanza corretto, mentre è obiettabile applicarlo come un dogma assoluto, trattarlo non come un concetto di tipo creativo, ma come un'espressione della volontà di natura biografica, se non persino giuridica.

Si dovrebbe parlare infatti della volontà ‘creativa’<sup>24</sup> dell'autore, non di quella biografica o giuridica. In punto di morte Gogol' bruciò il secondo volume delle *Anime morte*, ma la scienza non vuole fare i conti con questa volontà dello scrittore (puramente biografica). Nell'articolo *L'infrazione della volontà (Narušenie voli)* I. Gončarov vietò catego-

ricamente di pubblicare dopo la sua morte le lettere, i diari, le minute e tutto quanto non ritenesse necessario mandare in stampa. Noi, invece, abbiamo disubbidito a questa volontà dichiarata e stampiamo articoli, lettere, versioni precedenti di Gončarov, tutto ciò che riteniamo interessante e importante per i lettori e la scienza. L'unica voce contraria che si è levata contro tale prassi è quella di N. Gudzij<sup>25</sup>, ma non ha sortito alcun effetto.

Nell'introduzione all'edizione del 1936 delle sue opere I. Bunin lasciò le ultime volontà circa i suoi testi: “Il testo dell'intera raccolta è stato fissato una volta per tutte (e prego i lettori, i critici e i traduttori di servirsi soltanto di questo testo)”<sup>26</sup>.

Quando M. Saltykov-Ščedrin nel 1887 redasse il piano di pubblicazione delle proprie opere in 13 volumi scrisse all'editore L. Pantelev: “Benché, oltre a questi scritti, ce ne siano altri sparsi in varie edizioni, non si possono utilizzare e *proibisco nel modo più assoluto* di ristamparli, né ora né mai”<sup>27</sup>.

N. Nekrasov, M. Gor'kij, N. Zabolockij, A. Fadeev e altri scrittori diedero disposizioni simili circa i propri testi. Si tratta di documenti giuridici che la scienza non può prendere in considerazione. Dopo la morte di Saltykov, N. Michajlovskij scrisse a proposito del suo ‘testamento’:

Penso che questo desiderio non vada rispettato. Finché è vivo, lo scrittore è libero di fare quello che vuole delle sue opere, ma quando muore diventa un patrimonio della storia. [...] Nella sua eredità letteraria anche le opere meno riuscite o legate a una contingenza ormai passata possono essere di grande interesse per la storia della sua evoluzione personale o per caratterizzare il momento storico in cui egli si è trovato a lavorare<sup>28</sup>.

\* We would like to express our gratitude to the publisher A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IWL RAS) for letting us publish this article in Italian.

<sup>22</sup> B. Èjchenbaum, *Osnovy tekstologii*, in A. Mil'č'in (a cura di), *Redaktor i kniga. Sbornik statej*, III, Moskva 1962, p. 65.

<sup>23</sup> N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Moskva 1990, p. 295.

<sup>24</sup> La correzione è stata inserita nella testologia da Konrad Górski nella relazione *Che cosa si deve intendere per volontà dell'autore quando si prepara un'edizione corretta di un testo*, in *Z polskich studiów slawistycznych*, II, Warszawa 1958.

<sup>25</sup> N. Gudzij, *Po povodu polnych sobranij sočinenij pisatelja*, “Voprosy literatury”, 1959, 6, pp. 196-206. Indicativa fu la reazione di Čechov a questo divieto; il 14 maggio 1889 scrisse a A. Pleščeev: “Conservo le vostre lettere e quelle di Suvorin e le lascio in eredità ai loro nipoti: lasciamo che le leggano quei figli di cane e sappiano cose ormai vecchie e sepolte... Sigillerò tutte le lettere, raccomandandomi di aprirle tra 50 anni, à la Gaevskij, di modo che il comandamento che Gončarov ha pubblicato in ‘Vestnik Evropy’ non venga infranto, anche se non capisco perché non si debba infrangere” (A. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Pis'ma*, III, Moskva 1976, p. 213). Tuttavia l'autore delle lettere di Suvorin le chiese a Marija Pavlovna dopo la morte di Čechov e ora non ci sono più.

<sup>26</sup> I. Bunin, *Sobranie sočinenij v 11 tomach*, I, Paris 1936, p. 7.

<sup>27</sup> M. Saltykov (Ščedrin), *Sobranie sočinenij*, XX, Moskva 1977, p. 325.

<sup>28</sup> N. Michajlovskij, “Russkoe bogatstvo”, 1899 (9), 6, p. 151.

M. Ol'minskij, appassionato sostenitore di Saltykov, intervenne nella questione con un lungo articolo. Egli difendeva la “legittimità” di infrangere la “volontà” così espressa in quanto lo scrittore, con ogni opera, agisce in qualità di personalità pubblica e come tale è soggetto al giudizio dei posteri:

Non sono sottoposti a critica soltanto i propositi che sono rimasti taciuti e inespressi. Le opere letterarie non portate a termine o non pubblicate dall'autore per qualsivoglia ragione, restano atti di carattere pubblico. Se lo scrittore non le ha destinate al macero, significa che attribuiva loro un significato. Questo vale ancor di più per le opere rimaste incompiute unicamente a causa della morte dell'autore [...]. Senza la raccolta completa delle opere di un grande scrittore è impossibile determinare con ragionevole completezza il suo ruolo storico [...]. Il compito della storia è chiarire, non giudicare<sup>29</sup>.

Ol'minskij aggiunse anche che lo scrittore non può prevedere quale aspetto della sua attività letteraria verrà maggiormente apprezzato dai posteri; non sempre egli è il miglior giudice di sé stesso. Per i posteri è importante anche la personalità del creatore, così come le informazioni biografiche che alleggeriscono e ampliano la comprensione delle opere. È altrettanto importante conoscere le opere non soltanto nella loro versione definitiva, ma anche in tutte le fasi di scrittura e rifacimento. “E se la modestia può intralciare la pubblicazione delle minute da parte degli autori, non c'è alcuna ragione per vietarne la pubblicazione postuma”<sup>30</sup>.

In letteratura è tutto molto più complicato di quanto pensino gli sventati propugnatori della ‘regola’ della ‘volontà autoriale’; non si deve parlare soltanto della ‘volontà autoriale’, ma anche dell'arbitrio e della involontarietà autoriali, della volontà del lettore, della ‘volontà del fruitore’ (D. Lichačëv), del compiere nel testo qualcosa che è, in qualche modo, ‘culturalmente significativo’ e necessario.

L'interesse per la personalità dello scrittore è un diritto legittimo del ricercatore e anche del lettore. Perciò la scienza non tiene in considerazione i divieti ‘testamentari’ degli scrittori. Il testologo non è l'esecutore testamentario dello scrittore né un notaio. Il testo non va equiparato a una proprietà. La società e il popolo ne diventano i proprietari interessati. Nella

testologia, oltre al criterio dell'‘ultimo’ testo, si può applicare (e si applica) quello della massima efficacia del testo.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it) ◇ D. Lichačëv, A. Grišunin, *La volontà dell'autore. Due saggi teorici*. Traduzione dal russo di G. De Florio (ed. or.: D. Lichačëv, “*Volja avtora*” *kak princip vybora teksta dlja opublikovanija* in Idem, *Tekstologija. Na materiale russkoj literatury X-XVII vekov*, Sankt-Peterburg 2001, pp. 560-575; A. Grišunin, *Volja avtora* in Idem, *Issledovatel'skie aspekty tekstologii*, Moskva 1998, pp. 102-105) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 297-309.

<sup>29</sup> M. Ol'minskij, *Narušenie voli*, in Idem, *Po voprosam literatury*, Leningrad 1926, pp. 100-106.

<sup>30</sup> Ivi, p. 106.

◇ **D. Likhachev, A. Grishunin, *The Author's Willingness. Two Theoretical Essays*** ◇  
Translated by **Giulia De Florio**

**Abstract**

Italian translation of “*Volia avtora*” *kak printsip vybora teksta dlia opublikovaniia* by Dmitrii Likhachev and of *Volia avtora* by Andrei Grishunin.

**Keywords**

Likhachev, Grishunin, Textual Criticism, Publication, Author's Willingness.

**Author**

*Dmitrii Likhachev* was a Russian linguist and medievalist, one of the most important scholar of the Old Russian language and literature. Among his numerous publications: *The Genesis of the Tale of Igor's Campaign*, *Textology*, *The Poetics of Old Russian Literature*, *Russian Art from the Antiquity to Avantgarde*.

*Andrei Grishunin* was a Russian scholar specialised in textology, editor of several critical editions of the works of Herzen, Griboedov, Turgenev, Nekrasov, Blok. He worked at the IMLI RAN. He is the author of many essays on theoretical textology.

**Translator**

*Giulia De Florio*. Phd (University “Sapienza”, Rome), junior researcher at the University of Modena and Reggio Emilia. Translator. Member of the editorial board of the international scientific journals “Av-tobiografiЯ”, “Detskie Chtenya”, “Accents & Paradoxes”. Member of the jury of the project “Cultural bridge” in Italy sponsored by Pampambuk. Member of Memorial Italia. In the past she taught Russian Language and Russian Literature at the universities of Florence, Milan, Macerata, Parma and Viterbo. She collaborates as translator and consultant with some Italian publishing houses such as Salani, Saggiatore, Giunti, Edizioni Primavera. Her main areas of research are: Russian children's literature of the 20<sup>th</sup> century, Russian magnitizdat and song poetry of the second half of the 20<sup>th</sup> century, translations studies.

**Publishing rights**

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2021) Giulia De Florio