

Virna Brigatti

La filologia in casa editrice: Santorre Debenedetti nel laboratorio Einaudi

Dei molti intellettuali che nel Novecento hanno intrattenuto con le case editrici rapporti non occasionali di collaborazione e consulenza, fino all'assunzione organica di ruoli e mansioni dirigenziali all'interno delle aziende stesse, alcuni – forse la maggior parte, salvo i consulenti di particolari settori e discipline – appartengono alla categoria dei letterati editori, cioè di quegli «scrittori, critici, uomini di lettere in senso lato»¹ che hanno direttamente partecipato all'aspetto produttivo, in alcuni casi industrialmente improntato, dell'imprenditoria libraria. A caratterizzare l'attività di questi uomini di lettere e a dare un preciso spazio temporale al loro intervento è il loro rapporto con gli editori protagonisti, figure storiche novecentesche che si muovono «nel solco della miglior tradizione dell'editoria libraria italiana, *facendo le loro prove più significative tra gli anni trenta e sessanta, e settanta in parte*,² da una fase artigianale o pre/proto-industriale e una fase industriale avanzata».³ Finora però l'indagine intorno ai letterati editori ha privilegiato figure che non hanno una formazione necessariamente filologica o che addirittura rifiutano e osteggiano una pratica filologicamente impostata di analisi e di rapporto con il testo, perché considerata inibitoria del rapporto diretto e simpatetico con il lettore. Generalmente l'attenzione filologica è considerata contraria allo spirito creativo di autori o editori e scorrendo gli archivi editoriali, ma anche recenti contributi di riflessione sul tema,⁴ ritorna con evidenza un nodo problematico: filologia ed editoria sono spesso percepiti come due modi antagonisti di lavorare intorno ai testi letterari, due modi avvertiti come in conflitto tra loro.

¹ Alberto CADIOLI, *Introduzione a Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, Il Saggiatore, 2003 (I ed. 1995), p. 10.

² «con la fine degli anni settanta, si è forse chiusa un'intera stagione dell'editoria italiana e della cultura italiana, in particolare di quella letteraria. / Certamente non viene meno nel periodo successivo, la collaborazione dei critici e degli scrittori con l'editoria, ma cambia la sua natura e la sua importanza, di fronte ad una trasformazione del sistema editoriale [...] imposto da esigenze gestionali. [...] / Contemporaneamente alla crescita di importanza dei settori amministrativi e commerciali si è indebolito il ruolo e la funzione dei letterati editori» (CADIOLI, *Conclusioni. La fine del letterato editore*, in *Letterati editori*, cit., pp. 197-205. La citazione a p. 197).

³ Gian Carlo FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 3. I termini cronologici di questa stretta interdipendenza possono essere dilatati in relazione alle specifiche iniziative e personalità considerate. Infatti, se è pur vero che è nei decenni centrali del Novecento che si è consolidata una particolare struttura di società culturale, con al centro l'attività editoriale – struttura, per altro, che può dirsi già esaurita con gli ultimi vent'anni del secolo – sono molti gli esempi antecedenti in cui è possibile ritrovare una stretta collaborazione tra un letterato e un editore: ciò che però è tipicamente novecentesco è specificamente la tipologia di rapporto, contrattualmente definita, tra i due soggetti, il fatto cioè che questi letterati intervengano nei processi produttivi dell'attività editoriale; «la politica aziendale e la scelta professionale, che portano il letterato italiano a posizioni di responsabilità nell'organigramma dell'editore protagonista fino a diventare protagonista egli stesso, si inquadrano nel più generale fenomeno dell'ingresso dell'intellettuale italiano nell'industria» (ivi, p. 38, corsivo nel testo).

⁴ Si veda ad esempio il numero monografico della rivista «Studi (e testi) italiani» (n. 33, 2014), dedicato a *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola ITALIA e Giorgio PINOTTI (Roma, Bulzoni, 2014).

Una valida lente attraverso la quale osservare l'interazione tra le ragioni della filologia e le ragioni dell'editoria può essere la storia della casa editrice Einaudi, fin dai primi anni della sua attività, poiché proprio al suo interno possono essere riconosciute molteplici e anche contrastanti linee di pensiero che sono le stesse che si ritrovano e che caratterizzano – con le dovute differenze che ogni specifico caso porta con sé – l'intero sistema editoriale novecentesco. In particolare, però, l'Einaudi si contraddistingue per avere concesso spazio, più di altre case editrici, all'interferenza della riflessione filologica nelle proprie politiche editoriali, forse per la propria tendenza costitutiva alla riflessione sulle discipline e sulle metodologie critiche della contemporaneità.

La nascita della casa editrice Einaudi si colloca nel 1933, all'inizio cioè di quel decennio che modificò fortemente il panorama culturale italiano, da un lato per l'affermarsi di quelle che saranno le più importanti imprese editoriali del secolo, dall'altro per il definirsi di un nuovo modo di guardare ai testi letterari, alla loro tradizione, alla loro trasmissione e alla loro interpretazione.

Dal punto di vista filologico, ciò che matura negli anni Trenta pone le proprie radici nei due decenni precedenti e ha molteplici e complesse direzioni e sfaccettature, ma come provvisoria sintesi della situazione possono essere utili le seguenti parole:

Gli anni del primo dopoguerra sono quelli in cui meglio si delinea e si chiarisce nella metodologia e nella prassi della critica testuale la tendenza (certo preparata da un lavoro di decenni) definita della “nuova filologia” dal titolo emblematico e programmatico apposto da Michele Barbi ad una raccolta esemplare dei suoi saggi – apparsa in volume alla fine del '38 ma in cui confluiscono anche lavori di oltre dieci anni prima.⁵

Le questioni di natura eminentemente teorica maturano, quindi, nella Firenze di Barbi e non solo con lui, ma il titolo del suo contributo del 1938, *La nuova filologia* appunto,⁶ resta utile per indicare sinteticamente quella che si sa essere una più ampia e variegata situazione degli studi di critica testuale; nel decennio che si va considerando, inoltre, un altro polo di rilievo per questi studi va ponendosi a Torino e nella sua università. In questo diverso contesto l'Einaudi riesce a diventare l'ambiente intellettuale in cui ha luogo la sintesi e il coagulo tra una nuova elaborazione della metodologia filologica e il definirsi di una imprenditoria editoriale di cultura, attenta alle esigenze di un largo pubblico, assorbendo e diventando essa stessa espressione delle più avanzate acquisizioni della cultura della città in cui sorse:⁷

era ormai matura a Torino [...] una casa editrice ad ampio raggio, espressione innanzi tutto proprio di quella cultura torinese che era tornata, nella sua peculiarità e nel suo dissenso dal regime, in sintonia con i

⁵ Ugo VIGNUZZI, *Filologia, linguistica e stilistica* (parte II), in *Letteratura italiana. IV. L'interpretazione*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 469-493; la citazione a p. 469.

⁶ Michele BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938.

⁷ «Torino [...] rappresenta il caso relativamente anomalo di una città *provinciale*, con una struttura metropolitana e con una forte industrializzazione. Così come Casa Einaudi rappresenta il caso decisamente anomalo di una casa editrice *di cultura e di mercato* insieme. [...] Un quadro caratterizzato proprio dalla appartenenza (e spesso origine) torinese e piemontese dei suoi protagonisti» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 47, corsivo nel testo).

movimenti di fondo della cultura del tempo, e perciò in grado di rivolgersi a un pubblico diverso da quello, consolidato e tradizionale, per esempio, della Laterza.⁸

Il riferimento alla casa editrice Laterza entra direttamente nel fulcro della breve ricognizione che si intende svolgere in queste pagine, poiché, per indagare il nesso tra editoria e filologia che è stato posto come premessa, è utile partire dal progetto della Nuova raccolta di classici italiani annotati, proposta da Leone Ginzburg per arricchire il catalogo Einaudi tra il 1936 e il 1938. La collana, per la presenza dell'aggettivo *annotati* nel proprio nome, si propone espressamente come distinta rispetto alla laterziana Scrittori d'Italia diretta da Benedetto Croce, il quale, come è noto, disdegnava e osteggiava con forza la presenza di note a piè di pagina – di varianti o di commento che fossero – considerate «estheticamente e tipograficamente orrورهose»⁹. Il problema qui sotteso, pur essendo indubitabilmente di natura critica – poiché coinvolge la concezione del testo prodotta dall'estetica crociana e quindi anche del rapporto fra l'opera d'arte e il suo fruitore – si declina innanzitutto attraverso una questione di natura ecdotica, ottenendo come risultato il fatto che, in Einaudi, la riflessione intorno ai modi in cui si pubblicano i libri sia di fatto la manifestazione di una presa di distanza dalle posizioni teoriche crociane.

La distanza da Croce si misura dunque nelle politiche editoriali, tra le quali rientra anche la scelta del pubblico cui rivolgersi, elemento a cui è stato fatto rapido accenno ma che è bene precisare: la casa editrice di Torino prevede un pubblico «colto ma non specialistico, aperto a interessi molteplici ma non provvisori»¹⁰ e soprattutto dinamico, giovane per lo più, di studenti liceali e universitari, di lettori che avvertono l'esigenza di svecchiare il panorama culturale coevo, recettivo nei confronti di nuove proposte tematiche e metodologiche. Ciò soprattutto attraverso una produzione che si basa nei primissimi anni principalmente sulla saggistica storica, economica, politica e filosofica, scelta che consente alla casa editrice di conquistarsi una «fisionomia che la rese via via più riconoscibile prima di tutto nell'area dei suoi potenziali collaboratori, e poi tra un pubblico che doveva caratterizzarsi per una non consueta fedeltà e immedesimazione col marchio».¹¹

Diversamente, il pubblico Laterza è previsto di pochi, elitario, sia dal punto di vista delle possibilità economiche e dunque di investimento nell'acquisto di libri, sia dal punto di vista culturale: il lettore Laterza è già colto¹² e cerca il riconoscimento delle

⁸Luisa MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Einaudi, 1999, p. 17. L'Einaudi, per altro, nei primi anni della sua attività fu anche considerata come una «giovane Laterza», non dominata però «dal peso specifico della personalità di Croce, e quindi più disponibile ad accogliere crociani eterodossi [...] più libera nel dar spazio a suggerimenti e proposte» (ivi, p. 43).

⁹Croce a Laterza, Torino, 4 maggio 1927, in Benedetto CROCE - Giovanni LATERZA, *Carteggio (1901-1943)*, a cura di Antonella POMPILIO, Bari-Roma, Laterza, 2004-2009, vol. 3, p. 360.

¹⁰FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 38.

¹¹MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 22. «Da tutto questo deriva un rigore che non è specialismo [...] e un elitarismo che non ignora il mercato» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 36).

¹²Croce, insistendo con Laterza affinché si facesse editore di «roba grave», indicava di «scegliere come interlocutori coloro che avrebbero dovuto costituire una nuova élite culturale e politica, ossia un settore limitato, non solo della società italiana del primo Novecento, ma anche dello stesso pubblico dei lettori» (Daniela COLI, *Benedetto Croce e Giovanni Laterza: quando le idee diventano libri*, in *Il filosofo, i libri, gli editori: Croce, Laterza e la cultura europea*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2002, pp. 67-122. La citazione a p. 75).

proprie competenze oppure l'approfondimento o, ancora, la monumentalizzazione bibliotecaria delle proprie conoscenze.¹³

Nei primi anni dell'Einaudi, accanto alla saggistica, si affiancano presto le edizioni di classici della letteratura italiana e straniera,¹⁴ anche se occorre dire che per quanto si andrà considerando è più importante l'elemento progettuale dell'effettiva realizzazione di libri: Luisa Mangoni, nel suo fondamentale studio sull'Einaudi, avverte con chiarezza come «sulla questione della complessa relazione tra progetto editoriale e sua concreta attuazione»¹⁵ occorre tenere presente che «in più di un caso, è soprattutto nel momento progettuale che si colgono più chiaramente la sintonia o la dissonanza con la cultura del tempo, la capacità di incidere su di essa».¹⁶

Nel caso della Nuova raccolta di classici italiani annotati l'ideatore Leone Ginzburg mette in atto quella che sempre Luisa Mangoni ha definito «intelligenza dei classici»¹⁷ e, fin dalle prime fasi di ideazione, coinvolge nell'impresa Santorre Debenedetti: è a partire dalla vicinanza di questi due intellettuali che si può comprendere la forza dei legami instauratisi nel capoluogo piemontese.¹⁸ Se infatti «il centro propulsore della “nuova filologia”, del “nuovo approccio ai testi letterari”» in quegli anni è Firenze e la sua università,¹⁹ Torino inizia ad assumere un profilo specifico, traducendo in progetti legati ad imprese editoriali – attraverso l'Einaudi, primariamente, – quanto nella sua propria università stava fermentando: «se quella di Michele Barbi resta in un certo senso la figura chiave della filologia [...], accanto a lui spicca netta anche un'altra personalità, quella di Santorre Debenedetti».²⁰

La formazione intellettuale di quest'ultimo si snoda tra le due città protagoniste degli sviluppi della critica testuale e filologica del Novecento: innanzitutto Debenedetti nasce piemontese, di Acqui, classe 1878; studia a Torino dove consegue nel 1900 la

¹³«La valenza sul piano strettamente commerciale della gran parte delle collane laterziane rimase per altro complessivamente modesta, con tirature limitate, per lo più, alle mille copie. [...] A far quadrare i conti dell'editore pugliese rispetto alle perdite delle collane maggiori provvedevano in ogni caso i più sicuri redditi degli altri rami dell'azienda familiare, la cartoleria e la tipografia» (Enrico DECLEVA, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 225-298. La citazione alle pp. 269-270). Al contrario Giulio Einaudi ribadisce con chiarezza di non volere apparire «come un mecenate», ma di essere piuttosto «un industriale che cerca, pur favorendo gli amici, di non fare cattivi affari» (Giulio Einaudi a Luigi Russo, 4 gennaio 1940, in MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 45, nota 157).

¹⁴«complessivamente alla letteratura contemporanea le edizioni Einaudi arrivano “tardi, dopo essersi fatte le ossa [...] con la produzione culturale, saggistica, problematica, e con i classici”» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria*, cit., p. 37; citazione all'interno tratta da Italo Calvino, nota non firmata in *Catalogo Einaudi 1956*, p. 53).

¹⁵MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 25.

¹⁶ Ivi, p. 26.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Che la casa editrice Einaudi sia nata intorno a un gruppo di giovani che avevano frequentato il liceo Massimo D'Azeglio di Torino, riuniti in particolare intorno alla figura del professor Augusto Monti, è infatti cosa nota: Giulio Einaudi, partendo dalle possibilità offertegli dal padre Luigi di aprire una casa editrice intorno alla rivista diretta da questi, «La riforma sociale», attrae intorno a una avventura culturale e imprenditoriale a un tempo gli amici Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Massimo Mila, Norberto Bobbio, i quali costituiscono «il primo nucleo della sua struttura redazionale e del suo *cervello collettivo*» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 31).

¹⁹ «In questo ambiente è proprio la presenza, motivata per un verso o per l'altro, delle figure principali della nostra filologia e linguistica dell'epoca, a creare le condizioni per una feconda sintesi tra la migliore tradizione della “critica filologica” e i nuovi fermenti che da più parti, e non solo in Italia, giungevano ad aprire nuove prospettive, a proporre nuove soluzioni, nuove direzioni, nuovi metodi» (VIGNUZZI, *Filologia, linguistica e stilistica*, cit., p. 471).

²⁰ *Ibidem*.

laurea in Lettere dedicandosi alla filologia romanza alla scuola di Rodolfo Renier; prosegue il perfezionamento a Firenze sotto la guida di Pio Rajna;²¹ dopo un passaggio a Strasburgo con Gustav Gröber tra il 1908 e il 1913, torna a Torino come libero docente di Filologia romanza nel 1916; nel 1919 passa a Pavia (altro polo di studi che sarà più tardi altrettanto determinante) per tornare poi definitivamente a Torino nel 1928. L'anno seguente entra nella redazione e poi nella direzione del «Giornale storico della Letteratura italiana». Nel 1938 le leggi razziali lo privano della cattedra, ma egli non espatria; nel 1945 viene restituito al suo insegnamento, ma nel 1948 muore di malattia. Un ricordo di Debenedetti scritto da Carlo Dionisotti aggiunge a questi dati comunemente riportati²² un dettaglio significativo e ancora da approfondire: egli dichiara di aver incontrato il professore durante il suo ultimo anno di università e che questi sia stato presente alla sua discussione della tesi che era stata seguita da Ferdinando Neri. Dionisotti suppone che il proprio correlatore «impetrasse [per il giovane laureato] da Debenedetti l'incarico [...] di curare un'edizione delle *Prose* del Bembo nella collezione di classici italiani della Utet. Direttore della collezione era stato Gustavo Balsamo Crivelli, morto nel 1929. Debenedetti, che gli era stato amico [...], era subentrato nella consulenza editoriale dietro le quinte, per i pochi volumi non ancora apparsi della collezione dei classici della Utet».²³ Tale informazione, per quanto *unicum*, si può ritenere attendibile, dato che effettivamente Dionisotti curò il volume citato per la Utet nel 1931,²⁴ e consente di introdurre un primo elemento di rilievo, per quanto ancora indiziario: già la «Collezione di classici italiani» UTET aveva come principale intento quello di «connotarsi in maniera originale rispetto a quella Laterza e alle altre più a buon mercato in circolazione».²⁵ In che modo tale originalità si dispiegasse è ancora da indagare, ma al fine del percorso proposto in questa sede può bastare il riferimento a questa volontà e al fatto che la collezione si chiamasse «Collezione di classici italiani *con note*»²⁶ e che anzi tale collezione fosse «la prima commentata».²⁷

²¹ «Debenedetti ci apparirebbe un dotto allevato nella capitale del metodo storico, poi confermato nella severità fiorentina, della quale serbò un'inguaribile nostalgia» (Gianfranco CONTINI, *Santorre Debenedetti nel centenario della nascita*, Commemorazione tenuta il 18 aprile 1978 all'Accademia delle Scienze di Torino, poi stampata in «Memorie. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», serie V, III (1979); ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 319-334. La citazione da qui a p. 328).

²² Si vedano i seguenti scritti commemorativi della figura e dell'opera di Debenedetti: in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXVI, 1949, pp. 1-6 (scritto a cura della direzione); Angelo MONTEVERDI, *Ricordo di Santorre Debenedetti*, in «Cultura neolatina», a. VIII, 1948, p. 267-275; Carlo DIONISOTTI, *Ricordo di Debenedetti*, in «Medioevo romanzo», a. V, n. 2-3, 1978, pp. 155-168; Benvenuto TERRACINI, *In memoria di Santorre Debenedetti*, in «Studi di filologia italiana», n. VIII, 1950, pp. 270-294; Lanfranco CARETTI, *Ricordo di Santorre Debenedetti*, in «Paragone», n.s., a. XXXVIII, n. 4, agosto 1987, pp. 3-10.

²³ DIONISOTTI, *Ricordo di Debenedetti*, cit., p. 155.

²⁴ Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua*, introduzione e note di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1931.

²⁵ DECLEVA, *Un panorama in evoluzione*, cit., p. 277.

²⁶ L'impaginazione dei volumi non mostra complessivamente una struttura fissa con note a piè di pagina, ma loro presenza dove è stato ritenuto necessario dal curatore mostra come non ci fosse rifiuto a priori verso di esse. Per altro occorre notare che sia il formato (in 8°) sia la dimensione dei caratteri e l'interlinea e, insomma, tutta la struttura tipografica dei libri di questa collana si distingue nettamente dall'eleganza degli Scrittori d'Italia.

²⁷ Ezio RAIMONDI, *Le vie del testo*, in *Foro. Le collane di classici*, «Ecdotica», n. 2, 2005, pp. 128-136; la citazione a p. 135. Chiaramente anche l'affermazione di Ezio Raimondi va inquadrata e definita in termini più precisi di quanto qui ci si limita a segnalare.

Direttamente con Ferdinando Neri si laureò invece Leone Ginzburg nel 1930 (era nato nel 1909),²⁸ con una tesi su Guy de Maupassant, ottenendo in seguito la libera docenza; la sua esperienza di insegnamento universitario fu però molto breve, poiché si rifiutò di iscriversi al partito fascista nel 1933 e poi nel 1934 fu arrestato, ma attraverso questo ambiente conobbe Santorre Debenedetti di cui divenne fidato collaboratore e poi amico (questi sarà testimone delle nozze tra Leone e Natalia nel 1938).²⁹ In particolare Ginzburg ebbe l'occasione di seguire da vicino i lavori e dunque le riflessioni che condussero Debenedetti a pubblicare *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso* nel 1937,³⁰ a cui dedicò una importante recensione.³¹ In questi stessi anni matura il progetto della Nuova raccolta dei classici italiani annotati e nell'arco cronologico che va dalla fondazione della casa editrice al 1944, anno della sua cruenta morte, Leone Ginzburg riesce a imprimere all'Einaudi una fisionomia precisa e duratura, che si mantiene anche dopo la sua scomparsa. In particolare questo avviene in un numero ancora minore di anni, poiché dal marzo 1934 al marzo 1936 egli si trova in carcere accusato di avere fatto parte del movimento Giustizia e libertà, e dal 1940 al 1943 è al confino a Pizzoli, Abruzzo, luogo da cui mantiene stretta la collaborazione editoriale, ma con le evidenti difficoltà della situazione.³² Tra il 1936 e il 1940 si colloca dunque il momento di maggiore progettualità per la Nuova raccolta di classici italiani annotati, la quale, benché formalmente diretta da Debenedetti (il suo nome però non compare sul frontespizio dei volumi a causa delle restrizioni legate all'emissione delle leggi razziali), fu ideata «con il contributo determinante di Ginzburg»³³ e fu anzi questi a portare Debenedetti nella giovane casa editrice di Giulio Einaudi.

Occorre a questo punto segnalare che sotto la loro responsabilità uscirono allora solo due volumi, le *Rime* di Dante, curate da Gianfranco Contini nel 1939,³⁴ e *La città del sole* di Tommaso Campanella, a cura di Norberto Bobbio, nel 1941.³⁵

²⁸ Per una biografia dettagliata si veda Leone GINZBURG, *Scritti*, a cura di Domenico Zucaro; prefazione di Luisa Mangoni; introduzione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi, 2000, pp. LXVII-LXXVI. Si segnala che una prima edizione degli *Scritti* di Ginzburg fu edita sempre da Einaudi nel 1964: essa comprende la stessa introduzione di Bobbio, la quale apparve anche nel volume Norberto BOBBIO, *Maestri e compagni*, Firenze, Passigli, 1984, pp. 165-202.

²⁹ Fra le lettere dal confino «Emerge, fra tutti, il rapporto, libero, paritetico, impazientemente e irriverentemente devoto, con Santorre Debenedetti [...] a lui Ginzburg poteva chiedere di farsi portavoce [...] certo che il giudizio di Debenedetti non poteva differire dal suo» (MANGONI, *Introduzione* a Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. xv)

³⁰ Torino, Chiantore, 1937 (il volume è il primo numero di una collana di inediti e rari del «Giornale storico della letteratura italiana» che non ebbe poi seguito).

³¹ Leone GINZBURG, firmato «Aquilante», in «Il Lavoro», Genova, a. xv, 4 giugno 1937; ora in GINZBURG, *Scritti*, cit., pp. 433-437.

³² Luisa MANGONI fa notare nell'*Introduzione* alle *Lettere dal confino 1940-1943* di Leone Ginzburg (Torino, Einaudi, 2004, pp. VII-XX), come «Le polemiche, aspre, che animano questa corrispondenza soprattutto dal maggio 1941 non nascono tanto dall'irritazione perché non si è tenuto conto di sue correzioni o interventi, ma dal fatto che Ginzburg ha la sensazione che, con la lontananza, vada impallidendo il suo ruolo nella casa editrice» (p. VIII).

³³ MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 25.

³⁴ A questo primo volume è stato dedicato un mio breve intervento: Virna BRIGATTI, *Le Rime di Dante in Einaudi: la traduzione di un testo medioevale nel Novecento*, in XVI Congresso Internazionale della MOD (LUMSA, Roma, 10-13 giugno 2014) *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola e C. Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 2015, pp. 739-748. Si veda poi anche un altro e più approfondito contributo in merito: Claudio CICIOLA, *La lava sotto la crosta. Per una storia delle Rime del '39*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 2013, 5/2, pp. 469-569.

³⁵ «Il fatto che, come si è visto, uscissero allora solo due dei libri progettati è una conferma di quello scarto tra ideazione e realizzazione di cui si diceva, che tuttavia non toglie valore all'impegno evidente di affiancare a studiosi già

Osservando il percorso intellettuale di Leone è possibile riconoscere come nella sua biografia intellettuale «Debenedetti significava anche non un'alternativa, piuttosto uno slittamento rispetto all'influenza una volta preponderante di Croce»: ³⁶ «Debenedetti accanto a Croce; Debenedetti al posto di Croce?». ³⁷ Ginzburg era già da anni, fin dal 1928, in contatto diretto e personale con il filosofo napoletano e i loro rapporti, documentati dalla corrispondenza edita, appaiono molto fitti nei primi anni Trenta e poi ancora, dopo il ritorno dal carcere nel 1936; la curatela di Ginzburg dell'edizione dei *Canti* di Leopardi per gli Scrittori d'Italia Laterza è poi del 1938.

Tuttavia, dalla metà del 1938 (l'indicazione di Debenedetti come “maestro” è appunto di questo periodo) al 1940 appare evidente un diradarsi delle lettere di Ginzburg a Croce. Certo si faceva sentire il crescente impegno editoriale di Ginzburg, il suo fondamentale contributo alla costruzione della Einaudi, ma anche da questo nasceva, e se ne può cogliere qualche spunto sia prima che durante il confino, una sorta di resistenza all'esclusivismo culturale di Croce, un'esigenza di libertà e varietà di scelte cui tanto la filologia di Debenedetti, quanto le sue stesse idiosincrasie, [...] risultavano più congeniali. ³⁸

La concezione critica e letteraria di Ginzburg si è, dunque, consolidata sotto l'influenza crociana, e ciò anche ben prima dell'incontro personale con Croce, a partire cioè da quando il professore Augusto Monti leggeva ai suoi giovani allievi il *Breviario di estetica*, facendone un manifesto dell'antifascismo. ³⁹ Non c'è dunque dubbio che la vicinanza di Ginzburg a Croce sia stata rilevante nella sua formazione, ⁴⁰ quel che però conta qui notare è che l'influenza culturale di Benedetto Croce non raggiunse se non parzialmente e marginalmente l'Einaudi e non ne caratterizzò l'identità se non in modo periferico e limitato nel primo decennio della sua attività. ⁴¹

Al contrario l'habitus filologico di Santorre Debenedetti, impostato con due soli volumi pubblicati sotto la sua diretta responsabilità, ebbe conseguenze durature e determinanti per la successiva fisionomia della casa torinese. ⁴² Non si sta qui

affermati un gruppo di giovani, spesso alla loro prima prova nell'edizione di testi, da seguire con attenzione nel loro lavoro, in una linea che era quella di privilegiare comunque, anche quando non era possibile l'originalità, la chiarezza nelle ragioni della scelta della lezione adottata» (MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 27).

³⁶ MANGONI, *Introduzione* a Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. XV.

³⁷ Luisa MANGONI, *Prefazione* a GINZBURG, *Scritti*, cit., pp. XII-XLVI. La citazione a p. XXXII.

³⁸ Ivi, pp. XV-XVI. Sembra quindi essere giunto a maturazione un percorso iniziato anni prima, fin da quando è possibile verificare negli scritti di Ginzburg «il segno di un passaggio, di una svolta di interessi connessi anche a problemi di critica letteraria avvertiti sempre più chiaramente dal 1930, e che apparivano di difficile soluzione. Le frequenti citazioni di Croce dei primi articoli cominciavano a diradarsi e nello stesso tempo, sia pure con intonazione critica, apparivano sondaggi nei confronti di altre tecniche e strumenti di analisi dell'opera d'arte» (MANGONI, *Prefazione* a GINZBURG, *Scritti*, cit., pp. XXVI-XXVII).

³⁹ Cfr. Intervista di Dino MESSINA a Carlo GINZBURG, *Mio padre filologo della libertà*, «Il Corriere della Sera», 8 maggio 2009, disponibile anche on line nel blog «La nostra storia» al seguente indirizzo

http://lanostrastoria.corriere.it/2009/05/08/carlo_ginzburg_mio_padre_leone/?print=1 (data di ultima consultazione 6 maggio 2016); si veda poi un primo approfondimento della questione in Marziano GUGLIELMINETTI, *La critica letteraria di Leone Ginzburg: il metodo di Croce, di Freud e di Šklovskij*, in *L'itinerario intellettuale di Leone Ginzburg*, a cura di Nicola TRANFAGLIA, prefazione di Norberto Bobbio, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 40-67.

⁴⁰ Cfr. MANGONI, *Pensare i libri*, cit., pp. 3-12.

⁴¹ Cfr. ivi, pp. 40-58.

⁴² «È indubbio che Ginzburg era stato il tramite principale dell'aggregarsi intorno alla Einaudi di studiosi dell'ambiente crociano. Ma non sarebbe esatto assimilarlo ad essi. Altre e diverse componenti erano via via confluite nella casa editrice [...] che andavano dal vivace e irriverente libertinismo di Cajumi al severo e incontentabile abito filologico di

chiaramente facendo riferimento all'Einaudi più nota, quella legata agli interventi sull'attualità e sul presente, anche in riferimento al campo letterario, e in relazione alla quale Gian Carlo Ferretti ha coniato la celebre definizione di «laboratorio Einaudi»,⁴³ quanto piuttosto di un altro «laboratorio», rivolto alla proposta di testi della tradizione letteraria, con una precisa attenzione non solo alla «correttezza del testo» (espressione che in termini editoriali è ampiamente abusata), ma anche a quello che viene definito uno «*stile*»⁴⁴ nella presentazione dei testi che si fondava su due elementi concomitanti: il rispetto dell'autore e dell'opera proposta e il rispetto per il lettore».⁴⁵ In particolare «Non si trattava più di definire l'opera d'arte, ma di mettere al servizio del lettore gli strumenti indispensabili per inquadrare e gustare un'opera d'arte già riconosciuta come tale»;⁴⁶ si trattava cioè di definire una strategia ecdotica per realizzare un'edizione che potesse raggiungere l'obiettivo di non «abbandonare i lettori a se stessi»⁴⁷ e che seguisse il criterio dell'instaurazione di un «colloquio semplice e confidente»⁴⁸ con il destinatario del prodotto librario. Una posizione questa ostinatamente ricercata da Leone Ginzburg, con il pieno sostegno e l'accordo di Debenedetti, la cui lezione agisce nella definizione dei criteri ecdotici e dunque anche delle nuove norme redazionali per la collana,⁴⁹ sorretti da una precisa idea degli scopi da raggiungere attraverso la progettazione di una forma dell'edizione: per il filologo romanzo infatti era indispensabile nella costruzione di un libro mettere il lettore «in condizione di giudicare, senza di che ogni edizione, per buona che sia, lascia il tempo che trova».⁵⁰

L'ultima citazione del precedente paragrafo è tratta dalla *Nota* all'edizione del testo critico dell'*Orlando Furioso*, predisposta da Santorre Debenedetti per il volume che fu pubblicato negli Scrittori d'Italia Laterza nel 1928 e consente di introdurre la

Santorre Debenedetti. [...] Il contrassegno dell'ispirazione crociana poteva riguardare singole opere da pubblicare, non ambiti complessivi dell'attività editoriale, che con la linea della Einaudi dovevano alla fine risultare incompatibili. Fu soprattutto questo [...] il tratto distintivo della Einaudi degli anni di Ginzburg, con sullo sfondo, [...] il segno del magistero di Santorre Debenedetti» (ivi, p. 58).

⁴³ Cfr. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria*, cit., pp. 31-38.

⁴⁴ L'importanza di creare uno *stile* riconoscibile per il proprio rigore per le collane Einaudi è espresso da Ginzburg in relazione all'Universale, ma è rappresentativo di un modo di *pensare i libri* che è estendibile a tutti progetti da lui seguiti: «L'accuratezza e l'intelligenza delle prefazioni, assai ben calcolate per il vasto pubblico cui si rivolge l'*Universale*, la bontà delle traduzioni, l'utilità delle note, ma soprattutto la buona scelta dei testi mostravano come si volesse giungere a creare uno *stile* anche per questa collezione e come vi si fosse quasi riusciti» (Leone GINZBURG, *Giudizio sugli ultimi volumi dell'Universale*, in *Lettere dal confino*, cit., pp. 231-233. La citazione a p. 231; corsivo mio).

⁴⁵ MANGONI, *Prefazione* a GINZBURG, *Scritti*, cit., p. XXXI (corsivo mio). Molte di queste dichiarazioni tendono a sovrapporre direttive per la Nuova raccolta dei classici italiani annotati ad altre per i Narratori stranieri tradotti – per le quali è documentabile «l'analogia d'impianto» (MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 33) – e sul rapporto tra filologia e traduzione nel lavoro editoriale di Ginzburg si potrebbe senz'altro lavorare con profitto, ma non è questa la sede per esplorare anche quella direzione.

⁴⁶ MANGONI, *Prefazione* a GINZBURG, *Scritti*, cit., p. XXXI.

⁴⁷ Ivi, p. XXX.

⁴⁸ Ivi, p. XXXII.

⁴⁹ Per le norme redazionali della collana si veda Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. 206, nota 3, oppure anche Fabio TREVISOL, *La "Nuova raccolta di classici italiani annotati": «ricostruire il valore del testo», in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, Milano, EDUCatt, 2009, p. 475.*

⁵⁰ Santorre DEBENEDETTI, *Nota* a Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, Bari, Laterza, 1928, 3 voll. La nota in vol. 3, pp. 397-447; la citazione a p. 447.

seguinte considerazione: l'idea precisa del «libro Einaudi»⁵¹ che matura per la Nuova raccolta dei classici italiani annotati, si forma non solo in rapporto astratto con le diverse posizioni teoriche e critiche espresse da Croce rispetto a quelle del filologo romano di Torino,⁵² ma anche e soprattutto nel confronto concreto con le pratiche editoriali che discendono dal modello di edizione che il filosofo napoletano sosteneva.

È noto come il progetto editoriale e ecdotico di Debenedetti abbia dovuto modificarsi profondamente per aderire alle rigide norme degli «Scrittori d'Italia», in particolare proprio nel dovere rinunciare all'apparato di varianti che era stato previsto a piè di pagina:

Il Debenedetti pensava [...] a una documentazione completa delle fasi di elaborazione del poema; e anzi la stampa laterziana era stata progettata appunto con apparati che raccogliessero le varianti di A, B,⁵³ e degli autografi. Per volontà dell'editore questo programma fu tralasciato.⁵⁴

È opportuno per altro precisare che l'opposizione all'apparato previsto da Debenedetti non è rivolta contro l'operazione filologica in sé,⁵⁵ quanto piuttosto a un'idea di estetica della pagina, che si voleva il più possibile pulita, libera dall'ingombro di righe tipografiche che scomponessero gli eleganti e aristocratici equilibri tra i caratteri stampati e il bianco che li circonda.⁵⁶ Ciò in coerenza con una struttura del volume che voleva invitare il lettore a un rapporto diretto immediato – cioè privo di mediazione esplicita da parte di curatori – con il testo letterario: a

⁵¹MANGONI, *Introduzione* a Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. XIV.

⁵²L'edizione dell'*Orlando furioso* del 1928 per gli «Scrittori d'Italia» Laterza, infatti, è «Maturata nella crisi culturale del nostro secolo, nel conflitto fra idealismo e positivismo» (TERRACINI, *In memoria di Santorre Debenedetti*, cit., p. 272).

⁵³Le prime due edizioni del *Furioso*, del 1516 e del 1521, l'ultima approvata dall'autore è del 1532 ed è quella su cui si basa il testo critico.

⁵⁴Cesare SEGRE, *Santorre Debenedetti*, in *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, collana diretta da Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1969, vol. 4, pp. 2645-2664. La citazione a p. 2655.

⁵⁵A questo proposito si ha una diretta documentazione delle intenzioni di Croce, nella quale si nota con chiarezza che la descrizione delle varianti era ammessa come documentazione del lavoro del curatore intorno al testo edito, ma non nei piè di pagina: «ho innanzi il 1° canto impaginato [dell'Ariosto], che, proprio, non va: è brutto. Voglio insistere perché le varianti siano impaginate alla fine di ciascun volume, e non distribuite sotto le pagine. Perciò sospendete l'impaginazione degli altri canti» (Benedetto Croce a Giovanni Laterza, Torino, 2 maggio 1927, in CROCE - LATERZA, *Carteggio (1901-1043)*, cit., vol. 3, p. 359). L'apparato filologico sarà poi inserito alla fine di tutto il poema e dunque alla fine del terzo dei tre volumi nei quali l'opera fu suddivisa (ARIOSTO, *Orlando furioso*, 1928, cit., vol. 3, pp. 397-447).

⁵⁶«La collezione [gli «Scrittori d'Italia»] conterrà testi critici accuratissimi, ciascuno dei quali sarà affidato a uno studioso specialista, e non avrà ingombro di note o commenti, salvo, in fine di ciascun volume, un'appendice critica, che dia conto del metodo tenuto nel pubblicare il testo e indichi la letteratura sull'argomento, perché i lettori sappiano dove rivolgersi per allargare, eventualmente, le loro conoscenze. – Se si volessero dare edizioni commentate, non solo non si otterrebbe mai il *Corpus* desiderato degli *Scrittori d'Italia*; non solo i volumi invecchierebbero troppo presto; ma non si potrebbe evitare lo sconcio dei testi, alcuni dei quali avrebbero un aspetto scolastico e popolare, e altri riuscirebbero gravi di erudizione da specialisti» (Benedetto CROCE, *Scrittori d'Italia*, «Giornale d'Italia», 28 settembre 1909; ora in Benedetto CROCE, *Scritti vari*, tomo IV: *Pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1960 (I edizione riveduta dall'autore 1943), pp. 173-180. La citazione da qui a p. 176). Cfr. ancora Fausto NICOLINI (*Benedetto Croce*, Torino, UTET, 1962, p. 229) il quale dichiara che nel redigere il catalogo Croce volle «porre a disposizione degli studiosi e, in genere delle persone colte testi critici bensì, ma maneggevoli, e quindi non soverchiamente gravati di varianti e di altri apparati filologici»; l'obiettivo dunque è la «comoda lettura» (Maria PANETTA, *Introduzione a Croce editore 1883-1927*, Napoli, Bibliopolis, 2006, pp. 17-100. La citazione a p. 69).

riprova di ciò basti riportare anche il fatto che ogni opera non era introdotta da alcuno scritto e che, dunque, dopo il frontespizio era subito composto il testo.

È però significativo che, abbandonate senza molti rimpianti le stampe A e B, lo studioso si sia invece concentrato nella mirabile edizione dei *Frammenti autografi* (1937) [...]. Il Debenedetti s'era accorto che le varianti dei manoscritti e quelle autografe non possono essere messe assieme: «A me pare che non convenga mettere sullo stesso piano le varianti tratte dalle edizioni, che ebbero il loro effettivo riconoscimento, e quelle dei manoscritti, che talora vissero solo un istante, e non vissero se non per l'autore; né che scritture di questo genere si stampino in sede di varianti; né infine che, qualunque sia la loro sede, si riproducano diplomaticamente».⁵⁷

Con la progettazione dell'edizione dei *Frammenti autografi*⁵⁸ ci si ricongiunge con il momento in cui Debenedetti coinvolge nel proprio lavoro il giovane Leone Ginzburg: tale collaborazione fu determinante per la maturazione della formazione critico-testuale di quest'ultimo e concorse al suo «addestramento filologico»⁵⁹ in modo molto più determinante che non la guida dell'erudito Croce, che «non era un filologo, né ebbe pratica di critica testuale (la sua attività di editore di testi [...] non va oltre i limiti di un accomodante buon senso)».⁶⁰ Al contrario Leone Ginzburg stesso si conquistò fama di filologo, stando almeno alle dichiarazioni del figlio, e, se non come pratica esatta di mestiere, sicuramente la meritò come *habitus mentale*:

Questa vocazione alla filologia non emerse subito, ma negli anni, grazie al decisivo incontro con Santorre Debenedetti, che dopo Croce, con cui mio padre ebbe un rapporto intenso e diretto, divenne il suo secondo maestro. Forse «il maestro». La vocazione di filologo in qualche modo definisce un atteggiamento che si può ritrovare sia negli studi sulla letteratura sia in quelli di storia, e paradossalmente, anche nell'atteggiamento di fronte alla politica. Mi spiego: la filologia non nel senso tecnico ma nel senso stabilito da Giovan Battista Vico [...] definisce una sorta di abito mentale di chi ascolta e interpreta la voce degli altri, del passato ma anche contemporanei, senza prevaricare.⁶¹

In questo contesto è rilevante segnalare come nell'edizione dei *Canti* di Leopardi, condotta da Ginzburg per gli «Scrittori d'Italia» nel 1938, quindi in pieno clima debenedettiano, questi realizzò un vero e proprio compromesso tra le diverse

⁵⁷SEGRE, *Santorre Debenedetti*, cit., p. 2655.

⁵⁸«un modello insuperato di descrizione interpretativa di autografi costellati di correzioni e varianti in cui è possibile leggere l'intera storia della composizione, dal nucleo originale sino alla stesura destinata alla stampa, dei grandi episodi inseriti da ultimo nella trama narrativa del poema [...] Niente a che fare con le tradizionali edizioni diplomatiche e fototipiche: qui Debenedetti ci ha offerto la nitida rappresentazione tipografica di carte altrimenti non intelleggibili e da lui invece decifrate e riprodotte nella sua laboriosissima diacronia usando, nei modi più efficaci, vari caratteri e corpi e segni speciali» (CARETTI, *Ricordo di Santorre Debenedetti*, cit., p. 7). Gianfranco Contini aveva già descritto l'operazione ecdotica dei *Frammenti* come una «pura presentazione di cose [...] una sorta di accorgimento diacritico da geometria proiettiva nel confezionare l'edizione e il suo apparato. (Il tipo dello scienziato moderno, incluso il linguista, incluso il filologo, non sarà forse il più naturalista dell'epoca darwiniana, ma ancora meno è lo storico o il romanziere, uomini che parlano: è il geometra, o più propriamente il fisico-teorico, uomini di silenzio, uomini di dimostrazione e di lavagna, elaboratori di leggi in senso strettamente matematico)» (Gianfranco CONTINI, *Santorre Debenedetti*, in «Belfagor», a. IV, n. 3, 31 maggio 1949, pp. 323-331, la citazione a p. 320; ora in Gianfranco CONTINI, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1978, I ed. 1972, pp. 337-348, la citazione a p. 345).

⁵⁹MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 25.

⁶⁰Dante ISELLA, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, p. 10. E ancora Carlo DIONISOTTI: «Croce [...] cultore dell'erudizione storico-letteraria e però alieno da ogni filologia antica e moderna» (*Ricordo di Debenedetti*, cit., p. 166).

⁶¹Carlo GINZBURG, *Mio padre filologo della libertà*, cit.

concezioni dei suoi due maestri, rispettando una forma dell'edizione di tipo crociano, ma non mancando di affermare e, dunque, di diffonderne la validità di metodo, gli insegnamenti del filologo romano: la struttura generale del volume nonché la sua impaginazione si conforma ai criteri di bellezza estetica della pagina di cui si è detto, ma nell'appendice Ginzburg dedica ampio spazio alle modalità di trasmissione del testo, sia nella sezione dedicata alle *Dediche, notizie preliminari, annotazioni secondo le diverse edizioni*, sia in quella esplicitamente destinata a dar conto delle *Varianti*;⁶² a tutto ciò segue poi la *Nota* al testo, nella quale il riconoscimento dell'importanza dell'insegnamento di Debenedetti è dato esplicitamente:

Le varianti degli autografi sono state risolutamente lasciate da parte, per una ragione di metodo, giacché si trattava di rappresentare le tappe successive del gusto poetico di Leopardi, l'espressione che di volta in volta gli era parsa definitiva, ma poi era stata sempre rimessa in forse: come ebbe a notare giustamente il Debenedetti pubblicando i *Frammenti autografi* dell'Ariosto, le varianti dei manoscritti, anche se suggestive, sono altra cosa, in quanto non ci si può rendere conto, assai spesso, dell'effettiva importanza che ogni mutamento ebbe per l'autore, né riconoscere quel che non è vissuto più dell'attimo necessario a segnarlo sulla carta.⁶³

Chiudendo questa digressione e ritornando al laboratorio Einaudi e alla sua «intelligenza dei classici», è possibile considerare come nell'equilibrio ricercato intorno alla forma dei volumi della Nuova raccolta, in confronto con quelli degli Scrittori d'Italia, si pongono una serie di considerazioni a monte, di cui la corrispondenza editoriale fornisce un primo tracciato. Nel giugno 1937, Debenedetti scriveva a Luigi Russo (da quell'anno affiancato a Croce nella direzione degli Scrittori d'Italia) descrivendo, in termini diplomaticamente generici, la propria iniziativa come «una collana di classici con note, che presenti al nostro pubblico i testi davvero significativi della letteratura nazionale in edizioni criticamente corrette, e nello stesso tempo corredate di tutto il materiali illustrativo storico ed estetico che ne renda agevole e proficua la lettura».⁶⁴ Rivolgendosi invece a Carlo Muscetta nel 1940 (anch'egli intellettuale inserito nell'organigramma einaudiano, a cui viene richiesta una collaborazione per la Nuova raccolta) osava precisare con maggiore veemenza «che non il criterio estetico doveva presiedere al lavoro del curatore, al quale era prima di tutto richiesto “un commento storico e linguistico, di grande sobrietà, penetrazione ed esattezza”»⁶⁵ e, infine, con la massima esplicitezza, Debenedetti scriverà a Ginzburg, qualche anno dopo (precisamente nell'agosto 1943, dimostrando come il progetto fosse ancora vivo, benché subisse le difficoltà storico-politiche del conflitto bellico e del confino di Ginzburg), le seguenti parole: «[occorre liberarsi] di quelle castronerie estetizzanti di sapore russo-momiglianesco contro le quali io vorrei che la N.[uova] R.[accolta] combattesse senza pietà».⁶⁶

⁶²Rispettivamente in Giacomo LEOPARDI, *Canti*, a cura di Leone GINZBURG, Bari, Laterza, 1938, alle pp. 167-216 e pp. 217-248.

⁶³Leone GINZBURG, *Nota* a LEOPARDI, *Canti*, cit., pp. 249-273; la citazione alle pp. 269-270.

⁶⁴MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 28.

⁶⁵*Ibidem*. La frase virgolettata all'interno è trascritta dall'incartamento Muscetta nell'Archivio Einaudi e ricalca probabilmente parole dello stesso Debenedetti.

⁶⁶MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 28, nota 91. A commento si può riportare anche al seguente citazione da Contini: «non è però dubbio che “l'accento emotivo” di origine idealistica (proprio croce-gentiliana, ma più insistendo sul

Come primo commento a questi dati si può riportare la seguente affermazione di Cesare Segre:

Il Debenedetti, formatosi alla scuola del metodo storico e del comparatismo ricostruttivo del Rajna, s'è trovato a operare negli ultimi anni della crisi del positivismo e dell'affermazione dell'idealismo; tuttavia né di quella crisi ebbe a risentire gravemente, né a quell'affermazione si trovò a reagire od ossequiare. La sua filologia era storica [...] una strenua aderenza ai testi, da interpretare e inquadrare e collegare [...] Il Debenedetti si trovava insomma su posizioni inattaccabili dalle obiezioni idealistiche, e poteva [...] professarsi ammiratore di Croce senza dovergli fare concreti atti d'omaggio. Dove però l'idealismo, specie degli epigoni, coincideva con una comoda rinuncia alla ricerca (sostituita magari da astratte dissertazioni) o induceva a esibizioni di facile impressionismo estetico, egli opponeva un rifiuto tacito ma reciso: sintomatica, per quegli anni, l'assenza nella sua opera d'una sola analisi estetica.⁶⁷

Può allora valere, come funzionale descrizione degli obiettivi che Einaudi, con la Nuova raccolta e in particolare con il suo primo volume apparso nel 1939, voleva raggiungere, una dichiarazione di Carlo Ginzburg, il quale con semplicità e chiarezza riduce ai minimi termini il senso dell'operazione editoriale:

Le *Rime* di Dante annotate da Gianfranco Contini erano una via di mezzo tra i classici Laterza privi di note critiche e quelle edizioni i cui commenti erano preminenti rispetto al testo.⁶⁸

Le *Rime* curate da Contini, inoltre, si pongono anche in dialogo, attraverso gli apparati di commento, con l'edizione del 1921 approntata da Michele Barbi,⁶⁹ il promotore di quel cambiamento al quale si è fatto accenno all'inizio del presente contributo:⁷⁰ è per altro interessante notare, senza qui approfondirne le implicazioni, come l'edizione Contini accogliesse sostanzialmente il testo critico di Barbi, ma lo presentasse in una forma editoriale con commento, cosa che l'edizione del '21 non aveva.⁷¹

A chiusura dunque di questa preliminare ricognizione si può affermare come il progetto editoriale della Nuova raccolta di classici italiani annotati sia stato concepito

secondo nome) debba, in critica testuale, cedere il passo alle considerazioni che si potrebbero chiamare positivistiche se non fossero semplicemente positive» (Gianfranco CONTINI, *Santorre Debenedetti nel centenario della nascita*, Commemorazione tenuta il 18 aprile 1978 all'Accademia delle Scienze di Torino, poi stampata in «Memorie. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», serie V, III (1979); ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 319-334. La citazione da qui a p. 330).

⁶⁷ SEGRE, *Santorre Debenedetti*, cit., p. 2660.

⁶⁸ Carlo GINZBURG, *Mio padre filologo della libertà*, cit.

⁶⁹ *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1921

⁷⁰ Michele Barbi fu anch'egli tra i più rilevanti «punti di riferimento italiani della formazione di Contini», in particolare proprio come «fondatore della filologia italiana con la sua opera di editore di Dante [e] promotore di una *Nuova filologia* (1938)» (Lino LEONARDI, *La filologia di Contini. Guida alla lettura*, in Gianfranco CONTINI, *Filologia*, a cura di Lino LEONARDI, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 75-103. La citazione a p. 78).

⁷¹ Occorre però almeno segnalare che quella del 1921 era considerata dal Barbi stesso un'*editio minora* cui far seguire una *maior*; si veda in proposito Gianfranco CONTINI, *Nota al testo*, in Dante ALIGHIERI, *Rime*, Torino, Einaudi, 1939, pp. 207-224 e in particolare p. 210. Sempre Contini, in relazione al proprio lavoro di curatela per la Nuova raccolta Einaudi, sottolinea come «Il valore direttivo di Dante si può riconoscere anche solo dall'aneddoto che, fondatore, di una raccolta di classici, Debenedetti ne scelse come primo lemma le *Rime* di Dante, qualunque dovesse poi risultare il suo appagamento o inappagamento innanzi all'esecuzione (le direttive impartite erano: massimo di economicità del dettato, soppressione dei superflui sinonimi nelle definizioni, sfofamento del corredo esemplificativo; è facile riconoscere l'antimodulo proposto). Il Dante del Debenedetti è stato prima quello dell'archivista, poi quello dell'esegeta, finalmente quello del grammatico [...]. Esegeta e grammatico per la verità vanno insieme» (CONTINI, *Santorre Debenedetti nel centenario della nascita*, cit., pp. 329-330).

anche, se non primariamente, come un'operazione di *militanza critica*: la «filologicità di presentazione»⁷² dei testi letterari nelle diverse edizioni è infatti in quegli anni un terreno di scontro importante, che catalizza le dispute teoriche e gli sviluppi del metodo filologico. Chiamare Contini per la curatela del primo volume della prima collana di classici italiani Einaudi non significa quindi solo chiamare il più promettente allievo di Santorre Debenedetti,⁷³ che «lavora presto e [...] assai bene»,⁷⁴ significa anche e soprattutto chiamare il migliore interprete delle posizioni critiche e ecdotiche sostenute dal filologo di Torino, significa dare spazio a colui che in quegli stessi anni, e precisamente nel 1937, scrive la celeberrima recensione ai *Frammenti autografi*⁷⁵ che muoverà, più tardi, l'anatema di Croce sulla «critica degli scartafacci»,⁷⁶ punto di avvio di una svolta radicale nel modo di concepire e intendere il testo letterario in epoca novecentesca.⁷⁷

⁷²Gianfranco CONTINI, *Filologia*, in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990 (I ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1986), pp. 3-66. La citazione a p. 4.

⁷³ Contini infatti si era laureato in Lettere all'università di Pavia nel 1933: «Dietro il relatore ufficiale, Piero Ciapessoni, si muovevano la regia e il rigore di Santorre Debenedetti, che fino al 1928 aveva tenuto a Pavia a cattedra di filologia romanza e che Contini seguì nel suo perfezionamento a Torino (1934)» (Paola ITALIA, *Gianfranco Contini*, in *Dizionario biografico treccani*, voce consultata on line all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini_%28Dizionario-Biografico%29/; data di ultima consultazione 29 aprile 2016).

⁷⁴Leone Ginzburg a Santorre Debenedetti, 31 marzo 1943, in GINZBURG, *Lettere dal confino*, cit., p. 206.

⁷⁵ Gianfranco CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in «Meridiano di Roma», 18 luglio 1937; poi in Gianfranco CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 309-321.

⁷⁶ Cfr. Benedetto CROCE, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*, in «Quaderni della critica», vol. III, n. IX, novembre 1947, pp. 93-94; segue poi la replica di Gianfranco CONTINI, *La critica degli scartafacci*, in «La Rassegna d'Italia», a. III, n. 10, ottobre 1948, pp. 1048 e sgg. e n. 11, novembre 1948, pp. 1155 e sgg.

⁷⁷ «la lettura continiana dei frammenti del *Furioso*, e tanto più quella del saggio sulle correzioni del Petrarca volgare del '41, a stampa tre anni dopo, agì, nei decenni successivi, a due livelli: uno di inaugurazione della critica delle varianti; l'altro di avallo di nuove iniziative ecdotiche» (Dante ISELLA, *Ancora sulla filologia d'autore*, in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, cit., pp. 235-245. La citazione a p. 239); tutto ciò arrivando a superare la visione di Debenedetti delle varianti d'autore.