

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

Collana coordinata dal
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

07

Convegno di Studi

TRADIZIONE E MODERNITÀ
ARCHIVI DIGITALI E STRUMENTI DI RICERCA

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi» - Università di Firenze

Centro di Studi di Letteratura Italiana in Piemonte
«Guido Gozzano-Cesare Pavese» - Università di Torino

Archivio del Novecento in Liguria - Università di Genova

Firenze, 27-28 ottobre 2006

Dipartimento di Italianistica
Aula Grande
Università di Firenze

Tradizione e modernità

Archivi digitali e strumenti di ricerca

Convegno di Studi

Firenze, 27-28 ottobre 2006

a cura di
Simone Magherini

presentazione di
Gino Tellini

Volume pubblicato con il contributo MIUR PRIN 2006

© 2009 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
fax 055 5532085
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-107-7
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

In copertina:
Immagini di Lorenzo Norfini, Studio Grafico Norfini

INDICE

GINO TELLINI, <i>Presentazione</i>	IX
TRADIZIONE E MODERNITÀ	
ARCHIVI DIGITALI E STRUMENTI DI RICERCA	
WINFRIED WEHLE, <i>L'archivio moderno: per un passato dell'avvenire</i>	3
ANDREA AVETO - FEDERICA MERLANTI, <i>L'archivio digitale del Novecento in Liguria</i>	15
MARIAROSA MASOERO - SIMONA RE FIORENTIN, <i>L'archivio digitale «Gozzano-Pavese»</i>	45
IRENE GAMBACORTI, <i>L'archivio digitale Aldo Palazzeschi</i>	59
SIMONE MAGHERINI, <i>L'Archivio Digitale del Novecento Letterario italiano (AD900). Un nuovo strumento informatico per la ricerca negli archivi letterari</i>	79
ANTONIA IDA FONTANA, <i>La raccolta dei siti Web per la memoria nazionale</i>	95
GLORIA MANGHETTI, <i>Tra banche dati, reti informatiche, archivi letterari on line. Alcune riflessioni</i>	101
NICOLETTA MARASCHIO - MARCO BIFFI, <i>Strumenti digitali dell'Accademia della Crusca</i>	115

DIANA RÜESCH, <i>Ipotesi di inventariazione e (eventuale) digitalizzazione in rete degli archivi letterari della Biblioteca cantonale di Lugano</i>	147
PAOLA PETTENELLA, <i>Immagini e patrimonio: digitalizzazione al Mart</i>	151
LUISA FINOCCHI, <i>L'archivio digitale e il suo contesto nell'esperienza della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori</i>	163
RENZO CREMANTE, <i>Notizie di cataloghi del Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia</i>	171
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Archivio Multimediale degli Attori Italiani. Storia di un progetto in corso</i>	187
FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, <i>Archivio del Novecento: prospettive di digitalizzazione e di consultazione on line</i>	201
GUIDO DEL PINO, <i>L'Archivio TV della Rai</i>	211
<i>Indice dei nomi</i>	215

WINFRIED WEHLE

L'ARCHIVIO MODERNO:
PER UN PASSATO DELL'AVVENIRE

Mai, in passato, la passione per il collezionismo si era manifestata in forme paragonabili a quelle odierne. Non esiste, a ben vedere, alcun oggetto d'uso quotidiano che non venga reputato degno di essere collezionato¹, si tratti pure di rifiuti e immondizie. Quali sono i motivi che spingono tanta gente a dedicarsi, talvolta con uno zelo quasi maniacale, alla raccolta di sottobicchieri, macchine da scrivere, lattine di birra, turaccioli? Perfino importanti istituzioni come il Museo della Storia a Bonn, o quello nuovo di Letteratura Contemporanea a Marbach² presso Stoccarda con ben mille metri quadri di superficie espositiva, assecondano un'esigenza ormai generalizzata, presentando nel frattempo una circostanziata documentazione della quotidianità e dei suoi dettagli caratteristici. Che cosa può rendere significativi perfino gli articoli usa e getta più insignificanti? Di tante possibili risposte, una appare particolarmente illuminante. Ci sono buoni motivi per ritenere che la società moderna, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, abbia considerevolmente modificato le proprie forme di organizzazione culturale. Fortemente indebolito ne risulta di conseguenza il tradizionale concetto di un presente e futuro intesi come continuazione del precedente. Il fascismo, la guerra e la critica del razionalismo hanno avviato una prospettiva culturale di netta presa di distanze dal passato. Con la conseguenza che nel dopoguerra si doveva andare avanti senza più potersi appellare al mondo che di fatto l'aveva provocata. Queste nuove condizio-

¹ Cfr. il sito internet: <http://www.collezionare.com>.

² Cfr. il sito internet: <http://www.dla-marbach.de>.

ni di percezione finirono per culminare nell'affermazione della fine della storia (Fukuyama)³ come concetto cardine della cultura illuminista. Già prima, la storia veniva smitizzata anche sul piano discorsivo, come costruito narrativo, come finzione storica⁴. Tramite la grande guerra, inoltre, aveva assunto una dimensione mondiale; progressivamente assecondata dalla globalizzazione dell'economia, della politica e delle idee. Le ripercussioni sul singolo furono considerevoli. Da un lato si prospettava una libertà di autorealizzazione senza precedenti, fino all'*anything goes* postmoderno. Dall'altro il prezzo da pagare erano l'insicurezza affettiva, lo spaesamento. Le conseguenze che tutto ciò può avere per l'individuo, sono efficacemente illustrate in un recente romanzo storico di Ugo Riccarelli dal titolo *Il dolore perfetto*⁵: il singolo, il senza nome, pur sperimentando la storia sulla propria pelle come biografia personale, non ha alcuna rilevanza nei grandi progetti, teorie e costrutti di un'epoca che è, nondimeno, anche la sua. È escluso dalla storia. Come può dunque trovare un rapporto con il passato e il presente?

Forse è proprio questo lo scopo, molto spesso inconsapevole, cui dovrebbero servire i numerosi articoli, in apparenza casuali, di cui ci circondiamo, tanto più quando si tratti di vere e proprie collezioni. Che significato hanno, per esempio, tutti quei piatti decorativi che qualcuno ha riportato dai suoi vari viaggi e che adesso adornano intere pareti della casa? Sono sedimentazioni di una biografia individuale. Non formano forse un particolarissimo archivio di vicende mentali e affettive, vissute in prima persona? Che conserva simbolicamente qualcosa che mi riguarda? Perciò, in proposito si potrebbe addirittura usare il termine di semioteca. Per i relativi utenti, costituiscono degli eloquenti *luoghi di memoria*. In ogni momento potrebbero rivitalizzare il loro deposito di ricordi – nella terminologia moderna: narratarli, ritradurli in una storia. In altre parole: contengono del potenziale per la compilazione di una propria, personale biografia.

Ma ciò che rende così notevoli questi archivi “pop” è il fatto che

³ FRANCIS FUKUYAMA, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.

⁴ Determinante la filosofia neopositivistica, rappresentata da KARL POPPER, *Misericordia dello storicismo*, Milano, Feltrinelli, 1975, e ARTHUR COLEMAN DANTO, *Analytic Philosophy of History*, London, Cambridge University Press, 1965.

⁵ Milano, Mondadori, 2004. Cfr. il mio feuilleton *Aneas, das Schwein*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 3 novembre 2006, p. 34.

abbiano, anche a livelli culturali più elevati, un superiore, addirittura sistematico corrispondente. Prendiamo il campo a noi più vicino, la letteratura. Nessun'epoca prima di quella moderna si è dedicata con tanta acribia alla raccolta di materiali postumi, lasciati, e ambienti e utensili e tracce dei letterati⁶. Dante e Petrarca si preoccuparono di sopprimere scrupolosamente tutti gli abbozzi, schizzi, materiali, dai quali erano scaturite alla fine le loro opere. Soltanto queste ultime dovevano parlare, per sé e per l'autore. *L'Arcadia* di Sannazaro, una singolare miniera di citazioni⁷, ha cancellato ogni riflesso che potesse in qualche modo far luce sul suo procedimento poetico. Quello che contava era unicamente il prodotto, non già le modalità della produzione. Dall'inizio dell'era moderna, tuttavia, con il Romanticismo, il rapporto tra elaborato e laboratorio comincia a modificarsi sensibilmente⁸. Goethe, che era ben conscio della propria importanza, considerava ogni esternazione, da lui o su di lui espressa, come degna di essere tramandata. Lo stesso Victor Hugo fece in modo che di sé niente andasse perduto. Al surrealista Louis Aragon stava espressamente a cuore l'archiviazione integrale del proprio operato poetico⁹. Su Palazzeschi, proprio a Firenze, non occorre dilungarsi. Certi autori del ventesimo secolo si sono preoccupati addirittura con sistema di conservare, insieme alle proprie opere, anche l'ambito in cui esse andarono formandosi. Lo testimoniano non da ultimo i numerosi archivi letterari¹⁰, che nel frattempo costituiscono un'istituzione culturale a sé stante, tra biblioteca, museo e università¹¹. Il loro particolare angolo visuale è rappresentato dal tentativo di inglobare, nell'unità di una documentazione, la realtà di un

⁶ Cfr. p. es. l'articolo di stampa piuttosto tecnica di GILIOLA BARBERO, *Per la catalogazione dei manoscritti moderni*, in «Bollettino AIB», 3, 2003, pp. 271-299.

⁷ Riccamente documentata e commentata nell'edizione a cura di Michele Scherillo, Torino, Loescher, 1888.

⁸ Seguendo una felice distinzione di Gino Tellini si può parlare a partire di quest'epoca di «filologia d'autore». Cfr. GINO TELLINI, *Critica delle varianti d'autore*, in *Filologia e storiografia da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 369-384: 369.

⁹ Cfr. MICHEL ESPAGNE, *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, Paris, PUF, 1998, p. 224, e MICHAEL WERNER, *Literaturarchiv und Kanonisierung*, nell'opera collettiva *Archiv und Gedächtnis*, a cura di Michel Espagne e Matthias Midell, Leipzig, Univ. Verlag, 2000, p. 137.

¹⁰ Per gli *Archivi letterari del Novecento* cfr. il sito internet <http://www.bncrm.librari.benculturali.it/ita/archivi/fsbiblioteche.htm>.

¹¹ Cfr. l'art. del direttore del Marbacher Literaturarchiv (MLA) CHRISTOPH KOE-

autore, la sua opera, l'azione del primo e gli effetti della seconda. Quando è possibile, perfino sotto il profilo logistico, p. es. nel Palazzo Leopardi del Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati, in un Centro Nazionale nel Vittoriale degli Italiani; o nel Centro di Studi «Aldo Palazzeschi». Che gli autori contemporanei si occupino tra l'altro anche del proprio archivio, ha le sue buone ragioni. Esso rappresenta infatti una realistica prospettiva di sopravvivenza: finanziaria "in vita", letteraria "in morte". Questa consapevolezza fa sì che l'archivio sia percepito, sempre più di frequente, non come un preliminare, bensì come parte integrante dell'*Œuvre* letteraria. C'è un importante romanzo europeo, che ha esplicitato in maniera negativa questo collegamento: si tratta dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil (1930-1952)¹². Il romanzo è considerato incompiuto, perché non presenta una conclusione. Si smarrisce invece nei diversi materiali archivistici, dai quali avrebbe dovuto scaturire un finale. Ma ci sono accenni importanti indicanti che il lavoro procede retromarcando. Così questa dispersione materiale sbocca in una "pasta arcaica" (*Urbrei*) e costituisce, appunto, il finale in apparenza assente¹³ del romanzo. In effetti, è stato il protagonista stesso a suggerire una motivazione: si tratterebbe dell'espressione di una libertà del dispersato. L'archivio, in questa prospettiva, apparirebbe come una metafora dell'inconcludibile¹⁴, successore involontario di una perfettibilità ormai irraggiungibile.

Per questo riallacciamento delle arti moderne alle condizioni della loro nascita ci sono cospicue ragioni, che risiedono in una sostanziale innovazione introdotta nel programma dell'estetica moderna. A partire dalle avanguardie storiche all'inizio del ventesimo secolo, ci si è andati battendo per il raggiungimento di un'autonomia assoluta, incarnata nel progetto artistico più audace, quello dell'opera

NIG, *Literaturarchiv*, nell'opera collettiva *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a cura di Harald B. Fricke, Berlin-New York, De Gruyter, 2000, II, pp. 448-451.

¹² ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, nuova edizione italiana a cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, traduzione di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi, VIII ed., Torino, Einaudi, 2005.

¹³ Cfr. ID., *Briefe 1901-1942*, a cura di Adolf Frisé, Hamburg, Rowohlt, 1981, S. 1266 f. (Brief v. 9.3.1941).

¹⁴ Questo aspetto è messo in rilievo da CLAUDIO MAGRIS, *Hinter dieser Unendlichkeit - Die Odyssee des Robert Musil*, nell'opera collettiva *Beiträge zur Musil-Kritik*, a cura di Gudrun Brokoph-Mauch, Berne-Frankfurt, Lang, 1983, pp. 49-62.

d'arte astratta¹⁵. Per avvicinarsi a questo ideale, era necessario sbarazzarsi dei legami imposti dai vari tradizionalismi. L'avvenire delle arti doveva consistere nella rottura con le loro origini. Perciò, che senso avrebbe avuto attenersi ancora alla limitazione canonica dei generi, se ormai si poteva – e si doveva, far tutto? La stessa cosa valeva per i registri della retorica, la distinzione di stili, i tradizionali concetti di suddivisione per epoche¹⁶. Abolito qualsiasi inserimento in un connesso tramandato senza soluzione di continuità, il rapporto con il passato ora avviene prevalentemente all'insegna della palinodia. Il concetto stesso di opera è messo in discussione. L'interesse degli artisti si rivolge all'"opera aperta", non più all'"opera chiusa"¹⁷.

Ma questa nuova libertà ha anche un risvolto. Nessuno di loro vorrebbe rinunciare alla speranza di stabilire una comunicazione. Realizzarsi in un atto comunicativo è, per così dire, la loro prima e ultima volontà. Se d'altra parte, in nome della modernità viene rifiutata rigorosamente ogni predeterminazione di senso, in maniera estrema per esempio nelle *performances* nonsense dei dadaisti o nelle griglie linguistiche del Lettrismo, l'interpretazione è lasciata più o meno alla discrezione del recipiente. Il testo in sé girovaga come un orfano semantico; la sua valenza comunicativa viene a dipendere notevolmente dal contesto che lo accoglie.

Ma non potrebbe essere appunto questa l'opportunità storica e sistematica dei moderni archivi letterari? Non spetta proprio a loro

¹⁵ Prima dello scritto notevole di Wassily Kandinski (*Über das Geistige in der Kunst*, 1913) de facto e programmaticamente proclamata già nel manifesto tecnico dei pittori futuristi (*La pittura futurista*, 11 aprile 1910: «noi... assurgiamo alle più alte espressioni dell'assoluto pittorico») così come nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) da Filippo Tommaso Marinetti, dove si decreta: «Bisognerà... rinunciare ad esser compresi. Esser compresi, non è necessario». Cfr. *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1973¹, pp. 23 e 83.

¹⁶ Ancora più in avanti va Pierre Bourdieu sostenendo che a partire dagli archivi letterari potrebbero anzi dissolversi i limiti del concetto di "letteratura" a profitto di «*champ littéraire*». A questo manca però l'aspetto dinamico che definisce un archivio rispetto alle opere finite. Sarebbe dunque preferibile un concetto più complessivo come quello offerto da "vita letteraria". Cfr. PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 399.

¹⁷ L'opposizione, stabilita nel 1915 da Heinrich Wölfflin in seguito alle rivoluzioni delle avanguardie storiche, ha conosciuto un'importante fortuna teorica nel Novecento. In particolare Umberto Eco (*Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962¹) ha favorito la struttura aperta come dispositivo gnoseologico che permette di esporsi a una comunicazione pluralistica.

di circoscrivere esattamente un'opera letteraria, il suo contesto causale, in un certo senso il suo *primo habitat* culturale? Che profitto si potrebbe trarre sul piano cognitivo da questo primario incastonamento dell'opera nel suo orizzonte testuale? In proposito, è forse opportuno richiamarsi alla mente l'idea che sta alla base del termine archivio, l'*archè* greco. Che essa potrebbe prestarsi come proposta teorica anche per un concetto moderno di archivio, è quanto hanno cercato di dimostrare quei padri canonici del pensiero postmoderno che furono Foucault e Derrida. Ma qui non si tratta di ripeterne le ben note conclusioni, quanto piuttosto di esaminare l'antico programma funzionale del termine. Derrida ricorda ad esempio che il concetto racchiude in sé un duplice movente d'azione¹⁸. *Archè* significa, da un lato, un inizio, un'origine, da cui può derivare qualcosa. E come tale, non è forse imparentato con il mito, che costituisce l'inizio di sempre nuove attualizzazioni e in questo senso diventa, nella sua maniera narrativa, una sorgente di storie?

D'altra parte, però, il concetto di *archè* presenta anche un momento opposto: per poter essere inizio, principio, deve possedere validità, autorità, supremazia. Contiene quindi un'intrinseca pretesa di "ger-archia" culturale, in forza della quale può dichiarare qualcosa come vincolante e normativo. E se da qui può svilupparsi, in maniera addirittura organologica, come dei getti da una radice, sempre qualcosa di nuovo, ciò significa che anch'esso – come i miti – reca in sé un elemento di continuità oltre il trascorrere del tempo.

Ma questa duplice indole di *archè* – non potrebbe eventualmente offrire un'adeguata copertura teorica anche per determinare le prestazioni che gli archivi letterari, specialmente quelli moderni, sono in grado di fornire? Se in particolare gli autori moderni dedicano tante cure ai propri lasciti, lo fanno certo in vista del momento in cui avranno abbandonato per sempre la scena letteraria. Finché sono in vita, hanno sempre la possibilità di influire direttamente sullo sviluppo e la ricezione delle loro opere: attraverso rielaborazioni, correzioni, interviste, letture pubbliche; facendo riferimento alle circostanze che ne hanno accompagnato la stesura, a principi estetici, alle intenzioni dello scrivente. Dopo la loro scomparsa, tuttavia, questa immediatezza vitale s'interrompe; "la voce calda" si congela nella

¹⁸ JACQUES DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. II.

materialità dei segni. Il divenire di opera e autore si trasferisce nella sfera del divenuto. Qui però vigono tutt'altre regole, quelle dettate dalla storia, dalla cultura, dalla memoria, dall'oblio, che dopo la loro fine rimaneggiano il presente in figure di un trascorso passato.

In un tale contesto possiamo far rientrare anche gli archivi letterari, che da esso attingono sotto il profilo funzionale importanza e valore. Da questo angolo visuale, è lecito definire coloro che operano negli e per gli archivi, con tutto il peso sistematico del termine, gli angeli custodi non solo del testo, ma proprio della testualità, cioè della "dinamica testuale"¹⁹. Essi stanno doppiamente al servizio della sopravvivenza della letteratura, in perfetta rispondenza alle intenzioni di fondo di *archè*.

Da un lato, anche in un'ottica moderna, predomina la basilare ricerca filologica, forte di una sua ricca tradizione. Indubbiamente, la prima funzione degli archivi letterari è quella di avviare un'edizione storico-critica. Gli autori che si sono preoccupati di raccogliere e conservare il proprio materiale di scrittura, sapevano valutarne esattamente il futuro valore. Esso crea i presupposti oggettivi per una filologia dell'edizione, che contribuisce in larga misura a conferire al testo un'aura di, per così dire, documento letterario. Dall'archivio emana, nel senso dell'*archè*, un impulso decisivo, che gli riconosce validità e autorità e gli assegna in un certo senso un mandato imperativo. Nelle citazioni, è lui che si deve menzionare, visto il carattere vincolante, in certo qual modo nomologico, che ha assunto nel frattempo. Ciò che rende così attraenti simili edizioni sanzionate, specie nel caso di autori moderni, è il giudizio di valore a loro connesso. Non a tutti è concesso l'onore di un trattamento scientifico. Alla base c'è una selezione, e normalmente entrano in gioco soltanto testi ai quali si riconosce una durevole validità espressiva. Di un autore come Andrea Camilleri, per quanto gradevole e acclamato egli sia, per il momento è abbastanza improbabile immaginare una collocazione su basi scientifiche, una edizione nei «Meridiani». È in questo senso che un'edizione storico-critica, fondata sui materiali d'archivio, concorre in misura decisiva alla canonizzazione di un'œuvre²⁰. Si accre-

¹⁹ Idea più ampiamente sviluppata in GINO TELLINI, *Critica delle varianti d'autore*, cit., p. 375.

²⁰ Per un'interazione fra archivi e opere canoniche, cfr. MICHAEL WERNER, *Literaturarchive und Kanonisierung*, cit., pp. 63 ss.

scono così notevolmente le sue probabilità di essere inclusa fra quelle destinate a passare alla storia.

Abbiamo qui un palesissimo esempio di questo servizio culturale svolto dall'archivio: l'eccellente edizione di Aldo Palazzeschi nei «Meridiani». Il notevole valore artistico del romanzo *Il codice di Perelà* o della lirica palazzeschiana, era riconosciuto da tempo. Ma è solo grazie a questa edizione critica che la sua produzione si vede confermata definitivamente nel suo rango e accolta a pieno titolo nel parnaso letterario italiano. Senza l'archivio, che le fa da fondamento, l'opera di Palazzeschi non avrebbe probabilmente ottenuto quest'aura di "classicità". Così, invece, può innalzarsi al di sopra delle circostanze contingenti del suo divenire: essa infatti raccoglie in sé tutto ciò che è destinato a durare, mentre l'archivio e i commentari ne registrano da parte loro il condizionamento storico.

Ma questa autorevolezza, questa validità hanno tuttavia un loro prezzo. Anche di esso l'archivio letterario può servire a misurare l'entità. Una versione definitiva, e vincolante, segna la conclusione dell'elaborazione testuale. Nell'archivio, invece, si conservano in un certo senso le tracce dell'impulso creativo dell'autore e del *work in progress*²¹. E proprio qui sembra offrirsi una preziosa opportunità di lasciare, per così dire, in sospeso, una compagine testuale conclusa. Alle verità durature che essa suggerisce, farebbe da controcanto l'archivio: nella sua incompiutezza, diciamo pure alla stregua di un *memento vitae*, esso ci ricorda che, nel sentire moderno, senso e verità sono ormai da intendersi essenzialmente come un inconcludibile processo d'indagine.

Nella maggior parte dei casi, gli autori moderni hanno dedicato una grande attenzione al momento in cui, insieme alle loro opere, sarebbero entrati a far parte del passato, consegnandosi nelle mani – più o meno disinteressate – dei posteri. Probabilmente ricorderete come, qualche anno fa, Eugenio Montale abbia mandato in scena questo trapasso, scatenando negli ambienti letterari una vera e propria tempesta sul palcoscenico della belletristica. Le sessantasei poesie dei *Diari postumi* furono via via definite un'accozzaglia di citazio-

²¹ Simili conclusioni si trovano nei meritevoli studi di Espagne sulla funzione delle varianti. Cfr. MICHEL ESPAGNE, *De l'archive au texte*, cit., pp. 194 ss.

ni e casualità; indegne del poeta a suo tempo insignito del premio Nobel; addirittura falsificazioni a opera della sua musa Annalisa Ci-ma²². Molto parla tuttavia a favore del giudizio datone da Andrea Zanzotto²³, che le considerava un'astuta "beffa", organizzata dall'autore stesso per sottrarsi alle pretese di accaparramento da parte di critici, filologi e addetti ai lavori dell'industria libraria in generale. In effetti, già nella poesia d'apertura degli *Ossi di seppia*, *In limine*, Montale aveva in un certo senso proclamato programmaticamente la propria resistenza poetica contro qualsiasi forma di catalogazione, con i versi seguenti: «Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!»²⁴.

A me pare appunto che proprio gli archivi di letteratura moderna possano offrire un potenziale prezioso anche per salvaguardare l'opera d'arte da simili costrizioni e chiusure ermetiche. Senza dubbio, gli stessi autori hanno praticato una costante sperimentazione, tesa a prestare polivalenza al proprio *hardware* di vocaboli e lettere. Ma come contropartita hanno dovuto accettare un grosso rischio: che gli interpreti si sentissero autorizzati a procedere con altrettanta libertà nei loro confronti. Lo strutturalismo, il marxismo, il decostruttivismo li hanno ad esempio requisiti per le proprie campagne ideologiche, usurpandoli talvolta ai limiti dell'arbitrio e dell'assurdo. Per prevenire simili occupazioni eteronome, con i moderni archivi letterari si potrebbero adottare provvedimenti decisivi. Il loro più grande vantaggio è che, funzionando da *feedback*, permettono di ricondurre un'opera che si presta a molteplici interpretazioni, a uno dei suoi bacini di utenza più originari. Qui essa è presente *in statu nascendi*, per così dire: sparpagliata, di un arsenale, i cui materiali costituiscono in un certo senso il substrato, l'humus, sul quale è cresciuta l'opera. In questo modo si offre una possibilità di approccio che prenda le mosse dalla sua origine autentica. Il lavoro concluso si rivela allora nella prospettiva della sua progressiva realizzazione. Questa funzione degli archivi, tra l'altro, ha già fatto scuola, affermandosi con successo. Una forma antecedente è rappresen-

²² Portavoce della critica fu DANTE ISELLA, *Montale - Quei «Diari» sono apocrifi*, in «Corriere della Sera», 20 luglio 1997, pp. 25 ss.

²³ Un riassunto erudito del dibattito proponeva MARIA CORTI, *Montale dopo il parapiaglia*, in «La Repubblica», 4 settembre 1997, p. 7.

²⁴ EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2000, p. 7.

tata dalla poetica delle varianti, che, negli studi preliminari, abbozzi, versioni, frammenti e correzioni apportate dall'autore, non va alla ricerca del testo unico e definitivo. Nell'avvicinarsi di aggiunte, cancellazioni, modifiche e spostamenti, insegue piuttosto i percorsi della composizione e dell'intenzione che l'ha guidata. In ultima analisi, ciò che le preme, è una storia del pensiero della mente creativa. Con lei imparentata è la cosiddetta *critique génétique*²⁵, nata a sua volta dal lavoro sul materiale d'archivio, i cosiddetti 'avantesti', che Marcel Proust aveva lasciato nei suoi *Cahiers*. La lettura da loro proposta ci insegna che le sequenze testuali del romanzo proustiano, benché obbedienti al susseguirsi di parola in parola, di frase in frase, si scavalcano al contempo in senso verticale, in virtù di un intreccio secondario di corrispondenze che i ricorrenti motivi, immagini, metafore, analogie, intessono fra di loro al di là dell'enunciato testuale.

In un senso più ampio, l'archivio moderno tange non da ultimo il concetto di intertestualità²⁶. Sottolineando che un testo letterario è sempre saldamente incastonato nel continuo di altri testi, se ne deduce che il suo possibile significato è determinato essenzialmente dalla sua situazione familiare discorsiva. Ma questo dialogo dei discorsi – non potrebbe fornire una copertura teorica anche agli archivi letterari? Da un tal punto di vista, essi non interessano primariamente solo a livello pretestuale, bensì proprio come complementari all'opera. Dal testo definitivo ai materiali d'archivio, come dal centro alla periferia, si dischiudono percorsi a ritroso, che lo confrontano, per così dire con il suo stato rozzo, e gli ricordano le disposizioni a cui ha dovuto rinunciare nel corso della sua realizzazione. Per la letteratura, quindi, gli archivi letterari possono costituire una notevole fonte di energia rinnovabile.

Al contrario delle biblioteche e dei musei, essi amministrano inoltre un patrimonio culturale di gran lunga più complesso. Al-

²⁵ Cfr. «Genesis», rivista dell'Institut des textes et manuscrits modernes (Paris), diretto da Almuth Grésillon e le sue pubblicazioni sull'argomento.

²⁶ Nel senso retorico-filologico, sottolineando la dialogicità da sempre inerente nel sistema letterario, e nel senso poststrutturalistico (di Michail Bachtin e Julia Kristeva) a cui l'archivio può servire da strumento critico per mettere in dubbio lo scopo ideologico di questa teoria che vede nella decentralizzazione anzi distruzione di ogni forma di soggettività il rimedio agli eccessi di una cultura razionalistica. Per la teoria e la storia cfr. GRAHAM ALLEN, *Intertextuality*, London-New York, Routledge, 2000.

trettanto più vasto può essere di conseguenza il campo abbracciato da un'ambientazione che prenda il via dagli archivi. Qui il Vittoriale di D'Annunzio con i suoi arredi ha un valore documentario pari a quello della biblioteca – per esempio a Recanati – con la sua catalogazione di volumi e tracce di letture; per tacere delle testimonianze immediate fornite dagli scambi epistolari, dai libri, souvenirs, addirittura oggetti d'uso quotidiano, in cui si è ritratta un'esistenza letteraria. Con tutto ciò, grazie a questa specie di parentela, al testo letterario si offre un'opportunità di ricontestualizzazione. Essa può renderlo generativo, nel senso che lo mantiene costantemente aperto e disponibile per nuovi rapporti. Sarebbe questo un modello di vita letteraria secondo i parametri artistici della modernità.

Ciò avrebbe tuttavia anche delle ripercussioni sull'elaborazione degli archivi letterari. Proprio laddove si tratta di enunciati e quindi di interpretazione, sarebbe importante una gestione che ne sfrutti le potenzialità peculiari. I dati di cui dispongono, non si presterebbero a essere sviscerati nel senso di studi d'ambiente, a essere ordinati secondo criteri oggettivi, tematici, concettuali, motivici? In altre parole, registrandone gli interessi convergenti, le intime comunanze? Solo in forma archiviata essi diventerebbero davvero capaci di dialogare e potrebbero riattivare certi aspetti dell'opera che, sebbene recepiti nel corso della sua stesura, avevano poi subito una retrocessione a favore di intenzioni estetiche d'ordine superiore.

Questa opportunità fornita dall'archivio, di riconcentrarsi sulle condizioni d'origine di un testo letterario, potrebbe rivelarsi vivificante anche per il fatto che l'epoca moderna si è definitivamente congedata da un'obbligatoria presa in visione dei precedenti, sostituendo in tal modo i tradizionali repertori di rubricazione del passato in cui l'opera d'arte avrebbe potuto inserirsi. Per salvaguardarne anche in futuro la valenza comunicativa, questi devono perciò fare in modo di assicurarle, a dispetto del suo naturale invecchiamento, un passato culturale. Ma non è proprio nell'archivio letterario che sono custodite tutte le circostanze particolari, le singolarità, anche fuggevoli, legate ai momenti della sua formazione? In questo senso, l'archivio incarna la "memoria" della sua origine. Di conseguenza, quanto più un'opera si allontana dal proprio presente, tanto più storici divengono i contenuti dell'archivio, tanto più in futuro essi si propongono come individuale passato dell'opera stessa. Anche da

questo punto di vista quindi, un archivio, per quanto apparentemente disparati e casuali sembrano gli elementi che lo compongono, merita di essere preso in considerazione come sedimento di una personale storia culturale. In fin dei conti, c'è stato qualcuno che ha raccolto intorno a sé, così e non diversamente, proprio questi materiali; che perciò, a modo loro, forniscono di lui una documentazione storica. Per questo motivo, nell'archivio è presente un'opzione (ermeneutica) dell'avvenire sul passato.