

# VERSO UNA TEORIA DEGLI ATTI DI SCRITTURA<sup>1</sup>

PETER SHILLINGSBURG

## *1. La teoria degli atti linguistici rende necessaria una teoria degli atti di scrittura?*

La teoria degli atti linguistici descrive le dinamiche degli atti della comunicazione orale. La teoria degli atti di scrittura esamina le dinamiche delle opere scritte, le quali, in senso stretto, non possono essere considerate tutte forme di comunicazione, sebbene tutte *comunicchino* qualcosa<sup>2</sup>. La teoria degli atti di scrittura fonde insieme idee attinte dalla scienza cognitiva, dalla linguistica, da discussioni sulla controversia mente/cervello, da teorie letterarie di vario genere e dal dibattito sulla rappresentazione dei testi in formato digitale. Il mio obiettivo è di descrivere gli at-

PETER SHILLINGSBURG (De Montfort University, Regno Unito) ha curato l'edizione delle opere di W.M. Thackeray per la University of Michigan Press; è l'autore di *Scholarly Editing in the Computer Age*, di *Resisting Texts* e di *Pegasus in Harness*.

<sup>1</sup> Il testo qui pubblicato riprende con alcune modifiche un capitolo del volume di Peter Shillingsburg, *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, in corso di pubblicazione presso Cambridge University Press. La traduzione è stata discussa a lungo con l'autore che mi ha aiutato a chiarire molti punti dubbi. Solo in pochi punti ho deciso di lasciare in inglese alcune espressioni. Per esempio *scholar* e i suoi derivati (*scholarship*, *scholarly*), che ho tradotto per lo più come "scienza", "scientifico" (es. *scholarly editions* = "edizioni scientifiche"; ma *scholarly editor*, non poteva essere reso con l'ambiguo "editore scientifico"). Problematica la traduzione di *script*: a seconda dei contesti reso come "scrittura", "scritto", "traccia (o forma) scritta", ma anche "testo". *Editor* e *editing* invece sono stati quasi sempre tradotti come "editore" e "editare", in ciò seguendo una prassi consolidata nel campo della filologia dei testi a stampa (cfr. Pasquale Stoppelli [a cura di], *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, il Mulino, 1987). [N.d.T.: Domenico Fiormonte].

<sup>2</sup> Una mia prima versione di *Script Acts* è apparsa in «Text as Matter, Concept and Action», *Studies in Bibliography*, 44 (1991), pp. 31-82 e ulteriormente sviluppata in Peter Shillingsburg, *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.

ti di scrittura per un pubblico di critici del testo e *scholarly editors* con lo scopo di migliorare la loro (e la mia) conoscenza delle competenze coinvolte, nonché migliorare l'allestimento di edizioni che vengano incontro alle esigenze di un pubblico diversificato. La forza propulsiva della mia riflessione è divenuta in questi anni la rappresentazione e pubblicazione elettronica del testo, sebbene alla base vi siano sempre la critica del testo e la bibliografia. Sono ricorso ad altri campi come un dilettante che sconfinava in territori altrui per rubare idee utili e importanti per la propria disciplina. Il mio campo è la letteratura inglese e americana e questo saggio è frutto di esperienze in questi settori. Tali esperienze non è detto possano essere applicate facilmente ad altre lingue. In particolare, i miei esempi dipendono interamente dal funzionamento della lingua inglese.

Il punto centrale di tutte queste riflessioni è la domanda: come è possibile rappresentare edizioni scientifiche su supporto digitale secondo modalità che permettano di sfruttare appieno questo nuovo e così diverso medium e al tempo stesso rimanere fedeli alle caratteristiche del testo a stampa? In che misura le edizioni elettroniche sono fedeli rappresentazioni dei testi a stampa e in che modo invece esse sono trasformazioni, appropriazioni o deformazioni dei testi che intendono rappresentare?

Per rispondere a queste domande mi sembra necessario, innanzitutto, conoscere tutte le sfumature di funzionamento dei testi del mondo a stampa. E a questo scopo è necessaria una teoria degli atti di scrittura. Non si tratta di un compito semplice. In primo luogo perché all'interno delle discipline umanistiche non esiste consenso su che cosa sia un testo e su come si debba leggerlo. La differenza di vedute non è necessariamente un problema: è innanzitutto un fatto. Ma occorre ricordarlo, perché alcuni metodi di lettura ne precludono altri e sono con essi incompatibili. Alcuni metodi richiedono competenze linguistiche o dati extratestuali, altri no. Un determinato approccio può aiutare i lettori a trovare gli indizi di come il significato alla superficie di un testo nasconda un sotto-testo che lo contraddice; un altro può fornire un aiuto a lettori soddisfatti di esplorare le implicazioni del testo di superficie. Un altro metodo può sottolineare che il testo è rilevante rispetto alle nostre attuali condizioni e ai relativi interessi socio-politici; un altro ancora concentrarsi su identiche funzioni del testo, ma all'interno del proprio tempo. Una teoria degli atti di scrittura dovrebbe spiegare come metodi in conflitto fra loro costituiscano le opere letterarie, distinguendo la qualità delle azioni e il tipo di materiali che formano ciascuno metodo.

Una seconda ragione per la quale sembra necessaria una teoria degli

atti di scrittura è che il campo delle scienze del testo in lingua inglese, che fra le altre cose si occupa di produrre edizioni scientifiche di opere letterarie, è sempre stato un po' in agitazione riguardo ai propri metodi e ai propri obiettivi. In particolare negli ultimi quarant'anni gli studiosi del testo si sono divisi in molti campi avversi, ciascuno rivendicando la superiorità del proprio metodo editoriale o della propria idea di opera. Alcuni metodi si afferrano tenacemente al dato incontrovertibile che le opere esistono sotto forma di documenti materiali e che l'edizione e la lettura di un testo debbano essere guidate innanzitutto da tale dato. Altri approcci preferiscono sottolineare le condizioni sociali della produzione del testo e, pur riconoscendo la fondamentale importanza dei documenti, affermano che l'obiettivo della critica del testo è un'attività sociale e non un oggetto fisico. Altri, consci del fatto di essere innanzitutto interessati ad autori come Shakespeare, Cervantes o William Faulkner, non possono eludere la sensazione che ogni documento esistente e ogni atto sociale intrapreso per produrlo costituiscano una potenziale interferenza nel lavoro di un autore la cui opera è passata attraverso processi di produzione potenzialmente degenerativi. Per costoro, dunque, l'obiettivo dell'edizione è "ciò che l'autore voleva" – spesso opposto a "ciò che l'autore ha prodotto". È chiaro che queste idee e obiettivi sono in contrapposizione, indipendentemente da quanto essi possano averci attratto in un questo o quel dato momento. Una teoria degli atti di scrittura dovrebbe portare un po' di ordine in questo dibattito e permettere a chi si interessa di letteratura di capire le ragioni di tanto clamore. Un po' d'ordine negli argomenti dovrebbe aiutarci a capire se si tratta di tempeste in un bicchier d'acqua o se le decisioni che gli editori prendono su come allestire un'edizione hanno significative conseguenze interpretative sulle quotidiane esperienze di lettura.

La terza ragione che rende auspicabile una teoria degli atti di scrittura è che sebbene la teoria degli atti linguistici sia molto utile per capire come funziona la comunicazione fra parlanti, e nonostante la sua notevole utilità nell'interpretazione dei testi letterari, nella mia esperienza essa non riesce a distinguere sufficientemente fra dimensione scritta e parlata della lingua. La teoria degli atti linguistici, tuttavia, ha costituito un primo importante passo per lo sviluppo di una teoria degli atti di scrittura, giacché essa non si concentra, come gli studi sulla sintassi e molta parte degli studi di linguistica, sul linguaggio come facoltà. Ovvero non studia le frasi come esempi generici di come può funzionare il linguaggio. Al contrario, la teoria degli atti linguistici prende in esame la lingua comune, legata ai suoi emittenti, ai suoi destinatari, ai luoghi e alle oc-

casioni in cui viene prodotta, ai suoi scopi. Uno scambio orale effettuato nella realtà viene chiamato “enunciato”. Le parole o frasi di uno scambio o enunciato possono essere ripetute, ma, sebbene le parole in una ripetizione o riesecuzione possano essere le stesse, l’enunciato diventa un nuovo enunciato. Per prima cosa lo scopo della ripetizione sarebbe quello di ripetere. Ma questo non era lo scopo del primo enunciato. Se riduciamo l’enunciato alla sua forma più semplice, potremmo dire che esso consiste di parole o frasi pronunciate da qualcuno in un dato contesto e con un certo scopo. Negli atti linguistici questa specificità – tanto cruciale e innovativa rispetto agli studi di sintassi o anche di semantica nel descrivere gli scambi linguistici nella dimensione orale – spiega anche il suo insuccesso nel comprendere gli atti di scrittura e lettura nella dimensione scritta.

Poiché la teoria degli atti linguistici è stata così utile per comprendere come le persone parlano, come comunicano, come comprendono – e a volte si fraintendono – è stata applicata liberamente agli enunciati scritti. È facile incontrare linguisti e critici letterari che pensano che la scrittura sia una forma di trascrizione del parlato. Ma, come è facile dimostrare, la letteratura non è una variante scritta della lingua parlata e molto di ciò che è valido per la teoria degli atti linguistici si rivela inadeguato se applicato ai testi scritti.

Quarta ragione, una teoria degli atti di scrittura sembra necessaria poiché cognitivisti e neurologi – scienziati che studiano come funziona il cervello – hanno prodotto alcune interessanti e utili nuove idee su come significati mentali, scopi o pensieri vengono tradotti nel linguaggio sia scritto sia parlato.

Ultima e più importante ragione, una teoria degli atti di scrittura deve dimostrare che cosa si può sapere, e capire che cosa non si può sapere, su come gli esseri umani costruiscono significati all’interno, attraverso e a partire da testi scritti (produzione, trasmissione e lettura del testo). Per fare ciò una teoria degli atti di scrittura deve occuparsi non solo degli atti necessari alla creazione o produzione di forme scritte, ma tenere conto di ogni atto prodotto in relazione a testi scritti e a stampa, incluso ciascun atto di riproduzione e lettura. Deve cercare di tracciare una mappa esaustiva degli atti generati dalle forme scritte: loro genesi, trasmissione e ricezione. Considero ciascun atto relativo alla scrittura come un evento inserito in un *continuum* cronologico e geografico, probabilmente non sempre intelligibile, di reali o possibili atti di scrittura. Comprendere come le forme scritte e stampate interagiscano con i loro autori, editori e lettori (e traduttori?) ci aiuterà a capire quali trasfor-

mazioni, appropriazioni o deformazioni accompagnino la rappresentazione elettronica dei testi a stampa.

Quando si pensa a un tema vasto e complesso come quello del funzionamento della lingua scritta nei testi letterari, ci si accorge che la lista delle aree da esaminare è assai lunga. Uno schizzo introduttorio delle questioni fondamentali della teoria degli atti di scrittura dovrà toccare molto superficialmente la maggioranza dei punti che collegano questa teoria a altri campi, come lo strutturalismo, il post-strutturalismo, il decostruzionismo e la teoria della ricezione: tutte teorie i cui legami e le cui differenze con la teoria degli atti di scrittura sono rilevanti. Occorre inoltre accennare ai legami fra la teoria degli atti di scrittura e la linguistica, in particolare la pragmatica, e più specificatamente una versione anticonvenzionale della pragmatica chiamata Sememica Molecolare (*Molecular Sememics*, SM) che è molto importante per la teoria degli atti di scrittura e che descrive un sistema per la generazione di significato, formazione della frase e risposta del lettore che in generale rigetta le regole della grammatica come spiegazione base delle dinamiche d'uso della lingua<sup>3</sup>.

Nel ricco linguaggio dei testi letterari normalmente attribuiamo importanza alle parole, allo stile, alla grammatica e alle “cose sulla pagina”. La SM sostiene che questa ricchezza deriva da una struttura molecolare che dipende in misura profonda non da ciò che è sulla pagina, ma dai discorsi che sono accessibili solo agli utenti standard di una lingua. In conclusione, la teoria degli atti di scrittura ha attinto generosamente da tutti i campi che ho menzionato<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Il termine “molecola sememica” è preso in prestito da Price Caldwell, che lo ha inventato come metafora per l'intero complesso di elementi correlati che contribuiscono alla costruzione del significato in ciascun punto in cui viene generato il testo; cfr. Price Caldwell «Molecular Sememics: A Progress Report», *Meisei Review*, 4 (1989), pp. 65-86 e, dello stesso autore, «Whorf, Orwell, and Mentalese», *Meisei Review*, 19 (2004), pp. 91-106. La generazione del testo è considerata un evento che si sviluppa all'interno di una struttura molecolare del significato. Tale struttura si evolve via via che una parola viene aggiunta alla frase, di modo che le strutture grammaticali, storiche e gli altri contesti agiscono insieme in maniera complessa nello scrittore durante l'atto compositivo. Considerare ciascun punto in una frase come un nodo di una molecola sememica ci aiuta a comprendere come il “non detto”, in ciascuno di tali snodi, consista in un numero relativamente basso di alternative rilevanti governate dalla molecola e non da tutte le parole appartenenti a qualche “parte del discorso”, come un sostantivo o un aggettivo. Simili – non necessariamente identiche – e complesse combinazioni di elementi agiscono nel lettore nell'atto interpretativo.

<sup>4</sup> Sviluppo in modo più completo queste idee nel mio *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, cit.

## 2. Produrre ed estrarre significati testuali

È importante sottolineare che la teoria degli atti di scrittura non si occupa di come comprendere correttamente i testi, ma cerca invece di descrivere come si costruiscono, vengono articolati, compresi o fraintesi i significati. Per far risaltare questo punto avevo pensato al titolo «Come fraintendere i testi scritti». I processi di comprensione e fraintendimento di un testo sono essenzialmente uguali – il che forse spiega perché quando non capiamo un testo ci sembra di averlo capito. Nel momento in cui un testo ci lascia confusi, possiamo ancora capirlo oppure no. Ma quando la nebbia si dirada, e si accende la lampadina, pensiamo: “Ci sono, ho capito”, ma quel “ci sono” potrebbe rimandare tanto a una comprensione quanto a un fraintendimento del testo. La teoria degli atti di scrittura si occupa di come ciò accade.

Per questo articolo avevo anche pensato al titolo «Perché la gente pensa di essere in grado di finire le tue frasi?», giacché è diffusa la sensazione che quando una persona inizia a parlare o a scrivere si mettono in moto una serie di attese e anticipazioni basate su caratteristiche convenzionali e implicite nel discorso, cosicché lettori e interlocutori spesso si sentono in grado di predire ciò che viene dopo. Quando queste predizioni sono corrette ci sentiamo fieri del nostro intuito. Ma quando sbagliamo possiamo provare la gioia della sorpresa o la delusione di trovarci di fronte a qualcuno che non sa di che cosa sta parlando.

La teoria degli atti di scrittura inizia con la domanda: se la lingua parlata – conversazione e interazioni faccia a faccia, dall’ordinare la cena da un menu all’organizzazione del turismo spaziale – è legata al tempo, allo spazio, all’emittente e al destinatario in modalità che ne circoscrivono il significato, perché e in che modo è diversa la scrittura? La teoria degli atti di scrittura come abbiamo visto deriva da una analogia con la teoria degli atti linguistici, un campo di studi che ha avuto inizio con l’analisi della comunicazione nella dimensione orale – non solo come si parla, ma anche come si ascolta e, probabilmente, si comprende<sup>5</sup>. I teorici

<sup>5</sup> Una breve ma utile introduzione è Barry Smith, «Towards a History of Speech Act Theory», in A. Burkhardt (ed.), *Speech Acts, Meanings and Intentions. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*, Berlin-New York, De Gruyter, 1990, pp. 29-61. Versione online: <http://ontology.buffalo.edu/smith//articles/speechact.html> (ultimo accesso 28 ottobre 2005). Ma si vedano anche John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon, 1962 (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 2000<sup>3</sup>) e i lavori di Quentin Skinner, «Conventions and the Understanding of Speech Acts», *Philosophical Quarterly*, 20 (1970), pp. 118-38; Paul Hernadi, «Literary Theory», in *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, edited by J. Gibaldi,

degli atti linguistici naturalmente si sono interessati alla comunicazione scritta e hanno discusso sulle conseguenze del considerare la lingua parlata come oggetto principale e la lingua scritta come una forma derivata o secondaria (invece che il contrario, metterli sullo stesso piano o considerare entrambi come atti e sistemi separati). È assolutamente cruciale distinguere le attività del parlare/ascoltare da quelle dello scrivere/leggere poiché, sebbene intuitivamente ci appaiano come due forme di uno stesso tipo di azione, abilità o comportamento, vi sono fra esse più differenze che somiglianze.

Il tempo, forse, è il più ovvio elemento di discriminazione fra scritto e parlato: parlare e ascoltare sono atti simultanei. L'atto dello scrivere, dalle prime iscrizioni ormai perdute a oggi, ha garantito una relativa stabilità a testi che "parlano" in tempi e luoghi in cui l'autore non è presente. Se gli atti linguistici consistessero interamente di parole pronunciate, l'assenza del parlante/scrivente da qualsiasi evento di ascolto/lettura non farebbe differenza. Tuttavia l'esperienza di scrittura/lettura sembra differire profondamente da quella di parlare/ascoltare, secondo modalità i cui dettagli esporrò più avanti. Lo scrivere è solo la prima parte di ciascuna operazione collegata a un atto di scrittura; lettura e comprensione sono un partner uguale ma non esattamente omologo. E ancora non abbiamo detto nulla sui processi di produzione – il lavoro sul testo di compositori, editori, grafici, stampatori e rilegatori. Tutti questi atti non sono né evidenti né banali.

Un altro ovvio elemento che differenzia lo scritto dal parlato è la totale assenza di tono e intonazione, espressioni facciali o gesti (tranne che esplicitamente indicati), ritmi, accenti o indicazioni musicali – come *piano* o *forte*, *adagio* o *andante*<sup>6</sup>. Un sorprendente parallelo dell'assenza di questi aspetti del parlato nella scrittura ci viene offerto nella descrizione di malati di una forma di afasia in cui tutti questi aspetti extra-verbali sono presenti, ma non vengono più ricondotti dal paziente alle parole corrispondenti. Il neurologo Oliver Sacks descrive la difficoltà di riconoscere perdite lessicali nei malati di questa forma di afasia poiché essi sembrano capaci di capire cosa gli viene detto, proprio come se mantenessero una comprensione delle parole. Sacks così descrive il fenomeno:

Sicché per dimostrare la loro afasia, il neurologo doveva di proposito e con un bel po' di sforzo parlare e comportarsi in modo innaturale, eliminare tutti gli

New York, Modern Language Association, 1981, pp. 98-115 e John R. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

<sup>6</sup> In italiano nel testo [N.d.T.].

elementi rivelatori extra-verbali: il tono della voce, l'intonazione, le sottolineature o le inflessioni evocative, e inoltre gli ausili visivi: le espressioni del viso, i gesti, tutto il proprio repertorio personale e la propria postura, che sono in gran parte inconsci. Doveva eliminare tutto questo (il che poteva anche significare l'occultamento totale della propria persona e la completa spersonalizzazione della propria voce, fino al punto di usare un sintetizzatore di voce computerizzato), per ridurre il linguaggio a pure parole, un linguaggio completamente spogliato di ciò che Frege chiamava "coloritura del suono", timbro (*Klangfarbe*) o "evocazione". Con pazienti affetti da deficit più sottile era solo usando questo linguaggio meccanico, fortemente artificiale (abbastanza simile a quello dei computer di *Star Trek*) che si poteva essere davvero sicuri della loro afasia<sup>7</sup>.

Parafrasando Sacks si potrebbe dire «un linguaggio meccanico, fortemente artificiale ... qualcosa come *la parola scritta*» – che naturalmente non potrebbe essere usata perché l'afasia si manifesta come una perdita della comprensione della *parola parlata*. Ma il mantenimento e probabilmente l'accresciuta sensibilità ai tratti extra-verbali della conversazione, osserva Sacks, significano che «a un afasico non si può mentire. Egli non può afferrare le nostre parole e quindi non può esserne ingannato; ma l'*espressione* che accompagna le parole, quell'espressività totale, spontanea, involontaria che non può essere mai simulata o contraffatta, come possono esserlo facilmente le parole [...] tutto questo egli lo afferra con precisione infallibile»<sup>8</sup>.

Ciò che è particolarmente sorprendente nel fenomeno descritto da Sacks è che nello stesso reparto degli afasici più colpiti – coloro che hanno perso la capacità di riconoscere le parole ma mantengono la sensibilità all'espressione – vi era una donna che soffriva di agnosia tonale, ovvero una persona in cui lessico, sintassi e semantica sono intatte ma che ha perso ogni sensibilità ai tratti extra-verbali e, di conseguenza, è incapace di percepire rabbia, gioia, tristezza o ogni altra emozione o sensazione disgiunte dalle parole. La paziente ascoltava le parole come se venissero lette da una pagina scritta, senza intonazione o emozione o comprensione, pronunciando solo le parole indicate dall'ortografia e le pause indicate dalla punteggiatura. L'occasione descritta da Sacks è quella della visione collettiva da parte del reparto degli afasici del discorso presidenziale (*President's Speech*). Negli afasici che non capivano le parole il

<sup>7</sup> Oliver Sacks, «Il discorso del Presidente», in *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, Adelphi, 1986, p. 115 («The President's Speech»), in *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, London, Picador, 1985).

<sup>8</sup> Ivi, p. 117.



discorso produceva grandi risate – perché tutti si rendevano conto che stava mentendo – e nella donna con agnosia totale, che padroneggiava il lessico ma non era sensibile all'espressione, generava confusione perché ciò che il presidente diceva mancava di coerenza logica; ma fra infermiere e dottori, che possedevano entrambe le capacità, l'effetto prodotto era quello voluto: un discorso coerente e magari perfino convincente. Nel contesto del reparto di afasia Sacks tuttavia concludeva: «Noi normali, indubbiamente aiutati dal nostro desiderio di essere menati per il naso, fummo veramente menati per il naso (*populus vult decipi, ergo decipiatur*). E così astuta era stata la combinazione di un uso ingannevole delle parole con un tono ingannatore che solo i cerebrolesi ne rimasero indenni, e sfuggirono all'inganno»<sup>9</sup>.

Questa analogia ha il valore di identificare che cosa manca nella parola scritta. Le parole scritte ci si presentano come molecole inerti su una pagina o immagini luminose su uno schermo. Eppure i lettori con più esperienza sono in grado, in modo competente e trasparente, di riempire gli spazi lasciati aperti dalla scrittura con le parti di parlato mancanti – al punto che per la maggioranza di noi aggiungere elementi non verbali ai testi durante la lettura è un fenomeno inconscio. Se ciò è vero, allora vale la pena esaminare come funzionano gli atti di scrittura *nella lettura* e come gli scrittori compensano l'insufficienza del testo (se paragonato con le ricche sfumature del parlato) rendendo espliciti gli elementi mancanti, oppure falliscono in tale intento giacché, in qualche modo, quegli elementi rivelatori sono dati per scontati.

La teoria degli atti di scrittura si fonda su alcuni assunti riguardanti la lettura e la scrittura. Il primo assunto riguarda il concetto di opera scritta e abbraccia quattro idee fra loro connesse: primo, un'opera letteraria, in virtù della variazione testuale e delle sue diverse incarnazioni, è solo parzialmente rappresentata in ciascuna delle sue manifestazioni fisiche (testi/libri); secondo, qualsiasi lettura di qualsiasi opera rappresenta solo un contatto parziale con essa, giacché ogni lettura che venga fatta non solo da lettori distinti, ma anche da uno stesso lettore in momenti diversi, implica differenze nelle competenze di lettura, attenzione o identificazione di punti salienti; terzo, che in qualsiasi punto di un'opera, anche molto estesa, i lettori sono in grado di assimilare o gestire più di una versione per volta dell'opera stessa; quarto, l'atto di riconoscere i limiti di ciascuna rappresentazione dell'opera e il tentativo di gestirne la pluralità delle versioni possono cambiare e migliorare il modo

<sup>9</sup> Ivi, p. 120.

in cui comprendiamo i testi scritti. Paradossalmente, il principale effetto di questa concezione multipla dell'opera letteraria è di acuire la consapevolezza che ciascun testo riflette specifici atti di scrittura del passato. Poiché l'unico modo per interagire con uno "specifico atto di scrittura del passato" è confrontarlo con un testo "nel presente", ogni tentativo di leggere un atto di scrittura diventa esso stesso un nuovo atto di scrittura.

Il secondo concetto fondamentale per la teoria degli atti di scrittura è che la lettura di qualsiasi opera, soprattutto opere più lunghe di qualche riga, non è mai un evento che si completa nel momento, ma assomiglia piuttosto a una discesa notturna lungo un fiume in canoa con una torcia elettrica. Il centro del nostro interesse sarà sempre il punto illuminato dalla luce e il nostro obiettivo consisterà nel leggere – o navigare – con occhio attento, cercando di collegare ciò che in quel momento è sotto il nostro sguardo parziale con i ricordi di ciò che abbiamo appena visto e con le nostre previsioni e ipotesi su ciò che verrà dopo. Al contrario della vita, che si vive solo una volta, i testi possono essere letti più volte, e se puntiamo il fascio di luce nello stesso punto della prima lettura possiamo notare nuovi particolari, ma sempre con in mente il ricordo parziale di ciò che viene dopo. Il succo di questa analogia è che la teoria degli atti di scrittura non si occupa di comprendere i libri nella loro interezza, ma piuttosto i processi, spaziali e temporali, che volta per volta investono specifici atti di scrittura e lettura di parole, frasi, periodi, paragrafi o scene. Ovviamente in tale contesto è inclusa la percezione dell'opera nel suo insieme, una percezione delle opere simili, un senso della storia e del presente ecc. Ma concentrarsi su specifici atti è già un punto abbastanza complesso da cui cominciare.

Tanto per ipersemplicizzare: i lettori prendono in mano una copia di un libro – *Anna Karenina*, *The Marble Faun* o *A Time to Kill* – e la leggono come se rappresentasse in modo completo o almeno adeguato l'opera, spesso senza fare caso alla traduzione, né tantomeno alla confezione editoriale o a versioni con differenze testuali. La teoria degli atti di scrittura sottolinea l'idea che ciascuna copia di un'opera è il risultato locale di tre diverse tipologie di azioni di scrittura, una incastrata nell'altra: composizione [*authoring*], produzione e lettura. Ciascuna copia del testo è sia traccia [*spur*] (risultato di azioni passate) sia impulso [*spoor*] (incitamento a nuove azioni). I testi scritti sono le prove del processo compositivo e produttivo, dimostrano che uno o più atti di scrittura sono avvenuti e permettono ai lettori di esaminare e interpretare quelle tracce, inserendole in un quadro conoscitivo coerente o almeno soddi-

sfacente<sup>10</sup>. Questo concetto è di per sé in grado di cambiare il modo in cui ognuno di noi legge un libro. Creando consapevolezza della specificità dell'atto di lettura, in un tale luogo e momento, attraverso una determinata versione dell'opera che in altri luoghi può essere rappresentata da altre copie (varianti) che testimoniano la moltitudine di altri atti di scrittura, ciascuno simile, ma anche unicamente diverso. La teoria degli atti di scrittura, rappresentando i materiali che costituiscono l'opera letteraria come serie di fatti storici collegati, ciascuno dei quali registrato in manoscritti, bozze, libri, correzioni, ristampe e traduzioni, fornisce una cornice teorica per lo studio di opere letterarie in cui sono rilevanti la genesi, la produzione e la ricezione dell'opera.

### 3. *Convenzioni: detto/non detto; intenzione/comprendimento*

Le convenzioni testuali che rendono possibile la comunicazione a un pubblico che non è presente al momento dell'enunciazione non sono semplici. Le persone alfabetizzate hanno impiegato parti consistenti della propria infanzia e adolescenza per acquisire le competenze di lettura e scrittura, e da adulti continuano a imparare nuovi aspetti della lingua e delle sue forme scritte. I valori, le esperienze e le singole capacità verbali variano molto fra gli individui. E attraverso il tempo lo stesso accade per i valori, le esperienze e le capacità di fasce intere di popolazione. I quadri di riferimento svaniscono e cambiano; i testi, pur rimanendo fedeli a sé stessi, assumono nuove vesti e supportano nuove interpretazioni via via che l'ambiente che circonda i lettori cambia. E anche all'interno di una specifica lingua come l'inglese o l'italiano tali convenzioni non sono permanenti, né universali, né infallibili. I segni e i sistemi di segni si sviluppano nei loro usi e dunque nei loro significati. Per esempio, una giovane donna che nell'Inghilterra del XIX secolo volesse spiegare al proprio papà che un giovanotto è stato per "making love to her", nel ventesimo secolo, per esprimere il medesimo concetto, avrebbe dovuto dire (ammesso che le venga mai in mente di accennare alla cosa) che egli le

<sup>10</sup> È forse impossibile utilizzare la parola "traccia" [*trace*] senza invocare Jacques Derrida e il modo in cui egli utilizza tale parola in senso diverso: gli indizi involontari di tendenze o predisposizioni [*bias*] sopresse o soggiacenti. L'idea di traccia/impulso [*spur/spoor*] implica che la scrittura stessa, in quanto documento, equivalga in definitiva a nient'altro che impronte indicanti il passaggio di un essere senziente e che da queste tracce lasciate dietro di sé possa essere dedotto e ricavato il senso [*significance*] di quel passaggio. Dunque "traccia" in senso derridiano sarebbe una sottile componente dello *spur*.

ha dichiarato il suo desiderio di “court her”. In aggiunta ai guasti del tempo, bisogna notare anche che i testi riprodotti – le nuove edizioni – sono sempre differenti dagli originali dal punto di vista lessicale, visuale e materiale, e che tali differenze hanno intrinseci effetti sul significato e la comprensione.

Tali ovvie osservazioni sui testi scritti hanno conseguenze interpretative che, ripetutamente documentate nell’analisi letteraria, dimostrano al di là d’ogni disputa che i testi scritti funzionano secondo modalità irriproducibili nel parlato.

*4. La generazione del significato:  
lo scritto, il non scritto e ciò che viene compreso*

Esposte le principali premesse o presupposti riguardanti i testi letterari sui quali è possibile costruire una teoria degli atti di scrittura, è possibile ora mostrare come tale teoria spieghi la generazione e la comprensione dei testi letterari.

La semplice nozione che i testi sono il risultato della “produzione di significato” degli autori e che vengono usati dai lettori come “materiali di generazione del significato” non è ovviamente l’unica maniera di guardare ai testi. Il significato dell’autore e quello del lettore possono avere poco o nulla a che vedere uno con l’altro. Ma è un punto da cui partire: produzione e comprensione del significato. Una delle affermazioni più importanti della teoria degli atti di scrittura è che i significati dei testi vengono generati a partire dalle differenze poste fra ciò che un testo dice e ciò che di rilevante e alternativo non dice. Questa proposizione può essere illustrata in inglese (altre lingue avranno bisogno di esempi differenti) per esempio dalla parola *out* che deriva il suo significato in vari contesti da una varietà di differenti e rilevanti alternative. In breve, non trae il suo significato dal fatto di essere la parola *out*, ma dal non essere una certa parola pre-designata. Consultare il dizionario alla voce *out* non ci sarà d’aiuto per determinare il significato dell’enunciato “He is out”. Ci servirà al massimo per identificare il convenzionale ventaglio dei significati che quella parola normalmente veicola. Se ci chiedessero di indicare il significato di *out* nella frase “He is out”, selezionando la principale frase alternativa che in questo caso determina il significato specifico, potremmo rispondere che “He is out” vuol dire ciò che vuol dire perché il parlante non ha detto “He is in” o più semplicemente “He is NOT out”. Ma ciò equivarrebbe a una ipotesi o a prendere posizione per un determinato significato. È importante notare che il si-

gnificato reale è indicato dal contesto e dallo scopo dell'enunciato, che possono essere conosciuti solo da chi ha accesso a quel contesto.

La maggioranza delle persone che appartengono al nostro mondo "produttore di senso" cerca in modo congeniale di anticipare il significato di un parlante o d'uno scrivente appena possibile e ha la tendenza, in assenza di segnali o indizi specifici, a scegliere il significato più familiare o comune. In particolare coloro che parlano lentamente sono abituati a persone che finiscono le loro frasi – spesso con grande precisione, ma altrettanto spesso in modo inadeguato. Piuttosto che tirare a indovinare, potremmo affermare che "dipende da chi parla, dove parla, dalle circostanze in cui viene proferita la cosa e dalla persona a cui si parla". Quando nel baseball l'arbitro dice "He is out", noi sappiamo che "out" significa ciò che significa perché l'arbitro non ha detto "He is safe"; egli non direbbe mai "He is in". Il testo "He is out", svincolato del tutto da ogni contesto, è privo di significato; non è più parte di un evento comunicativo e non ha un senso né determinato né determinabile. Lo stesso dicasi per la maggioranza, se non per tutti, i testi scritti.

Un testo svincolato può voler dire qualsiasi cosa, ma prima che sia "compreso" è necessario inserirlo in un contesto funzionale e finzionale che ne determini il significato in quella circostanza. Gli atti di scrittura hanno poco da dire sui testi svincolati, i quali possono essere molestati e torturati a piacimento; il mio oggetto sono i testi vincolati: testi legati alle loro fonti e ai loro contesti – ai relativi atti di iscrizione ed e-iscrizione [*enscripting*] – ma considerati nel loro farsi nel tempo, attraverso ripetizioni che, come la pubblicazione e la ripubblicazione, sono legati o ri-legati a nuove fonti e nuovi contesti. Devo ammettere che gli esempi che ho dato sin qui postulano un testo parlato e non scritto. La stessa lingua parlata, al contrario della sua trascrizione, è molto difficile da svincolare dal suo contesto spazio-temporale. Il testo scritto è facile da svincolare. E nella fretta di trovare un senso a un testo spesso dimentichiamo come costruiamo facilmente e rapidamente le nozioni di spazio e tempo che determinano i significati che crediamo essere impliciti nel testo, ma che in realtà siamo noi stessi a produrre durante la lettura.

Un corollario all'idea che i testi significano ciò che significano in virtù della dialettica che si instaura con le principali alternative "non dette" è che i lettori non possono far altro che ricorrere a queste alternative non scritte, valutandone l'adeguatezza e selezionando quelle appropriate. Vale a dire, i lettori devono basarsi sulla loro conoscenza storica, sulla loro esperienza, sulle loro osservazioni di circostanze o immaginazioni, per fornire e selezionare l'appropriato contro-testo generatore di significa-

to. Si noti che la categoria di testi svincolati e fuori contesto non si applica anche a poesie o barzellette, sebbene spesso i critici che invocano “la morte dell’autore” presumano che ciò dimostri che una poesia è virtualmente senza autore. Affinché una poesia funzioni – e ciò vale anche per le barzellette – occorre presumere un contesto funzionale, in modo che sia possibile creare aspettative e dunque rendere possibile la loro violazione. Quanti di noi hanno letto una poesia o ascoltato una barzelletta senza avere indizi e perciò non l’hanno capita. E quanti di noi hanno riso a crepapelle per una barzelletta per la quale avevamo immaginato un involontario, o peggio, inapplicabile contesto funzionale, perdendo così il vero punto della storia?

Per esempio, quando un amico australiano mi ha spiegato che durante una visita a Canberra aveva un *flat* nel quartiere di Cambell e andava a piedi al lavoro all’ADFA (*Australian Defence Force Academy*), essendo io americano mi sono immaginato che se qualcuno avesse bucatto (*to have a flat*) una gomma a Cambell non sarebbe stato un problema andare a piedi all’ADFA. Ma poi ho scoperto che il mio amico andava a piedi perché a Cambell aveva un appartamento (*flat*). I testi scritti si prestano spesso a questo tipo di interpretazioni arbitrarie, come quando il lamento di Giulietta «Romeo, wherefore art thou» viene scambiato per una richiesta di informazioni<sup>11</sup>, o quando l’apostrofe di Keats «Oh Attic shape» («Oh forma Attica») viene interpretato come un riferimento al fatto che spesso i vecchi vasi sono conservati in soffitta (*attic*).

Da questi due esempi discendono due considerazioni: la prima è che le principali alternative implicite che il lettore offre a se stesso possono essere diverse da quelle immaginate dallo scrittore; secondo, che un “frintendimento di successo”, almeno inizialmente, è percepito esattamente come una comprensione. Ne consegue che a volte il frintendimento può persistere – e di fatto non venire mai a galla. Strettamente collegato a questo è il fatto che la potenziale divaricazione fra ciò che lo scrittore ha pensato come principali alternative al testo e ciò che viene ipotizzato dal lettore non darà mai la certezza a quest’ultimo che quanto egli abbia ipotizzato come alternativa sia qualcosa di storicamente significativo. Se questo è il caso, è improbabile che il significato del lettore e dello scrittore coincidano. Se la scelta è storicamente significativa,

<sup>11</sup> «Oh Romeo, perché sei tu Romeo?», atto II, scena 2. L’autore si riferisce al fatto che l’invocazione di Giulietta rivolta alla luna e alle stelle letteralmente suona come una richiesta diretta, come se ella non ignorasse che Romeo è nel giardino poco distante da lei. In un famosa satira degli anni Cinquanta del comico americano Andy Griffith, l’attore che interpreta Romeo risponde a Giulietta: «Sono qui cara!» [*N.d.T.*].

allora scrittore e lettore possono coincidere, ma il lettore non sarà sicuro che ciò è accaduto. Questa divaricazione potenziale ha ispirato molte strategie ermeneutiche dove i “significati intenzionali” sono stati messi da parte e considerati scarsamente importanti o irrilevanti, forse perché sembravano irraggiungibili. Certo non ha molto senso la pretesa di dimostrare che si è davvero riusciti a determinare il significato intenzionale dell’autore. Il fatto è che non soltanto le divaricazioni fra il significato attribuito dallo scrittore e quello attribuito dal lettore esistono; è che, anche quando non esistono, il lettore non può sapere con certezza che il significato da lui proposto coincida veramente con quello dello scrittore.

Dunque perché insistere nel considerare i “significati intenzionali” un obiettivo desiderabile della lettura? Forse il desiderio di raggiungere questa coincidenza è fuori posto. Tuttavia, in situazioni linguistiche “espositive”, le persone che firmano un contratto o un trattato assumono che apponendo una firma su un documento esse attestano reciprocamente di aderire sia a un significato convenuto e coincidente sia a un insieme stabile di parole scritte. Si opporrebbero se un qualsiasi membro dell’accordo proponesse che il significato del documento venga determinato dai lettori in un secondo momento, oppure che il significato possa cambiare attraverso il tempo. Sono convinto che nei testi letterari la possibilità di determinare il significato non è irrilevante, sebbene l’abilità nell’uso del linguaggio, sia da parte dello scrittore che del lettore, possa essere maggiore che nei testi espositivi. Una poesia può essere una provocazione o semplicemente un pretesto per suoni, *nonsense* o per esperienze surrealiste del linguaggio prive di specifici valori intenzionali. Dunque un testo letterario “concepito” (*meant*) come una provocazione con conseguenze aperte è di fatto “una provocazione aperta all’interpretazione” e non un testo “concepito con un significato chiuso”. Il riconoscimento da parte del lettore di quell’intenzione avrà un effetto sulla ricezione del testo tanto quanto l’incapacità a riconoscerla.

Per tentare di far corrispondere significato dello scrittore e del lettore nelle opere letterarie possiamo prendere un esempio più immediato. La parola chiave qui è “tentativo”. L’esempio non prova che è possibile raggiungere una coincidenza di significato, ma dimostra che cercare di far coincidere le condizioni di significato di scrittore e lettore produce risultati significativamente differenti che non provarlo a fare affatto. Questa differenza non si aggiunge semplicemente al mucchio delle possibili interpretazioni del testo, ma occupa un posto speciale nella storia della lettura e della scrittura. Così come è necessaria la disciplina di un meto-

do per cercare di capire come funzioni in sé la comprensione, così è richiesta disciplina per distinguere i probabili significati intenzionali del testo da quelli che non erano o non potevano essere ritenuti tali. Lo sforzo sarà inutile solo se non avremo tenuto in debito conto le complessità e le ambiguità degli atti di scrittura. L'obiettivo di questo esercizio è di dimostrare che tipo di informazione vada aggiunta a una piattaforma digitale di contenuti (*electronic knowledge site*) in modo che i lettori siano in grado di individuare e utilizzare le informazioni per ricostruire "il non detto" del testo, che è stato però d'aiuto allo scrittore e ai lettori originali per capire che cosa volesse significare il testo.

L'esempio da me scelto è tratto da *La fiera delle vanità* di William M. Thackeray (1847-48), in particolare dal brano che conclude la descrizione del luogo della battaglia di Waterloo. Le ultime due frasi della prima edizione recitano:

No more firing was heard at Brussels – the pursuit rolled miles away. The darkness came down on the field and city, and Amelia was praying for George, who was lying on his face, dead, with a bullet in his heart<sup>12</sup>.

In questa frase succedono abbastanza cose (la città e i campi; la morte di George; Amelia che prega, la battaglia e la guerra che declinano sullo sfondo), al punto che molti lettori potrebbero trascurare di domandarsi il senso di quel «The darkness came down». I significati più ovvi sono quelli di "non più giorno", "è giunta la sera", "non c'è più la luce del sole". Alcuni lettori però potrebbero dire che, oltre all'avanzare della notte, l'oscurità stende un'ombra simbolica o metaforica su Amelia nello stesso modo in cui la guerra ha steso un'ombra sull'Europa. Ma questo significato cosmico potrebbe non essere altro che il prodotto della fertile immaginazione del lettore. Che cos'è un significato intenzionale? Secondo alcune strategie ermeneutiche questo non ha importanza. Se la frase fosse cominciata senza l'articolo (*darkness* anziché *the darkness*), un lettore potrebbe sentirsi un po' più autorizzato a pensare che il significato cosmico non sia solo un prodotto dell'intuizione del lettore, bensì il riconoscimento di un pensiero radicato nel testo. In effetti, i lettori dell'edizione rivista del 1853 hanno potuto leggere la frase senza l'articolo iniziale («Darkness came down»). Nonostante la maiuscola possa essere un caso, dato che la parola si trova all'inizio della frase, sappiamo ora

<sup>12</sup> Cfr. l'ultimo paragrafo del capitolo 22 di William M. Thackeray, *Vanity Fair*, London, Bradbury and Evans, 1847 (ed. a cura di Peter Shillingsburg, New York, Garland, 1989).



qualcosa di più a proposito delle due versioni, con e senza articolo. Sappiamo che un agente del testo, un emittente o scrittore o originatore del testo – forse lo stesso Thackeray – ha cambiato la frase. Non si può allora più sostenere che “Darkness came down” sia un incidente stilistico, sappiamo ora che si è trattato di un atto deliberato, quello di omettere l’articolo. Così il lettore non si sente più tanto creativo nel constatare che non solo l’oscurità è scesa sulla terra portando la sera ma anche che i giorni bui di Amelia vanno al di là della vicenda personale e riguardano i tempi bui dell’Europa. Piuttosto il lettore avverte di aver condotto a buon fine il riconoscimento delle intenzioni dell’autore. Si costruisce allora un significato del testo, come anche un significato del cambiamento del testo.

Insomma, in questo esempio è più ermeneuticamente fruttuoso chiedersi “che cosa significa il passaggio da *The darkness* a *Darkness* piuttosto che chiedersi cosa significhi isolatamente ognuno dei due testi. Più in particolare, sembra utile capire che «Darkness came down» significa ciò che significa perché è diversa da «The darkness came down». La storia in questo caso ha conservato traccia di un’alternativa che era davvero rilevante per l’autore. Sotto questo aspetto diventa poco sensato chiedersi invece quale sia la variante “corretta”, quasi che preferissimo leggere quella corretta e ignorare l’altra. Anche se venissimo a sapere che Thackeray considerava un errore la prima versione («The darkness»), rimane il fatto che l’interpretazione del testo modificato (corretto) esce rafforzata dal confronto con la variante scartata. Tralasciando la questione del cambiamento, non c’è motivo per considerare una delle due varianti un errore.

Il brano tratto da *La fiera delle vanità* è illuminante rispetto ai vari modi in cui un testo significa quel che significa anche grazie a quel che *non* dice. Ma ora, anziché concentrarsi sul significato di un testo attraverso il contrasto tra due versioni che lo modifica in modo sostanziale – come anche nel caso prima citato dell’arbitro che dice “he is safe” anziché “he is out” – i seguenti esempi mostrano delle differenze retoriche, il fatto cioè che il contenuto è il medesimo ma produce effetti retorici radicalmente differenti. Due mesi prima di scrivere la frase su Amelia «praying for George, who has lying on his face, dead, with a bullet in his heart», Thackeray aveva ricevuto dalla madre una protesta contro l’egoismo del personaggio di Amelia. L’autore risponde allo spirito evangelico che muove sua madre spiegando che era sua intenzione creare «a set of people living without God in the world greedy pompous mean perfectly self-satisfied for the most part and at ease about their superior

virtue. Dobbin & poor Briggs are the only two people with real humility as yet. Amelia's is to come, when her scoundrel of a husband is well dead with a ball in his odious bowels...»<sup>13</sup>. Adesso sappiamo quel che i lettori originari del romanzo non sapevano, e cioè che la frase effettivamente pubblicata («lying on his face, dead, with a bullet in his heart»), significa quel che significa in parte per il fatto che non dice «well dead with a ball in his odious bowels». La causa di morte è la stessa (una pallottola) come identico è l'effetto (George morto), ma i toni piani e neutrali del testo pubblicato risaltano più fortemente quando veniamo a sapere del personaggio di George e di come ci sentiamo nei confronti di un uomo e marito cui si attagliano frasi quali «well dead» e «ball in his odious bowels». Lo scrittore dunque ha provato emozioni forti a proposito di George e della sua morte, come ci indica la lettera scritta alla madre – o perlomeno sappiamo che è questo che voleva che la madre pensasse. L'autore tuttavia ha rifiutato di cedere a quei sentimenti nel libro, permettendo così al lettore o alla lettrice di costruire i propri sentimenti.

Ma c'è di più. Molti mesi dopo aver portato a termine il romanzo, Thackeray ricevette una lettera da una certa Miss Smith che lo invitava a cena; declinò l'invito con la scusa che in quel giorno non aveva mai cenato fuori «because it is the Hannawussary of the death of my dear friend Captain George Osborne of the ...th regiment». Al margine aveva disegnato dei soldati in marcia, Napoleone a cavallo («Bony runnin away like anythink») e un soldato steso a faccia in giù con la didascalia «Capturing Hosbin, ded a bullick through his Art». La comicità dei disegni e dell'accento *cockney* dava un'alternativa farsesca che il romanzo non aveva – volutamente – utilizzato e che, per contrasto, ci permette di cogliere ulteriormente l'effetto retorico deliberato del testo effettivamente pubblicato: né rigidamente indignato né trivialmente faceto.

Un altro assunto fondamentale per la teoria degli atti di scrittura è che i testi scritti o gli atti di scrittura creano parte del loro significato attraverso le forme, sia strutturali che fisiche, che assumono. Forme nel senso di generi sono state considerate, dai formalisti come dagli strutturalisti, di importanza pari a quella delle parole e delle frasi. È facile dimostrare che lo stesso testo impiegato in una lettera d'amore può diventa-

<sup>13</sup> «Un tipo di personaggi che vivono nel mondo senza Dio avidi, tronfi, gretti, assolutamente pieni di sé e convinti della loro superiore moralità. Dobbin & il povero Briggs al momento sono i soli due autenticamente umili. L'umiltà di Amelia apparirà quando quel furfante di suo marito giace ben morto con una pallottola nelle sue odiose budella». Lettera del 2 luglio 1847, in William M. Thackeray, *Letters*, edited by Gordon N. Ray, Cambridge, Harvard University Press, 1945, II, p. 309.

re qualcosa di completamente diverso se usato come appunto sulla porta del frigo, in una bacheca o in una poesia. Non è questa la sede per rileggere le questioni del formalismo, ma voglio far notare quanto siano importanti nella produzione del senso e che, nel contesto di questo studio, si può dire derivino i loro “significati” dal “non essere” un’alternativa selezionata rispetto al genere o alla struttura tradizionali.

In modo analogo la forma fisica di un’opera determina importanti aspetti del suo significato e dei suoi effetti. Talora definito “codice bibliografico”, questo aspetto degli atti di scrittura è spesso fuori dal controllo dello scrittore/autore e può veicolare sfumature di significato che erano rimaste incomprese. L’importanza del “linguaggio del corpo” di un testo è stata dimostrata a più riprese, in particolare dagli studi di Donald F. McKenzie e di Jerome J. McGann. Un esempio efficace è quello proposto da McGann a proposito del *Don Giovanni* di Byron<sup>14</sup>. Originariamente pubblicato da John Murray in una costosa ed elegante edizione, il rispettabile editore londinese rifiutò tuttavia di apporre in copertina il proprio logo. Il libro pubblicato in tale forma ha avuto per effetto, tra i pochi benestanti che poterono acquistarlo, di intimare una sorta di rispetto per un oggetto d’arte – comico, satirico e acuminato, ma nel complesso un contributo significativo alla poesia britannica. Quasi subito furono disponibili alcune edizioni pirata, piccole, affrettate e poco costose, che ebbero come effetto, tra i numerosi lettori che poterono permettersene, di titillare la sensazione di un frutto proibito, di una lettura leggermente salace, osé, quasi fosse poesia *underground*. Il testo delle due distinte edizioni era praticamente lo stesso, per quanto l’alto numero di refusi nelle edizioni pirata possa aver aumentato l’impressione di una certa arbitrarietà dell’edizione. Ma i segnali bibliografici dell’edizione Murray erano molto diversi da quelli delle edizioni pirata. In entrambi i casi i lettori sembrano aver tratto parte della loro comprensione del poema dal fatto di averlo trovato in una forma e *non* in un’altra. E se torniamo a considerare quel fenomeno, capiamo quel poema anche per il fatto che abbiamo presente le due diverse forme fisiche in cui si è concretizzato al momento della sua prima pubblicazione<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Jerome J. McGann, «The Gutenberg Variations», *TEXT*, 14 (2002), pp. 1-13.

<sup>15</sup> McGann nota come le discrepanti reazioni furono riportate da un recensore contemporaneo di entrambe le edizioni in *The Quarterly Review*; si veda Hugh J. Luke, «The Publishing of Byron’s *Don Juan*», *PMLA*, 80 (June 1965), pp. 199-209.

*5. Conoscenza, incertezza e ignoranza*

Sebbene nessuno di tali indizi di “non detto” o di differenze possano giustificare la pretesa di poter decidere quali interpretazioni riflettano i significati intenzionali, esse restringono comunque la gamma delle interpretazioni considerate come storiche e intenzionali rispetto a quelle innovative o arbitrarie. Appare così che tutte le interpretazioni, storiche o innovative che siano, vengono generate da precisi contrasti tra testi dati e specifici “non detti” – e questo accade anche quando il “non detto” viene creato di sana pianta a prescindere dalle condizioni storiche del momento dell’iscrizione o dalla sopravvivenza di tracce extra testuali che rimandino alle intenzioni o ai desideri dell’autore. Le letture del brano di *Vanity Fair* illustra, d’altra parte, l’utilità di leggere i testi a confronto con le alternative storiche effettivamente risultanti da testi stampati o da documenti non elaborati, come bozze o lettere.