

Alcune alcune questioni di testologia e di edizione dei monumenti letterari russi del XVIII secolo

Jurij Lotman, Nikita Tolstoj, Boris Uspenskij

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 325-337 ◇

LA peculiarità dei compiti che si presentano a una moderna edizione (o riedizione) dei testi letterari del XVIII secolo non ha ad oggi ricevuto attenzione sufficiente. La questione è stata di norma esaminata o nel contesto generale dei problemi editoriali riguardanti le opere letterarie dell'età moderna (in questo caso domina l'inclinazione a negare la presenza di difficoltà serie e si propende per la trasposizione automatica dell'intero sistema di scrittura nelle forme moderne), o alla luce dei problemi testologici della letteratura russa antica (approccio che si applica in particolare alle opere dell'epoca petrina). Nell'ultimo caso le soluzioni sono, per lo più, di compromesso: si adottano le norme in vigore per la riproduzione dei testi medievali con alcuni 'allentamenti' nel verso della modernizzazione.

Scopo del presente articolo è dimostrare la tesi secondo cui i problemi testologico-editoriali della letteratura del XVIII secolo (più precisamente, della letteratura tra Pietro I e Puškin) sono assolutamente indipendenti, in un certo senso unici, e una disattenzione su questo piano reca danno alla comprensione storico-scientifica dei testi portando a che, in ultima istanza, il lettore interessato alla letteratura russa del XVIII secolo riceva in mano un'opera simile a un abito ritirato dalla lavanderia: l'aspetto è perfettamente in ordine, parrebbe simile in tutto a quello iniziale, ma le tinte sono un po' sbiadite, freschezza e novità si sono perse.

Sin dall'inizio è bene sottolineare che la questione non è se in un'edizione moderna si debba conservare al massimo l'aspetto esteriore di un testo del XVIII secolo o tendere piuttosto a una sua estrema mo-

dernizzazione. Simile impostazione nasconde in sé un errore e qualsiasi risposta sarà fallace. Tendere a una conservazione totale e incondizionata dell'aspetto esteriore di un testo del XVIII secolo può paradossalmente portare a uno slittamento dei suoi significati. Quando un'edizione bibliofila moderna riproduce non solo il carattere tipografico ma anche il tipo di carta del XVIII secolo introduce nel testo elementi aggiuntivi. L'aspetto esteriore della carta, che per l'autore e per il suo contemporaneo è elemento che si trova (di regola) oltre i confini del testo, viene così introdotto nel testo, assumendo un significato che a volte addirittura conquista il primo piano (facendosi portatore di un significato di 'autenticità' o di 'antichità' che naturalmente mancava allora — e che appassiona profondamente il bibliofilo oggi).

La questione va posta diversamente: tutto ciò che per l'autore e i suoi lettori 'rientrava nel testo', era cioè portatore di significato, carico di senso; tutto ciò che è legato alle caratteristiche culturali, ideologiche, stilistiche del monumento letterario in questione — tutto questo dev'essere conservato o trasmesso in modo adeguato. Tutto ciò che invece costituisce un sistema di mezzi di trasmissione dei significati neutrale rispetto al senso può e deve essere tradotto nel sistema consueto per il lettore contemporaneo a noi. Le specificità e le difficoltà di una pubblicazione sono in molto simili ai problemi che emergono nella traduzione di un testo letterario.

Una simile impostazione del problema difficilmente potrà venire confutata. Gli ostacoli iniziano dopo. Il fatto è che la correlazione tra elementi formali e semantici di un testo non è immutabile e data una volta per tutte: essa è storicamente determinata. Non la si può aprioristicamente ascrivere a un testo, la si può solo estrapolare dallo studio delle idee culturali

* Copyright for publishing the article belongs to ELKOST International Literary Agency and it is granted by Juri Lotman Semiotics Repository of Tallinn University.

e artistiche dell'epoca, recuperando le dichiarazioni della critica, il materiale delle polemiche e delle confessioni degli scrittori. Prima di redigere un'istruzione editoriale specifica è necessario condurre un approfondito lavoro di ricerca. Questa posizione, vera sempre, acquisisce un significato particolare quando ci rivogliamo alle opere di letteratura del XVIII secolo russo.

La domanda su cosa e in che misura sia significativo in una determinata epoca è determinata dall'intera situazione culturale dell'epoca stessa. Tuttavia per la letteratura – arte verbale – un ruolo particolare è interpretato dalla correlazione con gli stadi di sviluppo della lingua. Di tutte le complesse collisioni che emergono al riguardo a noi interessano quelle che sono proprie delle epoche di costituzione della lingua letteraria nazionale come sistema unico, ordinato, descritto in un'intera serie di metatesti. Queste epoche di regola coincidono con periodi di vigorosa ascesa culturale e sono caratterizzate dal fatto che problemi strettamente linguistici perdono in esse il proprio carattere specifico per venire trasportati sull'arena della lotta sociale, trasformandosi in vessilli sotto cui si battono i rappresentanti di fazioni ideologico-culturali diverse. Come non è possibile capire lo scisma della chiesa russa del XVII secolo se si vede nel segno della croce a due o tre dita solo il significato che al rito veniva ascrivito da uno storico positivista liberale della seconda metà del XIX secolo, così non si può comprendere la cultura russa del XVIII secolo se si analizzano le furiose dispute intorno a questioni di grammatica, ortografia, punteggiatura ecc. come esterne rispetto ai conflitti fondamentali della vita spirituale.

Il periodo di costituzione della norma, della lotta per l'una o l'altra formazione, da un lato, e il momento in cui le codifiche sono divenute stabili, dall'altro, forniscono rappresentazioni teoriche diverse di ciò che in un dato sistema è esterno e formale e di ciò che è organicamente legato alle basi della cultura e non può venire modificato senza perdite, slittamenti semantici o una totale alterazione del contenuto. Un buon criterio operativo capace di tenere al riparo da soluzioni soggettive è il seguente: in tutti i casi in cui possiamo stabilire che la soluzione autoriale è

risultato di una 'scelta consapevole', che sarebbero state possibili altre soluzioni che avrebbero però trasportato il testo su un diverso piano di significato, di genere, di stile (nel complesso, su un diverso piano culturale), possiamo parlare di densità semantica di un determinato elemento del testo, del suo carattere significativo e non puramente formale per l'autore. In tutti i casi in cui un aspetto del testo provoca una reazione attiva del lettore, che sia di polemica o di ammirazione; ne colpisce le emozioni; si fa oggetto di discussioni specifiche, di lotte critiche, diventando quindi segno di una posizione dell'uditorio – in tutti questi casi esso non può essere tratteggiato come esterno e venire scartato dall'editore moderno come fosse privo di importanza. Certo, possiamo percepire questi o quei testi senza darci la pena di orientarci tra i vessilli che gli autori sbandieravano al fronte dei propri esercizi verbali. Si può leggere (e amare) *Che disgrazia, l'ingegno!* senza saper nulla della lotta di Griboedov con la scuola sentimentale di Karamzin-Žukovskij e senza notarne le frecciate polemiche, si può assistere a *Povertà non è vizio* di Ostrovskij e non intravedervi nulla che riguardi lo slavofilismo o la 'giovane redazione' della rivista "Moskvitjanin" [Il Moscovita]. Ma vale la pena di aspirare a una percezione tanto impoverita e antistorica?

Il XVIII è un secolo di lotta e conflitti e non di norme stabilizzatesi e dogmi fissi e incrollabili, come spesso lo disegna la percezione di un osservatore superficiale. E la sua specificità è soprattutto nel fatto che campo di battaglia primario era la lingua russa. Tutto ciò che riguardava la lingua si presentava come carico di significato – non vi era niente di esterno o non rilevante. Più avanti cercheremo di dimostrare con una serie di esempi quanto importanti risultassero quegli aspetti del testo che la norma post-puškiniana avrebbe ridotto all'ordine di elementi formali e privi di significato indipendente.

Inoltre, la lotta stessa per la lingua non era fine a se stessa, non era attività isolata, autonoma: essa risultava inserita in un movimento unitario per la ricostruzione dell'intero sistema della letteratura come insieme, movimento che segnava il passaggio definitivo dalla *knižnost'*, la 'letterarietà' antico-slava,

alla *literaturnost'*, la 'letterarietà' moderna, nuova per il tempo — la belletristica. Il passaggio da un uso linguistico a un altro era legato alla necessità di costruire un nuovo sistema di generi, un sistema secolare di opere letterarie che distinguesse nettamente il secolo XVIII dai precedenti. A questo riguardo una situazione piuttosto evidente nonché caratteristica per l'areale della Slavia Orthodoxa (areale dove in passato esistevano una letteratura e 'letterarietà' slavo-antiche uniche e unitarie) si riscontra nel XVIII — inizio XIX secolo serbo, nella cosiddetta 'epoca pre-Karadžević'. Il materiale serbo del XVIII secolo risulta particolarmente interessante e indicativo per il russista e lo slavista, data la possibilità di interpretarne la letteratura come proiezione in forma ridotta della letteratura russa di quello stesso periodo: vi si riscontrano analogie e isomorfismi nei processi, nelle correlazioni e nei risultati sui piani tematico, linguistico, stilistico e dei generi letterari. Nel XVIII secolo serbo tutti questi aspetti trovavano un'espressione più evidente, scoperta, marcata, a causa del numero significativamente inferiore di opere, del carattere ridotto di momenti essenziali dettaglianti sotto il profilo artistico (ma non strutturale), dell'assenza di uno sfondo letterario ed extralletterario ricco, caratteristico invece, ad esempio, della letteratura francese del XVIII secolo e in misura minore della letteratura russa di quello stesso periodo. In tal modo, il XVIII secolo serbo ci indica quelle particolarità del XVIII secolo russo che, per abbondanza di materiale e di forme, per complessità di relazioni tra gli elementi, risultano a noi nascoste o in qualche modo offuscate. Ad esse si ricollegano anche le questioni di grafia, grafica e ortografia russe: questioni che nella tradizione letteraria e filologica serba occupavano indiscusse il primo piano. Questo è il motivo per cui ci permetteremo di consolidare i nostri ragionamenti sulla lingua letteraria russa del XVIII secolo rivolgendoci alla situazione linguistico-letteraria serba.

Uno dei primi aspetti da considerare è il problema della grafica, che ci conduce dentro l'essenza stessa della questione: proprio la grafica infatti si presenta alla coscienza editoriale odierna come esempio indiscusso di aspetto del testo esteriore, non correlato

alla sostanza, e che dunque può essere modernizzato senza alcun danno. Tuttavia è sufficiente prendere visione anche solo superficialmente del materiale perché risulti evidente: proprio la grafica e la grafia divengono nel XVIII secolo segno prioritario dell'autodefinizione culturale di un testo. Non c'è bisogno di ricordare da cosa ebbe inizio l'Illuminismo russo: da una riforma che riguardava la divisione dell'alfabeto in ecclesiastico e civile. È importante notare che una simile contrapposizione era presente anche nel periodo precedente, ma è solo nel XVIII secolo che essa diviene segno culturale effettivo.

Per esempio, nel manuale tedesco per studenti di russo di Tönnis Fenne (1607) si individuano due tipi di grafia utilizzati dai russi. Uno, secondo i dati dell'autore, si adotta per l'espressione di "cose divine, imperiali, signorili" [*božestvennyje, carskie, gospodskie vešč'i*], l'altro per "cose infernali e abbiette" [*adskie i nizmennye*]¹. Ma fu solo dopo la riforma della grafia del 1710 che si venne a formare una situazione per cui il tipo di testo determinava univocamente il tipo di grafia — ecclesiastica o civile. È indicativo in questo senso l'insuccesso di Trediakovskij nel suo tentativo di stampare in grafia ecclesiastica un testo secolare².

Esempi di questo tipo si trovano anche più tardi. Quando nel 1830 M. Zagoskin pubblicò *Jurij Miloskavskij*, dove le parole "parte prima", "parte seconda" ed altre erano scritte in grafia ecclesiastica, il Sinodo sancì: "Comunicare a chi di dovere che il Sacro Sinodo ritiene sconveniente utilizzare i caratteri a stampa ecclesiastici, quali esistono per i soli libri liturgici e di carattere spirituale, in un romanzo o in altri testi di carattere secolare"³. Nel 1912 il libro di versi di V. Narbut *Allilua* [Hallelujah] fu confiscato solo perché scritto in alfabeto ecclesiastico. Per contro, nel 1843 il Sinodo vietò di stampare la liturgia del beato Arsenij Konevskij con lettere civili, "giacché tutte le liturgie dei santi si stampavano e

¹ Tönnies Fenne's *Low German Manual of Spoken Russian (Pskov 1607)*, a cura di L. L. Hammerich — R. Jakobson — E. von Schooneveld — T. Starck — Ad. Stender-Petersen, I, Copenhagen 1961, p. 23.

² P. Pekarskij, *Istorija imperatorskoj Akademii Nauk v Peterburge*, II, Sankt-Peterburg 1873, pp. 203-205.

³ A. Kotovič, *Duchovnaja cenzura v Rossii (1799-1855 gg.)*, Sankt-Peterburg, 1909, p. 294.

si stampano in lettere ecclesiastiche”⁴. Sull’importanza culturale di questo confine può testimoniare la lettera che Puškin inviò a Pletnëv dopo aver ricevuto notizia della morte di Alessandro I: “Sono un profeta, per dio – un profeta! Io ordino si stampi l’*André Chénier* in alfabeto ecclesiastico”. Il senso della citazione è questo: *André Chénier*, con le sue parole “Cadrai, tiranno!”, era primariamente una poesia che, dunque, esigeva caratteri civili; ma ora era ‘divenuta’ profezia e dunque andava ristampata in caratteri ecclesiastici.

Presso gli slavi del sud (serbi e bulgari), tuttavia, come anche presso i ruteni (carpato-ucraini), l’utilizzo della grafia slavo-ecclesiastica per i libri di carattere secolare, e non solo per quelli ecclesiastici, era conosciuto ancora all’inizio del XIX secolo. Una vita tanto lunga del cirillico ecclesiastico può essere spiegata perché esso si contrapponeva maggiormente all’alfabeto latino piuttosto che al russo ‘civile’; per questo in Serbia l’alfabeto civile fu a suo tempo collegato ad accuse di uniatismo⁵. L’opposizione alla latinizzazione era talmente forte che nel XIX secolo l’introduzione nell’alfabeto cosiddetto “civile” [*graždanka*] dello iota (in luogo della *ŭ* [*j*] e delle legature *я* [*ja*], *ю* [*ju*]), voluta da Vuk Karadžić, era percepita come cedimento inammissibile e lo stesso ‘j’ veniva chiamato ‘satanico’. Il primo libro serbo stampato in ‘civile’ fu *Istorija o Černoj Gory* [Storia del Montenegro] di Vasilije III Petrović Njegoš, edita a Pietroburgo nel 1754 dall’Accademia delle Scienze, cui fece seguito *Kalligrafija* di Zaharije Orfelin (Karlovac 1759) e *Latinski bukvar* dello stesso autore (Venezia 1766). Il ‘civile’ entrò nell’uso degli slavi ortodossi meridionali con fatica e gradualità, ed entrò solo perché consacrato dall’autorità della cultura e della letteratura russe.

Non meno indicative sono le dispute che hanno attraversato l’intero XVIII secolo sul carattere dell’alfabeto russo, sul numero e sulla grafia delle sue lettere – dispute animate da eccezionale esaspera-

zione, a marcare campi letterari diversi. Sumarokov introdusse il concetto di *krivopisanie*, antonimo di ortografia, dove includeva del pari: l’utilizzo delle grafie da lui condannate, un brutto stile e pensieri “cattivi” – fenomeni questi che appartenevano per lui a un’unica serie. Il legame tra i concetti di ‘letteratura’ e di ‘lettera’ veniva percepito come vivo e significativo. Colpisce la reazione emotiva a determinati grafemi che incondizionatamente ne escludeva una percezione neutrale all’interno della lotta sociale e culturale. Quando Karamzin in *Aonides* introdusse la lettera *ě* [*ě*, *jo*], provocò una brusca reazione dal lato dei suoi oppositori letterari. È indicativo che questa lettera irritasse a tal punto Šiškov – uno dei primi dignitari dello stato – da fargli pedissequamente cancellare i puntini sopra la “e” nei libri di sua proprietà⁶. Seguendo Šiškov, l’Accademia Russa ancora negli anni Venti dell’Ottocento riteneva l’utilizzo della lettera *ě* un “errore che piega verso il deterioramento della lingua”⁷. Dall’utilizzo della *ě* o della *io* il lettore riconosceva subito se aveva a che fare con un karamziniano o uno šiškoviano.

L’editore moderno è incline a vedere in scritture tipo *щастие* [*ščastie* – felicità] o *мущина* [*muščina* – uomo] la semplice osservanza di una norma in disuso e senza indugio le modifica in *счастие* [*sčastie*] e *мужчина* [*mužčina*]. Il XVIII secolo in realtà conosceva la sostituzione di *щ* [*šč*] in *сч* [*sč*] (o a volte in *шч* [*š-č*]). Ma la questione non rifletteva un’osservanza routinaria di regole scolastiche: era oggetto di un’aspra lotta che divideva il mondo letterario in partiti. Questa disputa fu iniziata ancora da Tatyščev, ad essa si unì energicamente a metà del secolo Sumarokov. Addirittura, alla fine del 1820 il letterato di epoca puškiniana Filimonov si rifiutava decisamente di riconoscere nella scrittura di *счастие* [*sčast’e*] in luogo di *щастие* [*ščastie*] una sostituzione neutrale:

*В нем слова и червя в замену
Я букву ша пишу одну...*

⁴ Ivi, pp. 216-217; cfr. B. Sove, *Problema ispravljenija bogoslužebnyh knig v Rossii XIX-XX vv.*, “Bogoslovskie trudy”, V, Moskva 1970, pp. 36-37.

⁵ G. Radojičić (Radojičić), *Otraženie reform Petra I v serbskoj pis’mennosti XVIII v.*, “XVIII vek”, 7, Moskva-Leningrad 1966, p. 57.

⁶ Cfr. *Pis’ma raznyh lic k Ivanu Ivanoviču Dmitrievu, 1816-1837*, Moskva 1867, pp. 5-10, 12-13, 16; A. Šiškov, *Sobranie sočinenij i perevodov*, III, Sankt-Peterburg 1824, p. 26.

⁷ Ja. Levkovič, *Literaturnaja i obščestvennaja dejatel’nost’ puškinskoj pory v pis’mach A. E. Izmajlova k P. L. Jakovlevu*, “Puškin, issledovanija i materialy”, VIII, Leningrad 1978, p. 156.

*Иные пусть ползут червями,
Куда ползти им суждено;
А я останусь – со щами...⁸*

Ancora più significative si rivelarono le dispute su questioni di ortografia.

Nei secoli di mezzo l'ortografia era ritenuta fondamento della lingua letteraria, suo principio organizzatore, esattamente come al nostro tempo la fonologia e la fonetica costituiscono la struttura primaria del discorso orale, mentre l'ortoepia ne è fondamento della normatività, della cultura. Le riforme di Jan Hus, com'è noto, riguardavano la sfera non solo religiosa e sociale, ma anche linguistica. Esse iniziavano proprio dalla correttezza ortografica: rettore dell'università di Praga, egli chiamò il suo famoso trattato *De Orthographia bohémica* (Praga 1422). Nella stessa epoca, ma in un'area culturale diversa, greco-latina, Costantino il Filosofo (di Kosteneč) tenta di codificare e fondare l'uso letterario dotto della lingua slavo-ecclesiastica (dello slavo-comune) nel suo trattato *O pis'menech* [Sulle lettere]. Secondo la precisa osservazione di Vatroslav Jagić, "che non si fosse stabilizzata l'ortografia nella scrittura serba pareva a Costantino cosa molto più grave di quei difetti nella chiesa cristiana contro cui era stato a suo tempo convocato il concilio ecclesiastico di Cesarea"⁹. All'inizio del XVII secolo (il 18 febbraio 1627 secondo il vecchio stile), alla Knižnaja Palata di Mosca, l'igumeno Il'ja e il correttore Grigorij disputavano per mandato del patriarca Filarete con l'arciprete "dalla Lituania" Lavrentij Zyzanič. In questa contesa si ragionava che "con una sola parolina [*edinyj slovcem*] (cioè con una lettera [*t.e. bukvoju*]) si introduce un'eresia sulla divinità", che "non v'è altra differenza nella scrittura tra immagine e immagini se non che lì abbisogna una lettera piccola e

qui una grande", e con tanto fervore e dogmaticità, come "sulla divinità e sull'incarnazione, sulla passione del Signore e su ogni atto della legge cristiana", e così via¹⁰. Il XVIII secolo non ha soppresso questa venerazione, questa 'importanza segnica' dell'ortografia, ne ha solo sottomesso la funzione a fini non dogmatico-teologici ma secolari. In questo è anche una delle differenze rispetto alle epoche precedenti. Addirittura all'inizio del XX secolo alcuni slavisti ritenevano non senza fondamento che la storia della lingua letteraria fosse prima di tutto storia dell'ortografia, poiché dietro a diversi 'segni' esteriori si nascondevano diverse essenze. Ed è proprio così che ragionava il famoso slavista croato Tomislav Maretič quando scriveva la sua monumentale *Istorija hrvatskoga pravopisa latinskijem slovima* [Storia dell'ortografia croata con caratteri latini, 1889).

Il processo di codifica della lingua letteraria russa ebbe inizio proprio dall'ortografia. Poiché tale processo si svolgeva come consapevole dissociazione dalla tradizione slavo-ecclesiastica, a essere promosso fu il principio della scrittura fonetica (Adodurov, Trediakovskij)¹¹. Tuttavia, il XVIII secolo non conobbe il registrarsi di una norma nazionale unica: conobbe invece polemiche e lotte. La scelta di uno o dell'altro tipo di scrittura si legava all'appartenenza a uno o all'altro degli schieramenti in disputa. Come risultato si aveva una situazione in cui per tutte le questioni nodali di ortografia esistevano forme parallele, doppie, e la scelta di una o dell'altra diveniva atto di una consapevole autodefinizione autoriale.

L'utilizzo di lettere maiuscole o minuscole si presenta alla coscienza editoriale moderna come soggetto a regole univoche e formali. Diversamente appariva la questione nella prospettiva del XVIII secolo. Prima di tutto, questa distinzione (non all'inizio della frase ma, ad esempio, nei nomi propri) comparve relativamente tardi e testimoniava di un determinato orientamento culturale. B. Adodurov nel 1731 informa che la differenza tra lettere maiuscole e mi-

⁸ *Poëty 1820-1830 godov*, I, Moskva-Leningrad 1972, p. 709 ["In essa s di *sillaba* e č di *cimice* in cambio / Io scrivo soltanto una lettera – *šča*... / Che come cimici altri striscino pure / Dov'è in sorte per loro strisciare; / Io resto invece – con *šči* e con *šča*...". L'originale gioca sui nomi delle lettere dell'alfabeto russo antico 's' e 'č', rispettivamente *slovo* e *červo*, cioè 'parola' e 'verme'; un ulteriore gioco di parole potrebbe ravvisarsi nell'omonimia tra *šči* sostantivo e il plurale di *šča* intesa come lettera dell'alfabeto – gioco che qui cifriamo nella distinzione dei generi grammaticali, N.d.T.].

⁹ I. Jagič, *Rassuzhdenija južnoslavjanskoj i ruskoj stariny o cerkovno-slavjanskom jazyke*, "Issledovanija po ruskomu jazyku", I, Sankt-Peterburg 1895, p. 380.

¹⁰ *Prenie litovskogo protopopa Lavrentija Zizanija s igumenom Ilieju i spravščikom Grigoriem po povodu ispravlenija sostavlennogo Lavrentiem Katechizisa*, "Letopisi ruskoj literatury i drevnosti. 1859", IV, Moskva (1859), pp. 81, 86-87.

¹¹ B. Uspenskij, *Pervaja russkaja grammatika na rodnom jazyke. Dolomonosovskij period otečestvennoj rusistiki*, Moskva 1975.

nuscole viene osservata nella lingua russa solo da parte di coloro che sono particolarmente vicini al latino¹². Si può supporre che tale differenza fosse direttamente legata alla diffusione del sistema letterario russo sud-occidentale. Venendo percepita nel XVIII secolo come novità, questa differenza si rivelò in sommo grado marcata e legata a diversi tipi di autodeterminazione culturale, il che condizionò anche una serie di accese dispute sul suo ‘corretto’ utilizzo. Si definirono due correnti. Una tendeva a limitare il ruolo semantico delle lettere maiuscole, riconducendole a segno di inizio di frase; l’altra si orientava a un loro utilizzo per l’espressione di significati molteplici nonché in qualità di segno di intonazione. A. Sumarokov, deciso sostenitore della prima posizione, così scriveva:

Io non so poi se sia assennato infarcire tutte le nostre pagine con lettere maiuscole: secondo la nostra Ortografia, le lettere maiuscole vanno poste solo dopo i Punti, all’inizio della composizione, e ancora messe a ogni nuova riga a inizio del verso. E lo stesso nome di Dio andava messo ovunque con la D minuscola, se non all’inizio della frase e dopo un Punto. Lettere maiuscole vengono introdotte anche per tributare onore; ma non so se ciò sia assennato: o se non sia più degno esprimere l’onore invece che con lettere tanto grandi con poche lettere considerevoli e distinte, come è uso presso i Francesi: invece per grandezza di lettere abbiamo superato in ostentazione anche i Tedeschi¹³.

Interessante è qui l’indicazione che collega una tendenza all’orientamento culturale francese, l’altra a quello tedesco. Ma ancor più interessante è che Novikov, cui si deve la pubblicazione del testo, vi abbia messo le lettere maiuscole in modo esattamente opposto a quello inteso da Sumarokov: non solo “Dio”, ma anche “Punto”, “Francesi”, “Tedeschi” sono scritti con la maiuscola. Quest’ultima circostanza è particolarmente degna di nota poiché ci conduce direttamente alla complessa poetica delle lettere maiuscole elaborata da Karamzin. Questi non solo ‘infarciva’ le proprie composizioni di lettere maiuscole, riservando loro un posto importante nel suo testo portato al livello di virtuosismo di una partitura musicale: egli elaborò un intero sistema complesso di utilizzo delle lettere maiuscole. Grazie ad esse

veniva trasmessa nelle sue opere un’intera gamma di significati. Scritture del tipo *Натура о натуре* [natura], *Поэзия о поэзии* [poëziija – poesia], dal suo punto di vista hanno significati diversi. Le citazioni *Шекспир, Натуры друг* [Shakespeare, della Natura amico] di Karamzin e *везде мечта-ния, а натуры ни на волос* [ovunque fantasie, e di natura nemmeno un’ombra] di Griboedov, convogliano naturalmente significati radicalmente diversi della parola ‘natura’. È indicativo come nelle diverse edizioni delle sue *Lettere di un viaggiatore russo* Karamzin oscillasse tra le scritture *революция е Революция* [revoljucija – rivoluzione], per fermarsi poi su quest’ultima.

Tuttavia alla luce della pubblicazione novikoviana diventa chiaro anche un altro aspetto della questione: l’uso karamziniano di maiuscole e minuscole, che giungeva a scritture del tipo *Француз* [Francuz – francese, sostantivo] o *французский* [francuzskij – francese, aggettivo], risulta legato alla tradizione novikoniana¹⁴, cosa che naturalmente i contemporanei coglievano. Si può supporre che questo legame avesse un carattere dimostrativo. Sostituendo nelle edizioni moderne con lettere minuscole tutte le lettere maiuscole di Karamzin che risultino ‘anomale’ dal nostro punto di vista attuale, compiamo una trasformazione del testo non affatto formale e per niente inoffensiva: trasferiamo Karamzin dalla tradizione linguistica novikoviana a quella sumarokoviana. Il disprezzo per lo storicismo si vendica da sé.

Non ha senso elencare l’enorme numero di testimonianze del fatto che i problemi ortografici non occupavano nella coscienza dell’uomo di cultura del XVIII secolo il luogo modesto che invece gli viene attribuito dalla nostra coscienza contemporanea, ma venivano invece comparati a importanti questioni di stato. Ci limiteremo a un solo esempio, però evidente. Annunciando la sua uscita dall’Accademia delle Scienze, Trediakovskij nel 1858 scriveva:

Odiato nella persona, disprezzato nelle parole, annichilito negli atti, trapassato da corna satiriche, raffigurato come un mostro, e per giunta nei costumi (cosa vi è di più spregevole) deriso, o per astio o per astuzia o per desiderio di trarre vantaggio, infine per

¹² *Anfangs-Gründe der Rußischen Sprache, “Deutsch – Lateinisch und Rußisches Lexicon”*, Sankt-Peterburg 1731, p. 6 (paginature int.).

¹³ A. Sumarokov, *Polnoe sobranie vsech sočinenij*, X, Moskva 1787, pp. 35-36.

¹⁴ In questo caso non è per noi sostanziale su quale tradizione si basasse lo stesso Novikov. Le considerazioni ci condurrebbero troppo lontano.

sua necessità propria, al fine di gettare da ogni dove nell'abisso del disonore le "i" con giustezza e solido fondamento da me utilizzate nelle desinenze degli aggettivi maschili plurali interi, senza dubbio io sono ormai esausto nelle forze di vigilanza: per tutto questo è giunto il bisogno per me di appartarmi...¹⁵

Trediakovskij, che tanto ha fatto per la cultura e la letteratura russa, vede il proprio merito principale nella ratifica di una regola ortografica specifica! Né bisogna intendere questa lagnanza come comico pedantismo di uno studioso avulso dalla realtà: la questione della corretta grafia degli aggettivi al plurale provocò nel corso di decenni discussioni accese la cui virulenza non era affatto esagerata da Trediakovskij.

Per occupare la giusta posizione in relazione alla grafia e ad altri problemi cosiddetti 'formali' della lingua degli scrittori del XVIII secolo è necessario assumere un punto di vista storicista, al fine di valutare l'attività secondo criteri loro specifici. Il carico semantico di quegli elementi del testo che noi siamo abituati a interpretare come formali e non legati al significato appare nella prospettiva delle nostre idee abituali come una complicazione del testo, introduzione in esso di un momento di irrazionalità. Tuttavia dalla posizione della cultura del XVIII secolo le cose stavano esattamente al contrario e si nutrivano del pathos della semplificazione e del razionalismo, alla cui base giaceva il rifiuto della cultura del barocco con la sua tendenza a trasformare gli elementi semantici del testo in elementi ornamentali. Uno scrittore del XVIII secolo riteneva di semplificare la grafia rifiutando la costruzione del testo letterario secondo le leggi dell'ornamento grafico, rinunciando alla policromia della pagina, sostituendo l'intero complesso di abilità artistiche che nei manoscritti del barocco contribuivano a creare la pagina con un testo rigorosamente verbale che usasse i mezzi della sola espressività linguistica. La parola diveniva soltanto parola — cessava di essere disegno. Ma con ciò la richiesta di 'essere parola', cioè di portare i significati di una espressività convenzionale, veniva ascritta anche alle altre componenti della parola a tutti i livelli. Dalla conformazione della lettera alla scelta della forma grammaticale niente poteva essere

utilizzato 'semplicemente così', tutto doveva avere un senso, una spiegazione razionale, un significato specifico. Tutto nella lingua apparteneva alle sfere della semantica e della stilistica.

Alla luce di quanto detto è d'obbligo ampliare, relativamente ai testi del XVIII secolo, l'ambito degli oggetti da analizzare in riferimento ai problemi di stilistica. Poiché non tutto, anzi, di quello che svolgeva attivamente una funzione stilistica nel XVIII secolo aveva lo stesso ruolo nella letteratura del XIX secolo, gli studiosi spesso perdono di vista molto di ciò che invece era altamente marcato per gli autori e i lettori di allora. La situazione stilistica cambia nettamente se abbiamo a che fare con un'epoca in cui coesistono diverse norme linguistiche (ortografiche comprese) tra le quali effettuare una scelta, o con un periodo di dominio di una norma unica, nel cui rispetto lo scrittore struttura la propria opera. Il XVIII secolo appartiene al primo gruppo. Bisogna tuttavia considerarne l'eccezionale dinamismo che lo caratterizza nell'avvicendamento delle norme. Nella Russia del XVIII secolo la situazione nel campo delle norme linguistiche subì, di regola, trasformazioni radicali nel corso di quindici-venti anni. Così, ad esempio, V. Svetov pubblica nel 1773 *Opyt novogo rossijskogo pravopisanija* [Saggio sulla nuova ortografia russa]; ritenendo 'nuovo' il suo sistema, l'autore lo contrappone 'all'ortografia antica', intendendo con ciò precetti distanti soli venti anni dall'uscita del suo libro!

Poiché la situazione stilistica fondamentale del XVIII secolo era definita dalle contrapposizioni 'alto/basso', 'dotto/volgare', 'astratto/concreto', l'intero sistema di mezzi ortografici veniva attratto nel campo di questi significati. Esempio evidente ne è l'utilizzo delle forme doppie *ыў/оў* [*yj/oj*] negli aggettivi di genere maschile. Un sintagma del tipo *маленкуй сараў* [*malenkij saraj* — piccolo fienile] dal punto di vista di Lomonosov sarebbe stato percepito come lapsus stilistico inammissibile. La posizione di Lomonosov in questo caso si distingue da quella di Sumarokov e dei suoi seguaci. È caratteristica la disputa sull'utilizzo della coppia *благуў/благой* [*blagij/blagoj* — buono]. Sumarokov scriveva che la parola *blagij* "sostituisce nel volgo e negli igno-

¹⁵ Cfr. P. Pekarskij, *Istorija*, op. cit., pp. 208-209.

ranti *durnyj* [cattivo]”¹⁶; egli ammetteva cioè un duplice significato di questa parola: *блаженный* [*blažennyj* – beato] nello stile alto e *глупый* [*glupyj* – stupido] nello stile basso, stante una stessa formazione con la desinenza slava *uŭ* [*ij*]. Seguendo questo uso un allievo di A. Sumarokov, I. Elagin, scriveva:

Благий учитель мой, скажи, о Сумароков!
[Mio buon maestro, di', o Sumakorov!]¹⁷

Questo utilizzo provocò una ferma protesta da parte di Lomonosov, che riteneva necessario differenziare le desinenze in relazione al senso: “*Благий* [*Blagij*] (*blahjĭ*, *blahji*) *bonus* (cioè *добрый* [*dobryj* – buono]). *Благоу* [*Blagoj*] (*blagoi*) *fatuus* (cioè *глупый* [*glupyj* – stupido])”¹⁸. In una lettera a I. Šuvalov scriveva quindi a proposito del verso di Elagin:

Blagij in slavo vuol dire *dobryj*, e la sua scrittura di rigore pertiene alla divinità, come testimoniato: “Nessuno è ‘blag’, soltanto il solo dio”. Io non dubito che A.<leksandr> P.<etrovič> non si permetta di idolatrarsi a tal punto. E dunque, una sola espressione russa è rimasta al giorno d’oggi: *blagoj* e *blažnoj*: un’offesa insopportabile!¹⁹

Controversie sulla questione attraversano l’intera letteratura del XVIII secolo. La riforma dello stile di Karamzin non solo non abolì ma anzi rese più complesso il sistema di significati degli aggettivi in *uŭ-uŭ/oŭ* [*yj-ij/oj*]. Nelle *Lettere di un viaggiatore russo* troviamo un’autentica partitura stilistica costruita su questa contrapposizione: “un Predicatore di campagna [*derevenskoj*] in parrucca rossa” ma “il grande (*velikij*) Leibniz, l’acuto (*pronicateľnyj*) Leibniz”. Sorprendono descrizioni pari a quella che definisce l’aspetto fisico di Kant: “Mi accolse un vecchietto piccolo [*male’nkoi*] e magrolino [*chuden’koj*], insolitamente bianco [*belyj*] e dolce [*nežnyj*]. La duplicità del ritratto di Kant – “piccolo vecchietto” e pensatore puro, il saggio amico della gente – viene svelata dall’antitesi nelle desinenze degli aggettivi.

Le fonti serbe ci forniscono ulteriori fatti curiosi. La forma in *oŭ* [*oj*], russa per sua origine, è del tutto sconosciuta alle lingue slavo-meridionali. Tuttavia nel XVIII secolo essa penetra nella lingua letteraria dei serbi: in particolare, la ritroviamo ampiamente rappresentata nella famosa opera di Zaharije Orfelin *Istorija o žitija i slavnih djelah velikago gosudarja i imperatora Petra Pervago* [*Vita e imprese gloriose del Signor Imperatore Pietro il Grande di Tutte le Russie*, Venezia 1772]. Naturalmente, in contrapposizione alla forma linguistica comune e dialettale in *uŭ* [*ij*], nell’ambiente slavo-meridionale la forma in *oŭ* [*oj*] veniva percepita come dotta e elevata. Ma nella riedizione russa di quello stesso libro (Sankt-Peterburg 1774), a risultato della “correzione della lingua” voluta dal segretario di collegio Vasilij Alekseevič Troepol’skij, forme del tipo *дукоу* [*dikoj*] (*dikoj narod* – popolo selvaggio) furono sostituite con le forme dotte e di origine slavo-meridionale *дукиу* [*dikij*] e simili²⁰. Com’è noto, sotto l’influenza dell’ortografia questa forma prese il sopravvento anche nell’ortografia russa.

Ci soffermeremo ancora su un altro esempio del ruolo stilistico dell’ortografia. Nei testi del XVIII secolo quasi costante è la grafia *руской* [*ruskoj* – russo]. L’editore moderno, vedendo in questo una semplice convenzione formale, ‘rettifica’ ovunque la grafia nell’uso corrente *русский* [*russkij*]. Ma nel XVIII secolo l’etnonimo *руской* [*ruskoj*] aveva una tinta colloquiale, contrapponendosi alla forma alta e dotta *Росс* [*Ross*] o *Россиянин* [*Rossijanin*]. Proprio nella grafia *c – cc* [*s – ss*], come anche nella contrapposizione fonetica *y – o* [*u – o*] (*Русь – Россия* [*Rus’ – Rossija*]) si esprimeva l’opposizione tra stile neutro, colloquiale, quotidiano (le sfumature stilistiche nei singoli autori variavano) e stile elevato, poetico. Per questo Karamzin scriveva *руской путешественник* [*ruskoj putešestvennik* – viaggiatore russo], ma *История государства Российского* [*Istorija gosudarstva Rossijskogo* – Storia dello stato Russo]. Nel XVIII secolo era natu-

¹⁶ A. Sumarokov, *Polnoe sobranie vsech sočinenij*, X, Moskva 1787.

¹⁷ *Poëty XVIII veka*, II, Leningrad 1972, p. 372.

¹⁸ M. Lomonosov, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, Moskva-Leningrad 1952, p. 619.

¹⁹ Ivi, X, Moskva-Leningrad 1957, p. 494.

²⁰ N. Tolstoj, *Roľ drevneslavjanskogo literaturnogo jazyka v istorii russkogo, serbskogo i bolgarskogo literaturnych jazykov v XVII-XVIII vv.*, “Voprosy obrazovanija vostočnoslavjanskich nacional’nych jazykov”, Moskva 1968, pp. 18-21.

rale sentir dire *русской язык* [*ruskoj jazyk* – lingua russa] e leggere *российскаго языка грамматику* [*rossijskago jazyka grammatiku* – grammatica della lingua russa]. Karamzin non poteva né unire in una parola il fonema *y* [*u*] con una doppia *c* [*s*], né unire alla radice *рус* [*rus*] la flessione slavoecclesiastica *уи* [*ij*]. Per lui sarebbe stata una cacofonia stilistica. Del pari anche V. E. Adodurov ritiene la forma *русский* [*ruskij*] decisamente scorretta. La scrittura di questa parola con una *c* [*s*] si osserva anche in Tredjakovskij²¹. È degno di nota che ancora Dal' riporti la sola forma *русский* [*ruskij*] (con una *c* [*s*]; il senso stilistico della desinenza si era già perso), puntualizzando: “È la Polonia che ci ha chiamati *Россия* [*Rossija*], *россияне* [*rossijane*], *российские* [*rossijskie*] secondo l'ortografia latina”. E con sdegno aggiunge: “[...] e noi abbiamo preso questo uso da loro, lo abbiamo trasferito nel nostro cirillico e scriviamo *русский* [*ruskij*]!”²². La spiegazione di Dal' non è esatta²³, ma è estremamente indicativa.

Difficoltà sostanziali emergono qualora si cerchi di trasferire il sistema di punteggiatura dei monumenti del XVIII secolo nelle norme moderne. Ancora nel 1933 B. Tomaševskij accompagnava un tentativo simile con uno scettico riassunto: “Spesso la costruzione della frase è tale che essa non può venire espressa da segni di interpunzione posti secondo le regole del nostro tempo”²⁴.

Questa osservazione di B. Tomaševskij è tanto più vera se si considera che la punteggiatura russa moderna, seguendo quella tedesca, si costruisce su un principio rigorosamente grammaticale, mentre la punteggiatura del francese e di altre lingue letterarie che la seguono (in particolare il serbo) poggiano sul cosiddetto principio logico, caratterizzato da maggiore libertà e dal carattere facoltativo del segno di interpunzione in molte posizioni, da una maggiore dipendenza dall'accento logico e da un approccio

individuale alla suddivisione della proposizione e del testo. Bisogna osservare che il ‘principio francese’, piuttosto libero, era più vicino all'antico-russo, anch'esso caratterizzato da un utilizzo minore e da un numero inferiore di segni di interpunzione. In seguito presso i russi prese gradualmente il sopravvento un principio più preciso e rigoroso – quello ‘tedesco’²⁵. È assolutamente evidente che nel XVIII secolo la concorrenza tra usi e norme potenziali nella punteggiatura rifletteva la stessa diversità di tendenze nella letteratura e nella lingua letteraria che si rifletteva nella concorrenza riguardo all'ortografia.

Bisogna tener presente che nel sistema di punteggiatura si manifestano nel modo più chiaro i tratti individuali. È indicativo che in questo campo anche adesso si conservi per il testo letterario una libertà di espressività individuale significativamente maggiore che nella sfera dell'ortografia. Per il XVIII secolo si tratta di una legge incondizionata²⁶.

Parlando della punteggiatura di un testo letterario, Aleksandr Blok scriveva: “Il carattere spirituale del poeta autentico si esprime in tutto, fino ai segni di interpunzione”. Riferendosi a una poesia di Apollon Grigor'ev rimarcava più avanti: “Non possiamo dirlo con assoluta certezza, giacché non ci siamo confrontati con i manoscritti, ma osiamo dire che l'utilizzo di *quattro punti* di sospensione, quali si ripetono ostinatamente nei versi giovanili e che vengono poi sostituiti da *tre punti*, non sono questione di casualità tipografica”²⁷.

L'enunciazione di Blok, che univa la sensibilità del poeta e l'esperienza del filologo, è significativa: perfino lì dove Blok non è in grado di dire con certezza quale senso abbia un determinato tratto dell'esteriorità del testo, egli presuppone la presenza di un significato specifico e mette in guardia da presuntuose

²¹ Cfr. B. Uspenskij, *Pervaja russkaja grammatika*, op. cit., p. 202.

²² V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, IV, Sankt-Peterburg-Moskva 1882, p. 114.

²³ Cfr. M. Fasmer, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, III, Moskva 1971, pp. 522-523.

²⁴ B. Tomaševskij, *Ot redakcii*, “Iroi-komičeskaja poëma”, Leningrad 1933, p. 8.

²⁵ È evidente che l'adozione di diversi tipi di punteggiatura non è legato al tipo di lingua, come mostra l'esempio delle lingue russa e serba o del turco, che utilizza il principio francese, e dell'azerbaigiano o del kazako che seguono fondamentalmente le regole elaborate per la lingua russa.

²⁶ Una distribuzione dei segni di interpunzione secondo le regole canoniche generali risulta spesso impossibile anche oltre i confini del XVIII secolo. Testi di scrittori come Gogol', Dostoevskij, Andrej Belyj e molti altri non si piegano a una simile operazione.

²⁷ A. Blok, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, V, Moskva-Leningrad 1962, p. 515.

ingerenze nel testo. Quanto è distante questo atteggiamento dalla psicologia di alcuni editori moderni che si arrogano un sedicente diritto di co-autorialità ritenendo che in tutti i casi in cui i motivi dell'autore non sono chiari sia loro concesso di interferire correggendo il testo, insegnando la grammatica ai classici.

L'osservazione di Blok sull'alta significatività della punteggiatura in un testo letterario acquista particolare valore relativamente alle opere del XVIII secolo. In esse infatti la punteggiatura era legata non tanto alla sintassi, quanto alla retorica: con i suoi mezzi si esprimevano significati non esprimibili con la punteggiatura moderna, quali l'intonazione, il confine tra proposizioni, la ritmica, ecc. La natura retorica e metrico-intonativa della punteggiatura la rendeva al massimo grado individuale.

Così, ad esempio, intorno al 1755 Trediakovskij introduce un sistema grafico di trasmissione dell'intonazione della frase quale si esprime in un complesso di trattini [*defis*] che si accompagnano alla divisione della sillaba tonica. Egli applica con coerenza ed eccezionale determinazione questo sistema in tutte le sue opere, anche nelle lettere private²⁸. Si trattava di un sistema che rifletteva non solo la grafica ma anche l'intonazione del testo, che Tredjakovskij chiamava “dell'intero nostro proclamare (declamare) vita e anima”, di cui, per sue stesse parole, “era innamorato” – e che, se mai ci fosse bisogno di dirlo, nelle edizioni moderne viene semplicemente rimosso. Trattati di punteggiatura individuale sono propri anche a Radiščev e a Deržavin. Ma con particolare evidenza essi si manifestano nelle opere di Karamzin. Fu proprio Karamzin ad elaborare un sistema di corsivi, di espansioni e di segni individuali (del tipo di alcuni trattini – *tire* – di fila) che aveva il fine di trasmettere la struttura ritmico-intonativa del testo. In questo senso egli preparava la grafia di Žukovskij e di Puškin. G. Gukovskij scriveva:

Žukovskij ricorre inevitabilmente a un mezzo extra-sintattico ed extra-grammaticale di suddivisione della parola – a caratteri tipografici a stampa; egli evidenzia la parola-simbolo – che esula dai consueti legami della lingua, che significa più di quello che può significare semplicemente nel contesto – con il corsivo, cioè con una sottolineatura esterna. Egli lo deve fare per mostrare che

quella parola non è soltanto una parola, ma un intero tema, che essa è segno di significati assai più grandi²⁹.

La punteggiatura nel XVIII secolo non è solo individuale: essa è dinamica. In *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* il sistema di segni è diverso rispetto a *Diario di una settimana* di Radiščev – altro che non in *Sierra Morena* o *L'isola Bornholm* di Karamzin. È però sempre il risultato di una soluzione autoriale ponderata e consapevole.

Da quanto detto consegue la complessità dei problemi che emergono nella riedizione di monumenti letterari del XVIII secolo. Questa complessità è aggravata dal fatto che non possediamo studi sufficientemente completi e solidi su questioni quali la storia della punteggiatura russa e della punteggiatura del XVIII secolo. Questo impone un'attenzione speciale nel definire limiti alla modernizzazione che siano il più possibile privi di conseguenze.

Una rassegna delle edizioni esistenti ci convince che una scarsa chiarezza nei problemi teorici ha come conseguenza diretta una confusione nella pratica editoriale. Di fatto si deve parlare non dell'abolizione di determinate regole esistenti, poiché in effetti regole univoche non esistono, ma della fissazione di un approccio coerente e realmente unitario alla riproduzione dei testi.

Nelle edizioni sovietiche delle opere del XVIII secolo possiamo individuare i seguenti casi (ci riferiamo solo a edizioni scientifiche o scientifico-divulgative):

1. Edizioni del tipo dell'*opera omnia* accademica di A. N. Radiščev, alla cui base giace un atteggiamento sufficientemente attento riguardo all'ortografia del monumento. Vi si rispettano i seguenti principi: tutti i testi a noi noti in base a edizioni intraprese dallo stesso Radiščev, o giunti a noi autografi, vengono riprodotti con l'osservanza esatta dell'ortografia e della punteggiatura degli originali (si ammette solo la sostituzione di lettere abolite con la riforma del 1917, nonché l'eliminazione del segno forte a fine parola); i testi a noi noti in base a pubblicazioni altrui (dei figli di Radiščev, di Merzljakov, Novikov) e sulla base di copie non autorizzate, vengono da-

²⁸ Cfr. P. Pekarskij, *Istorija*, op. cit., p. 177.

²⁹ G. Gukovskij, *Puškin i ruskie romantiki*, Moskva 1965, p. 67.

ti nell'ortografia contemporanea. Tuttavia anche in questo caso la modernizzazione viene condotta con estrema accortezza: "tutte le scritture che abbiano un qualsiasi carattere specifico (per esempio le alteranze *ыӱ, оӱ* [*yj, oj*] nelle desinenze degli aggettivi, le lettere maiuscole)", vengono invero conservate, così come "tutte le specificità della punteggiatura caratteristiche (per esempio gli abbondanti *tire*)"³⁰.

Principi analoghi sono posti alla base della pubblicazione delle *Opere scelte* di Simeon Polockij (nella serie "Literaturnye pamjatniki") e delle *Opere* di Feofan Prokopovič a cura di I. Eremin.

Su posizioni simili, sebbene non con uguale fermezza, si trovano gli editori del VIII volume dell'*opera omnia* accademica di Lomonosov (gli altri volumi sono editi con traduzione conseguente in ortografia moderna):

La redazione [...] ha deciso di conservare in tutti i testi dell'ottavo volume l'ortografia di Lomonosov, riproducendola con i mezzi della grafica moderna [...]. Per quel che riguarda la punteggiatura, come anche negli altri tomi della presente edizione i segni di interpunzione sono stati disposti secondo le regole che vigono al giorno d'oggi, con la sola esclusione di quei casi in cui la struttura della proposizione lomonosoviana non corrisponde alle norme della sintassi russa attuale³¹.

La differenza nell'approccio all'ortografia e alla punteggiatura ci si presenta discutibile, ma in generale questo tipo di edizione è orientato alla massima attenzione e precisione possibili nella riproduzione del testo.

2. Edizioni del tipo delle *Fiabe* di Krylov nella serie "Literaturnye pamjatniki" (1956). In rapporto all'ortografia questa edizione è fondata su principi confusi e contraddittori: il testo in parte è tradotto nell'ortografia moderna, in parte conserva le particolarità dell'ortografia delle edizioni contemporanee a Krylov. La motivazione fornita a sostegno di questa scelta è solo sommaria, né vengono definiti nei singoli casi i motivi delle preferenze dell'uno o dell'altro tipo di scrittura.

3. Come esempio di totale modernizzazione può servire una serie di edizioni apparse nella collana

"Biblioteka poëta". Così, ad esempio, nell'edizione delle *Opere scelte* di Trediakovskij (1963), splendida quanto ad apparato scientifico, "l'ortografia e la punteggiatura dei testi sono avvicinate a quelle contemporanee". È vero, a seguire leggiamo: "sono conservate solo quelle specificità della scrittura che possiedono significato per la pronuncia"³², ma l'analisi dimostra che la promessa non viene mantenuta dai curatori (senza parlare del fatto che non vi sono fondamenti per poter ricondurre un aspetto del testo significativo per Trediakovskij alla "pronuncia").

Molto più frequenti sono tuttavia le edizioni che fanno coesistere senza coerenza tutti e tre i tipi indicati. Espressioni indefinite del tipo "si pubblica secondo l'ortografia moderna con la conservazione delle particolarità stilistiche dell'originale" nella pratica denotano disattenzione a questioni testologiche complesse che richiedono uno studio specifico.

Da quanto detto si può concludere: nei periodi di profonde fratture culturali, quale fu in Russia il XVIII secolo, aspetti della lingua che in seguito verranno regolarizzati automaticamente dalle normative vigenti possono intervenire in qualità di segni di autocoscienza culturale, se non divenire addirittura zona di creazione individuale dall'importanza artistica e ideologica. Fino a che tutti questi casi non saranno stati esaminati e descritti dagli studiosi, legge della pratica editoriale per ogni edizione scientifica o scientifico-divulgativa dev'essere la massima cautela. Sono possibili, è chiaro, anche singole soluzioni di compromesso, dettate da circostanze concrete. È necessario tuttavia ogni volta avere ben presente che si tratta per l'appunto di soluzioni 'forzate', che non possono risultare indolori per il monumento che si va pubblicando.

Dalla redazione

La redazione ritiene utile la pubblicazione dell'articolo dei Dottori in Scienze Filologiche Ju. Lotman, N. Tolstoj e B. Uspenskij, in quanto vi si affrontano problemi attuali che hanno importanza pratica. Nell'articolo vengono discusse questioni sostanziali quali inevitabilmente si pongono innanzi all'editore di monumenti letterari dei secc. XVIII — inizio XIX, esso presenta materiali e osservazioni interessanti che riguarda-

³⁰ A. Radiščev, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Moskva-Leningrad 1938, p. 442.

³¹ M. Lomonosov, *Polnoe sobranie sočinenij*, VIII, Moskva-Leningrad 1959, p. 862.

³² V. Trediakovskij, *Izbrannye proizvedenija*, Moskva-Leningrad 1963, p. 468.

no le particolarità della grafia, della grafica, dell'ortografia e della punteggiatura dell'epoca in questione. Al contempo, le posizioni difese dagli autori ci si presentano in una serie di casi opinabili. Nel corso della loro discussione alle riunioni del comitato redazionale della serie "Literaturnye pamjatniki", nonché in lettere giunte alla redazione della nostra rivista, sono state espresse anche opinioni diverse, che riconduciamo in breve a quanto segue.

1. La pubblicazione di un testo letterario, con particolare riferimento alla sua ortografia e alla sua punteggiatura, non è che una delle azioni della sfera della cultura e si lega oggettivamente ad altri processi che in essa si svolgono.

2. La pubblicazione con la massima conservazione possibile di particolarità individuali dell'ortografia di una qualsiasi edizione realizzata durante la vita dell'autore in relazione alla tradizione di una data epoca (lontana) nonché di una determinata casa editrice (qualora, naturalmente, il testo non venga riprodotto eliotipicamente), implica un'inevitabile ricostruzione condotta dall'editore. Il risultato di una tale ricostruzione non è realtà letteraria oggettiva, fatto oggettivo della letteratura – non è 'testo di una data opera di un dato scrittore'; esso è inevitabilmente 'testo del dato scrittore alla luce della concezione del dato editore'. Un simile principio di pubblicazione ha anche un altro aspetto: esso è calcolato per un lettore erudito (che per contro in questo caso è inteso dall'editore come non sufficientemente preparato per un lavoro indipendente con il testo originale).

3. Una pubblicazione basata invece su di un principio diverso – con il massimo avvicinamento alle norme dell'ortografia vigenti – è indirizzata a una cerchia più ampia di lettori e in certa misura risponde ai processi generali di democratizzazione della cultura.

4. Entrambi i principi hanno conseguenze diverse non solo nella sfera della cultura in generale, ma anche specificatamente nella sfera dell'estetica e della teoria della cultura. Il 'principio di ricostruzione parziale' non considera la vita del monumento nelle epoche successive e in certa misura cancella associazioni di idee artistiche e letterarie che siano emerse o emergano in seguito. Il 'principio dell'aspetto reale' (come lo si potrebbe convenzionalmente chiamare), al contrario, fa conoscere il monumento quale esso 'si presenta'. Davvero, per esempio, associazioni di idee che erano vive nell'anno di scrittura di *Che disgrazia, l'ingegno!* (e che spesso nascevano all'interno di circoli) sono più importanti di quelle che sarebbero emerse in tutta la società russa nel corso di una storia lunga un secolo e mezzo di edizioni e di incarnazioni sceniche della commedia di Griboedov? Si può notare, a proposito, che sulla base del 'principio di ricostruzione parziale' sarebbero impossibili messe in scena odierne di Shakespeare o Racine (senza parlare di molte messe in scena del Teatro Taganka). La redazione esprime la speranza che lo scambio di opinioni che ha avuto luogo riguardo le questioni trattate nell'articolo ne favorisca una rielaborazione approfondita e aiuti in ultima istanza a sviluppare un sistema di edizioni più duttile, orientato su diverse cerchie di lettori.

www.esamizdat.it ◇ Ju. Lotman, N. Tolstoj, B. Uspenskij, *Alcune questioni di testologia e di edizione dei monumenti letterari russi del XVIII secolo*. Traduzione dal russo di M. De Michiel (ed. or.: Idem, *Nekotorye voprosy tekstologii i publikacii russkich literaturnych pamjatnikov XVIII veka*, "Izvestija AN SSSR". Serija literatury i jazyka, 1981 (XL), 4, pp. 312-324) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 325-337.

◇ **Iu. Lotman, N. Tolstoj, B. Uspenskij, *Some Questions on the Textology and the Publication of 18th Century Russian Literary Monuments*** ◇

Translated by **Margherita De Michiel**

Abstract

Italian translation of *Nekotorye voprosy tekstologii i publikatsii russkikh literaturnykh pamiatnikov XVIII veka* by Iurii Lotman, Nikita Tolstoj and Boris Uspenskii.

Keywords

Lotman, Uspenskii, Tolstoj, Textology, Orthography, 18th Century.

Author

Iurii Lotman was a Russian scholar, semiotician, cultural historian. Founder of the Tartu–Moscow Semiotic School, he worked at the University of Tartu. Among his numerous publications: *Analysis of the Poetic Text, Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture, Culture and Explosion*.

Nikita Tolstoj was a Russian linguist and folklore scholar, specialised in the history of Slavic literary languages, Old Slavonic and ethnolinguistics. He was a member of the Academy of Sciences.

Boris Uspenskii is a Russian linguist, semiotician and historian of culture. Member of the Tartu–Moscow semiotic school, he worked in several university (i.e. Harvard University, Cornell University, Naples Eastern University). Among his works: *Structural Typology of Languages, The Semiotic of Russian Culture* (with Iu. Lotman), *Towards a History of the Russian Literary Language (XI–XVII centuries), Semiotics of Art*.

Translator

Margherita De Michiel is Associate Professor of Russian Language and Literature at the Section of Studies in Modern Languages for Interpreters and Translators (SSLMIT IU SLIT) of the State University of Trieste. Her fields of interests concern Semiology, Linguistics, Translation Studies, Philosophy of Language, Hermeneutics, mainly in relation to modern and contemporary Russian culture. She edited unpublished works by Iu. Lotman, the Tartu–Moscow Semiotic School, M. Bakhtin and his Circle, G. Shpet, G. Vinokur, R. Jakobson. She is author of translations of Russian poetry and prose (A. Blok, S. Esenin, M. Cvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, E. Evtushenko, I. Kotova, L. Ulitskaya, F. Iur'ev). She is member of the Scientific Committee of “Slavica Tergestina” (European Review of Slavic Studies) and “Enthymema” (Review of Comparative Literature). Personal website: www.a-margheritademichiel.com.

Publishing rights

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



© (2021) Margherita De Michiel