





Ecdotica

*Fondata da Francisco Rico,
con Gian Mario Anselmi
ed Emilio Pasquini*



Ecdotica

13
(2016)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

**Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles**

 **Carocci editore**

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,
Roger Chartier, Umberto Eco †, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,
Domenico Fiormonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Marco Presotto, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi †,
Roland Reuß, Peter Robinson, Antonio Sorella, Alfredo Stussi,
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

Federico della Corte, Rosy Cupo, Marcello Dani, Laura Fernández,
Francesca Florimbii, Camilla Giunti, Albert Lloret, Alessandra Mantovani,
Amelia de Paz, Marco Veglia, Giacomo Ventura

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

Ecdotica garantisce e risponde del valore e del rigore dei contributi che
si pubblicano sulla rivista, pur non condividendone sempre e necessariamente
prospettive e punti di vista.

Online:

<http://ecdotica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdotica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B), Madrid 28001
cece@uab.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e della Fundación Aquae



Carocci editore · Corso Vittorio Emanuele II, 229 00186 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- PASQUALE STOPPELLI, Un'altra commedia per Machiavelli 9
- VALERIA GUARNA, Il catalogo delle *editiones* di Aldo Manuzio: tra *principes* e ristampe 41
- DONATELLA MARTINELLI, «Eccoti il figlio...». Nuovi studi sulla Ventisettana dei *Promessi sposi* e qualche osservazione sulla copia 'staffetta' 68

Foro. Le pause del testo: interpunzione e paragrafatura.

- SILVIA RIZZO, Interpunzione nelle *Senili* di Petrarca 96
- PASQUALE STOPPELLI, L'interpunzione tra *quies* e *sensus* 113
- MARIAROSA BRICCHI, Legare e segmentare: i due punti nel *Discorso longobardico* di Manzoni 117

Testi

- DMITRIJ S. LICHACËV, I compiti della testologia (a cura di G. Ziffer e L. Baroni) 129

Questioni. Filologia: le parole e le cose.

- WOUT DILLEN, ELENA SPADINI, MONICA ZANARDO,
Il *Lexicon of Scholarly Editing*: una bussola nella Babele delle tradizioni filologiche 169
- CLAUDIO LAGOMARSINI, Tradizioni ecdotiche romanze a confronto 197

Rassegne

- R. Chartier, *Les livres de Amedeo Quondam*, p. 203 · B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam (F. FLORIMBII), p. 207 · R. Tarrant, *Texts, Editors, and Readers. Methods and Problems in Latin Textual Criticism* (A. RAMÍREZ DE VERGER),

p. 215 · *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Edición al cuidado de P.L. Gradín y S. Marcenaro (O. SCARPATI), p. 226 · G. Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di I. Iocca (C. GIUNTA), p. 234 · *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braida e S. Tatti (M. RUSU), p. 240 · E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods* (P. ITALIA), p. 245 · *Prassi e dotiche della Modernità letteraria, I* (2016) (V. BRIGATTI), p. 256

Cronache

Edizioni digitali: rappresentazione, interoperabilità, analisi del testo e infrastrutture. Venezia, convegno AIUCD 7-9 settembre 2016 (F. BOSCHETTI, M. BUZZONI)

Saggi

UN'ALTRA COMMEDIA PER MACHIAVELLI

PASQUALE STOPPELLI

1. Commedia in versi: *lo stato degli studi*

Commedia in versi è il titolo “non titolo” con cui è conosciuta, fin dalla sua prima edizione col nome di Niccolò Machiavelli, una commedia anepigrafa fiorentina di primo Cinquecento.¹ Questa la trama: Catillo e Camillo, amici dal nome quasi identico e abitanti in una stessa via dell’antica Roma, sono entrambi infelicemente sposati. Catillo è marito di Virginia, donna molto bella, verso la quale tuttavia si dimostra impotente, malgrado con altre donne svolga senza problemi l’ufficio che dovrebbe alla moglie. Questa manchevolezza, che conserva la verginità alla donna ancora dopo tre anni di matrimonio (*nomen omen*), genera per giunta nel marito una gelosia persecutoria nei confronti di lei. Camillo invece, sposato a Panfila, è perduto innamorado di Virginia, per cui tra-

¹ Fu stampata a cura di Reginaldo Tanzini, nel tomo VII di *Opere di Niccolò Machiavelli cittadino e segretario fiorentino*, t. I - [t. VIII], s.l. [Genova ?], s.d. [1796-1799]. Cfr. S. Bertelli-P. Innocenti, *Bibliografia machiavelliana*, Verona, Edizioni Valdonega, 1979, p. 182 n. 136. Ecco quanto si può leggere a proposito di questa edizione in Bertelli-Innocenti, p. cxxi: «L’edizione alla quale daccapo Tanzini lavorava era quella, apparsa senza indicazione di luogo di stampa, tra il 1796 e il 1799, in cui si metteva a frutto, finalmente, il codice della Stroziana [in questo articolo sarà siglato A], che il suo bibliotecario, Domenico Maria Manni, aveva sempre rifiutato di lasciar consultare, e che era ora entrato a far parte della Magliabechiana». Il titolo *Commedia in versi*, con cui il testo continua ancora oggi a essere noto, ha origine dal fatto che nel 1769 era stata pubblicata da Giambattista Pasquali con il titolo *Commedia*, in un volume di testi minori machiavelliani (Bertelli-Innocenti, p. 167 n. 97), un’altra commedia rinvenuta adespota e anepigrafa in un ms. marciano, da Pasquali attribuita a Machiavelli per la presenza, come nella *Mandragola*, del personaggio del frate. Da qui alcuni decenni dopo l’aggiunta *in versi* alla nostra commedia per distinguerla dall’altra senza titolo in prosa. Nell’Ottocento la commedia pubblicata da Pasquali sarebbe stata tolta a Machiavelli e data correttamente ad Antonfrancesco Grazzini (il Lasca), con il titolo *Il frate*.

scura anche lui, seppure per altra ragione, le esigenze della moglie. Camillo cerca con l'aiuto della ruffiana Apollonia di ottenere un appuntamento dall'amata, ma la ruffiana per un equivoco sui nomi confonde l'abitazione dell'uno con quella dell'altro e recapita a Panfila il biglietto di Camillo indirizzato a Virginia. Panfila decide allora di recarsi sotto abiti finti all'incontro col marito, col proposito di unirsi a lui prima di rivelarsi. Ma Camillo scopre l'inganno e la situazione delle due coppie peggiorerebbe ulteriormente se non intervenisse, *deus ex machina*, il vecchio Cremete, zio di Panfila e persona cara anche a Catillo, che propone a lui e a Camillo, per il bene di entrambi e col benessere di tutto il parentado, di scambiarsi le mogli, cosa che i due accettano di buon grado. Al parassita Saturio, consigliere di Camillo, viene affidato il compito di curare il festeggiamento congiunto delle due nuove nozze. Completano la lista dei personaggi Sostrata e Doria (rispettivamente madre e fante-sca di Virginia), Dulippo (servo di Camillo), Dromo (servo di Catillo), Miside (amica di Apollonia), una serva senza nome di Panfila.

Il testo è documentato da tre manoscritti fiorentini: il Banco Rari 29 della Biblioteca Nazionale Centrale,² autografo di Machiavelli, che d'ora innanzi diremo *A*; l'Ashburnham 579 della Biblioteca Medicea Laurenziana,³ di mano di Lorenzo di Filippo Strozzi, d'ora in poi *B*; e, appartenente allo stesso fondo, l'Ashburnham 578,⁴ mutilo dei primi fascicoli e forse anche questo autografo di Strozzi o comunque realizzato sotto il suo controllo, che classificheremo *C*. La prima edizione, condotta nel 1796 sul testo di *A*, manoscritto che solo da pochi anni era stato acquisito dalla Magliabechiana insieme ad altri codici di provenienza strozziana, attribuisce sulla base dell'autografia la commedia a Machiavelli, paternità riconosciuta in tutte le edizioni successive, seppure con la perplessità di alcuni studiosi (Polidori, Macaulay, Hillebrand, Villari), fino a quando nel 1892 Pio Ferrieri⁵ richiamò l'attenzione sui due manoscritti ashburnhamiani (*B* e *C*)⁶ nei quali quella commedia, che circolava da quasi un secolo a nome di Machiavelli, era invece attribuita a Lorenzo Strozzi. Fer-

² Una descrizione dettagliata del ms. si può leggere nella nota al testo di Giorgio Masi in N. Machiavelli, *Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di J.J. Marchand, D. Fachard e G. Masi, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 315-319.

³ Se ne veda la descrizione, a cura di F. Mazzanti, al sito web <<http://manus.iccu.sbn.it>>.

⁴ Anche di questo manoscritto F. Mazzanti ha fornito la descrizione al sito web <<http://manus.iccu.sbn.it>>.

⁵ P. Ferrieri, «Lorenzo di Filippo Strozzi e un codice ashburnhamiano», in Id., *Studi di storia e critica letteraria*, Milano-Roma-Napoli, Trevisini, 1892, pp. 219-332.

⁶ Il fondo, che era appunto appartenuto a lord Bertran conte d'Ashburnham, fu acquistato dallo Stato italiano nel 1878, che lo destinò alla Medicea Laurenziana. Quei

rieri segnalava anche che in un manoscritto dello stesso fondo (l'attuale Ashburnham 606, anch'esso in parte autografo di Strozzi) erano presenti due altre commedie dello stesso autore: *La Pisana* (così il titolo sul manoscritto, ma nel prologo è detta *La Nutrice*) e *La Violante*. Da allora la *Commedia in versi* fu espunta dalle edizioni machiavelliane e considerata opera di Lorenzo Strozzi. Come tale fu registrata da Ireneo Sanesi nel volume vallardiano sul genere della commedia,⁷ non comparve nell'edizione di *Tutte le opere* di Machiavelli a cura di Mazzoni e Casella,⁸ né Roberto Ridolfi nella sua biografia machiavelliana⁹ ebbe dubbi sulla sua appartenenza. Anche il precedente biografo di Machiavelli, Oreste Tommasini, aveva riconosciuto il testo a Strozzi, ma si era reso conto anche di altro: «Nella *Commedia in versi* si incontrano molte delle caratteristiche del pensiero di Machiavelli, non già perché è lui che la scrive, ma perché chi scrive conduce un'opera strettamente modellata su l'opera di lui».¹⁰

La sanzione definitiva dell'attribuzione a Strozzi si ebbe nel 1980 con l'edizione curata da Andrea Gareffi di tutt'e tre le commedie,¹¹ la *Commedia in versi* secondo il testo di B, *La Pisana* e *La Violante* in prima edizione. Gareffi nell'Introduzione al volume (p. 15) giudicava la *Commedia in versi* «del tutto aliena dallo spirito del Machiavelli», rispetto alla quale l'autore della *Mandragola* tutt'al più avrebbe offerto «la sua attenzione di cliente allo Strozzi», collaborando forse all'ideazione di qualche scena. E continua lo studioso: «Di più, nasce altresì il problema di dover quindi riferire un testo non ad un autore, ma ad un ambiente; e non soltanto riguardo alla presenza machiavelliana, ma anche di altri». Valutazione condivisa di recente da Emanuele Cutinelli Rendina nell'articolo *apocrifi* dell'*Enciclopedia Machiavelliana*,¹² che rappresenta dunque lo stato attuale degli studi sulla questione.

manoscritti provenivano dalla collezione del matematico e bibliofilo Guglielmo Libri ed erano in gran parte di provenienza furtiva.

⁷ I. Sanesi, *Storia dei generi letterari. La Commedia*, vol. I, Milano, Vallardi, [s.d., prefazione del 1911], pp. 200-202.

⁸ *Tutte le opere storiche e letterarie di Niccolò Machiavelli*, a cura di G. Mazzoni e M. Casella, Firenze, Barbèra, 1929.

⁹ R. Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, VII ed. accresciuta, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 530-531.

¹⁰ O. Tommasini, *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli*, vol. II, Torino, Loescher, 1911, pp. 405-413: 407.

¹¹ L. di Filippo Strozzi, *Commedie. Commedia in versi - La Pisana - La Violante*, a cura di A. Gareffi, Ravenna, Longo, 1980.

¹² *Machiavelli. Enciclopedia Machiavelliana*, vol. I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 75-77.

2. *Nell'ordito del testo*

Che i testi di un autore possano essere stati ritoccati da altri durante l'allestimento di un manoscritto o nella preparazione per la stampa è pratica ordinaria nel Cinquecento, ma non per questo diventano lavori a quattro mani. Anche quando i revisori rispondono ai nomi di Claricio, Doni, Domenichi, Ruscelli, Sansovino, per citare solo i più rappresentativi oggi diremmo *editor* di età rinascimentale, non per questo noi li consideriamo coautori dei testi. Lo scrivere a quattro mani come i Grimm o i De Goncourt, o gli a noi più vicini Fruttero e Lucentini, non è pratica cinquecentesca. I manoscritti conservati della *Commedia in versi* non sono copioni teatrali o parti scannate, dove potrebbe essere impossibile distinguere il testo originario dalle modifiche del capocomico o di questo o quell'attore: sono ordinari manoscritti di testi letterari. Se vi è stata dunque una qualche forma di collaborazione, dovranno essere gli strumenti della filologia a distinguere fin dove è possibile l'apporto delle mani e i criteri secondo cui avrebbero singolarmente operato. Naturalmente non è detto che per questa via sia sempre possibile ottenere risultati soddisfacenti: dipende dalla quantità e dalla qualità delle informazioni che è possibile strappare alle carte. Nel nostro caso la documentazione è tuttavia sufficientemente generosa, purché i manoscritti si interrogolino con la dovuta attenzione e soprattutto si abbia avuto la pazienza di effettuarne la collazione integrale, cosa che finora non sembra sia stata mai fatta.

Nella procedura attributiva di un testo letterario, come di un qualsiasi altro manufatto artistico, si può far leva su prove esterne (informazioni provenienti dal di fuori del testo) e prove interne (osservazioni di lingua e di stile).¹³ Nel nostro caso sono abbondanti quelle dell'uno e dell'altro tipo. Va però detto che l'ultima istanza va sempre riconosciuta alle prove interne, le uniche in grado di rivelare quello che potremmo definire il DNA di un autore. Se le seconde confliggono con le prime, va cercata la ragione del conflitto, non disconosciuta la loro preminenza. Questo

¹³ È questo un punto di vista che possiamo considerare storicistico della filologia attributiva, che contempera analisi linguistica, valutazioni critiche e documentazione storica. Nell'ambito delle Digital Humanities si sta dando invece impulso, a fini attribuzionistici, alla stilometria, un settore all'incrocio di linguistica computazionale e scienze statistiche. Per una ricognizione degli studi in questo ambito, si può vedere nel n. 5 (2008) di questa stessa rivista l'articolo di A. Miranda-García e Javier Calle-Martin, «A survey of non-traditional authorship attribution studies», pp. 147-168.

è ovviamente un principio di ordine generale da verificare nello specifico dei singoli casi e della documentazione esistente, ma anche sulle peculiarità dell'autore, la sua imitabilità, ecc. Essendo qui in gioco uno scrittore della grandezza di Machiavelli, l'impegno deve essere assoluto.

Comincio dunque proprio dalle prove interne, proponendo una serie di riscontri. Nella colonna di sinistra sono riportati passi della *Commedia in versi* come si leggono nell'edizione Gareffi, in quella di destra la loro corrispondenza con luoghi machiavelliani.

COMMEDIA IN VERSI

RISCONTRI MACHIAVELLIANI¹⁴

I 1-2: «Donna non credo sia sotto la luna / tanto dura obstinata e sì crudele».

Discorsi, III 32 9: «La quale diliberazione ed esecuzione fece quello esercito crudele ed ostinato contro ai Cartaginesi».

I 7-8 «il savio / spesso si muta, nonché il nostro fragil sesso».

Il mutare di opinione è oggetto di riflessione nei *Ghiribizzi al Soderino* (*Lettere*, p. 137): «Ma, perché e tempi e le cose universalmente e particolarmente si mutano spesso, e li uomini non mutono le loro fantasie né e loro modi di procedere, accade che uno ha un tempo buona fortuna e un tempo trista. E veramente chi fussi tanto savio, che conoscessi e tempi e l'ordine delle cose e accomodassisi a quelle, arebbe sempre buona fortuna o e' si guarderebbe sempre da la trista, e verrebbe ad essere vero che 'l savio comandassi alle stelle e a' fati».

¹⁴ Le citazioni da Machiavelli provengono dalle seguenti edizioni: *LC* = N.M., *Legazioni, Commissarie, Scritti di governo*, coordinatore J.J. Marchand, tomi 7, Roma, Salerno Editrice, 2002-2011; *Discorsi* = N.M., *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, a cura di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2001; *Principe* = N.M., *Il Principe*, a cura di M. Martelli, Roma, Salerno Editrice, 2006; *AdG* = N.M., *Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di J.J. Marchand, D. Fachard e G. Masi, Roma, Salerno Editrice, 2001; *Andria, Mandragola, Clizia* = N.M., *Teatro. Andria - Mandragola - Clizia*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Salerno Editrice, 2017; *Decennale I e II, Capitoli, Asino* = N.M., *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di A. Corsaro e altri, Roma, Salerno Editrice, 2012; *Vita di Castruccio, Ist. fior. (Istorie fiorentine)* = N.M., *Opere storiche*, a cura di A. Montevecchi e C. Varotti. Coordinamento di G.M. Anselmi, Roma, Salerno Editrice, 2010; *Lettere* = N.M., *Opere, II. Lettere, Legazioni e Commissarie*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1999.

- I 22: «bisogna usarvi industria». Il sintagma “usare industria” è presoché esclusivo di Machiavelli e Guicciardini. In Machiavelli se ne contano ben 11 occorrenze: *Discorsi*, III 11 7, 12 1, 38 5; *Principe*, XII 33; *AdG*, V 91, VI 126, 197, 239; *Lettere*, pp. 126, 348-49; *LC*, VII 131 6.
- I 23-24: «dissimulare il mal colle buone opre: / ché sotto il bene ogni gran mal si cuopre». *AdG*, VII 63: «Se nella zuffa ti occorre alcuno accidente da sbigottire i tuoi soldati, è cosa prudentissima il saperlo dissimulare e pervertirlo in bene»; *Discorsi*, I 46 12: «una repubblica intra gli ordini suoi debbe avere questo, di vegghiare che i suoi cittadini, sotto ombra di bene non possino fare male».
- I 39-40: «ch'alcun frutto / non fa più il mio poder, che sodo è in tutto». La metafora “fare frutto” è usata ripetutamente da Machiavelli: *LC*, III 274 5, VII 112 22, 129 12; *Discorsi*, XIX 9, XXII 5; *Ist. fior.*, II 27 7, V 28 3; *Lettere*, p. 289, ecc. È metaforico anche l'uso nella *Commedia in versi*.
- I 60-61: «ma la necessità, che non ha legge, / m'ha indotto acciò». *Lettere*, p. 289: «spesso gli uomini si inducono per necessità a fare quello che non era loro animo di fare».
- I 131-132: «se el principio è buono, / suole anco el fin buono seguire». *LC*, II 294 21: «rispose che si voleva dare principio alle cose e che 'l mezzo e il fine seguiva poi per necessità».
- I 136-137: «Qualunque ha sorte, e non fia senza ingegno, / conduce quel che vuole». Che il raggiungimento di uno scopo sia determinato dal concorso delle capacità dell'individuo (l'ingegno) e da circostanze favorevoli (la sorte) è uno dei capisaldi del pensiero machiavelliano, per il quale non è neppure necessario allegare riscontri. Nella *Commedia in versi* il principio è declinato in un contesto degradato di ruffianeria.
- II 14: «perché una donna mai non cala al primo». *LC*, III 11 «l'Oratore veneziano pure calò»; *LC*, V 492 6: «costoro ... lo aspettano a qualche stretta per farlo calare alle voglie loro»; ecc.

- II 61-62: «perché solo il ventre, / come dice il tuo Satyro, è il maestro». Il parassita Saturio banalizza a suo uso i vv. 346-366 della satira X di Giovenale (*il tuo Satyro*), nella quale il poeta latino invita a moderare ogni bramosia e chiedere unicamente agli dei la conservazione di una mente sana in un corpo sano. Machiavelli, che ha proprio in Ovidio il suo poeta latino preferito, cita in *Discorsi*, III 6 24, i vv. 112-113 della stessa satira.
- II 105-107: «Non crederria poter con cento lingue / narrarti con quanto ordine e quanta arte / giunsi al tuo amore». *AdG* VI 162: «i Romani e i Greci hanno fatto la guerra co' pochi, affortificati dall'ordine e dall'arte».
- II 153-154: «sorte, / qual ci governa». L'incidenza della fortuna nelle azioni umane è argomento ricorrente nella speculazione machiavelliana e trova nel capitolo XXV del *Principe* la sua formulazione più compiuta.
- II 160: «nulla è difficile a chi vuole». Massima di evidente sapore machiavelliano che fa riferimento alla possibilità che ha l'individuo di volgere con la volontà a suo favore il corso delle cose. Anche qui il riferimento più immediato è a *Principe*, XXV 4: «iudico poter essere vero che la Fortuna sia arbitre della metà delle azioni nostre, ma che *etiam* lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi».
- II 200: «Or questa è cosa chiara, trita e nota». *Ist. fior.*, II 3 9: «il Mosca Lamberti disse che chi pensava assai cose non ne concludeva mai alcuna, dicendo quella trita e nota sentenza: "Cosa fatta capo ha"».
- II 201-204: «ma sai tu donde vien ch'una è tenuta / prudente, grave, onesta e costumata; / l'altra stolta, leggier, sfrenata ed infame?». *Principe*, XV 8-9: «E questo è che alcuno è tenuto liberale, alcuno misero ... ; alcuno è tenuto donatore, alcuno rapace; alcuno crudele, alcuno pietoso; l'uno fedifrago, l'altro fedele; l'uno effeminato e pusillanime, l'altro feroce e animoso; ecc.».



- II 214-215: «Or sappi che chi piglia / s'obliga al tuo volere». *Principe*, IX 15: «li òmini, quando hanno bene da chi credevano avere male, s'obligano più al beneficatore loro».
- II 241: «è da vincere o perdere questa impresa». Il sintagma “vincere/perdere un'impresa” è ricorrente in Machiavelli (*Discorsi*, I 8 17; *Ist. fior.*, II 22 6; ecc.), così come è tipico di lui porre una questione in forma dilemmatica. Entrambe le condizioni si riscontrano in *Ist. fior.*, V 32 9: «venendo a giornata, credevono o potere vincere la impresa, o perderla onorevolmente».
- III 80: «perché adempier potrien tutte lor voglie». *Discorsi*, II 27 16 «Doveva bastare ancora al popolo fiorentino, ché gli era assai vittoria, se lo esercito spagnuolo cedeva a qualcuna delle voglie di quello e le sue non adempiva tutte».
- III 237: «Questo gli ha fatto dir la passione». *Discorsi*, II 12 24: «la passione e l'utile suo gli faceva così dire a Antioco».
- III 374-375: «Chi vuole aver sempre tanti rispetti, / non conduce mai ben cosa che voglia». Nelle opere di Machiavelli si sottolinea spesso l'improduttività di un atteggiamento “rispettivo”. Basterà citare il celebre passaggio di *Principe*, XXV 26: «Io iudico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo».
- III 400-401: «Se costei il fermo tiene, / ogni cosa andrà bene». “Tenere il fermo” è espressione d'uso machiavelliano; in *LC*, V 492 6: «se el re terrà el fermo a' Viniziani»; VI 293 10: «se l'Imperadore ed il Re d'Inghilterra li tengono el fermo»; *Lettere*, p. 279: «se voi volete che in queste materie gravi io possa tenervi el fermo».
- III 415-416: «se Cerere con Bacco / alle braccia non fa spesso». “Fare alle braccia” ricorre in *Vita di Castruccio*, 15 e *AdG*, II 106, 125.
- IV 31-32: «vo' far l'ultima pruova, / perché rimedio a ogni mal si truova». Luogo machiavelliano a riscontro: *Discorsi*, I 15 3: «deliberarono fare l'ultima prova».



- IV 36-37: «el disegno / romper potrò del mio non buon consorte». *Discorsi*, II 32 17: «ogni minimo impedimento rompe il disegno»; III 48 2: «così restò il disegno de' toscani rotto»; *Ist. fior.*, VI 8 3: «se da il Duca non fusino stati a Niccolò i suoi disegni rotti».
- IV 42-43: «ho calato / di Camillo al volere». Vd. qui II 14.
- IV 46: «tutto a bocca ho fatto». L'espressione *a bocca* per indicare il riferire a parole ricorre più volte in Machiavelli: *LC*, V 511 15, VI 81 11, VII 65 4; *Lettere*, pp. 241, 286.
- IV 88: «quei che son vili e bugiardi». *Discorsi*, II 23 29: «ogni altra risposta sarebbe stata bugiarda e vile».
- IV 95-96: «Prudenzia è pure delle cose temere / che di fare altrui male hanno potere». Massima riconoscibile come machiavelliana. Sulla prudenza, in *Principe*, XXI 24: «prudenzia consiste in sapere conoscere le qualità delli inconvenienti e pigliare el men tristo per buono».
- IV 117 «dopo molti prieghi e gran promesse». *Ist. fior.*: «benché quelli non credessino né con prieghi né con promesse dal suo ingrato proponimento rivocarlo» (VI 20 2); «non possé né per preghi né per promesse rimuoverlo» (VI 31 10).
- IV 189: «Non mi far castellucci». *Lettere*, p. 24: «Pure, se io vi potessi parlare, non potre' fare che io non vi empiessi il capo di castellucci»; *LC*, II 322 6 «così ha dato et dà che dire a ciascuno e ogni uomo fa sua castellucci».
- IV 191: «non aver per mal questi ricordi». «Ricordo» nel significato di 'avvertimento', 'ammonimento' è d'uso machiavelliano. *LC*, II 264 7: «mostrando esser forzati a seguire i commandamenti o ricordi della Maestà del Re»; *Discorsi*, II 12 12: «e venendo a morte, intra gli altri ricordi che lasciò a Alfonso suo figliuolo, fu che gli aspettasse il nimico dentro a il regno»; *Asino*, V 13-15: «Non uscir fuor; questo ricordo dotti: / non risponder s'un chiama, perché molti / de gli altri questo errore ha mal condotti».

- IV 198: «Stan ben gl'inganni sobto 'l bene ascosi». *Discorsi*, I 53 5: « il popolo molte volte, ingannato da una falsa immagine di bene, desidera la rovina sua».
- V 5: «di me faceva poca o nulla stima». Il sintagma “poca o nulla” è d'uso machiavelliano: *LC*, II 251 8, IV 512 13; *Discorsi*, I 18 10, III 16; *Decennale II*, 49.
- V 9: «ne piglierei partito». “Pigliare partito” ha ben 54 occorrenze negli scritti di Machiavelli.
- V 14-15: «l'accidente / che è nato». Di “accidenti che nascono” sono pieni gli scritti machiavelliani. Almeno 20 i luoghi in cui ricorre questa espressione.
- V 18-19: «peggiore io non potrei, anzi migliorerei». *Principe*, III 1: «li òmini mutano volentieri signore, credendo migliorare; e questa credenza li fa pigliare l'arme contro a quello; di che s'ingannano, perché veggano poi per esperienza avere peggiorato».
- V 84: «Questo è il dolore e lo scoppio che io ho». Per *scoppio* ‘dispiacere’, ‘rammarico’, vd. *LC*, V 459 24: «Soggiunse che non aspettava e non voleva favori viniziani, e che lo scoppio loro non nasceva da altro se non che e' volevano essere capi loro col favorillo».
- V 128-129: «un mio disegno ti vo' dire, / qual, se vorrai, si potrassi colorire». L'espressione “colorire il disegno”, cioè ‘realizzare quanto si è progettato’ ricorre in *LC*, IV 512 5; *Discorsi*, I 18 30; *Adg*, IV 169; *Ist. fior.*, VI 17 3.
- V 214-215 «instabile è il tempo, e son volubili / gli umani ingegni». La mutevolezza dei tempi e l'incoerenza dell'agire umano è tema ricorrente della speculazione machiavelliana; i due aggettivi di questi versi sono accoppiati in *Principe*, VII 3: «Questi stanno semplicemente in sulla volontà e fortuna di chi lo ha concesso loro, che sono dua cose volubilissime e instabili».

Chi legge avrà certamente notato che non compaiono nella tavola richiami alla *Mandragola* e alla *Clizia*, che avrebbero triplicato il numero

dei luoghi paralleli appena censiti. Non è avvenuto perché le risposdenze sarebbero state una prova reversibile, nel senso che Machiavelli, conoscendo la *Commedia in versi* per averla trascritta di suo pugno, ne avrebbe potuto mettere a frutto le battute nelle sue due commedie. L'obiezione è debole nella sostanza, considerata la differente statura artistica dei due autori, ma formalmente ammissibile. Ma anche riferendoci al solo riscontro con le opere non teatrali, appare difficile non riconoscere che i luoghi comparati evidenziano nella *Commedia in versi* la ricorrenza di elementi lessicali, associazioni di nomi e aggettivi, di nomi e verbi propri della lingua di Machiavelli, ma anche, come aveva già colto Tommasini, aspetti del suo pensiero, della sua ideologia, che troviamo peraltro espressi anche in opere della tarda maturità.

Ma se abbiamo negato valore di prova alle coincidenze con *Mandragola* e *Clizia* al fine di attribuire a Machiavelli la *Commedia in versi*, qualcosa di interessante può invece venire dalla traduzione machiavelliana dell'*Andria*. Anche qui non tanto per la presenza in essa di sintagmi o di spezzoni di battute già presenti nel volgarizzamento, che pure sono numerosi, quanto per il ripresentarsi nella nostra commedia, come poi nella *Mandragola*, di soluzioni terenziane che, impressesi nella memoria del volgarizzatore, vengono variate nei testi successivi. Sono relazioni intertestuali che si stabiliscono al di sotto della superficie del testo, proprio per questo più significative. Offro alla considerazione due casi:

COMMEDIA IN VERSI

VOLGARIZZAMENTO DELL'ANDRIA

II 241-43: «Sai tu quel che t'ha dare l'impresa vinta? / la mia lingua, l'amarti più che sé, / le bugie ch'io dirò».

V 4 1: «Una di queste cagioni basta a farmi fare ciò che tu vuoi: tu, il vero e il bene che voglio a Glicerio».

Lo schema trimembre mutuato da Terenzio (*Andr.* 904-905: «una harum quaevis causa ut faciam monet, / vel tu vel quod verumst vel quod ipsi Glycerio cupio») per indicare le ragioni o i fattori che saranno determinanti nel raggiungere uno scopo, ritorneranno in *Mandragola*, II 67: «CA. Chi disporrà el confessoro? LI. Tu, io, e denari, la cattiva natura loro».

III 322: «Dell'indivina mai l'arte non feci».

I 2 3: «Io son Davo, non profeta».

In Terenzio (*Andr.*, 194) si leggeva: «Davus sum non Oedipus» ed era battuta del servo Davo che fingeva di non comprendere un rimbrotto del padrone. Machiavelli nel suo volgarizzamento aveva colto l'occasione per un riferimento malizioso al Savonarola (nella prima redazione: «Io son Davo, non propheta vel el frate»). Dunque anche nella *Commedia in versi* continua ad agire il ricordo di quella battuta di Terenzio che nel volgarizzamento aveva stimolato l'ironia di Machiavelli. Qui è la serva Doria a fingere di non capire il rimprovero della padrona.

In definitiva, se non sapessimo altro, sulla base di tutti i luoghi raffrontati l'ipoteca machiavelliana sulla *Commedia in versi* non potrebbe essere liquidata facilmente. Senonché esistono testimonianze documentarie che l'assegnano a Lorenzo Strozzi, per cui si rende necessario il confronto coi manufatti che trasmettono il testo, cioè A, B, C. Ma prima ancora di questo una domanda: è possibile stabilire quando la *Commedia in versi* fu scritta?

3. La data di composizione

Tra i personaggi della nostra commedia compare, come già anticipato, il servo Dulippo. È un nome sconosciuto all'onomastica plautina e terenziana, presente invece nei *Suppositi* di Ariosto. Questa commedia fu rappresentata a Ferrara nel carnevale del 1509; la prima edizione, non autorizzata, fu eseguita, come sembra, a Firenze da Bernardo Zucchetta nel 1510.¹⁵ L'argomento appare sufficiente ad assumere come *terminus post quem* per la stesura della *Commedia in versi*, chiunque ne sia stato l'autore, proprio il 1510. Anche perché, oltre alla presenza del nome Dulippo, essa fa registrare altre indiscutibili riprese ariostesche:

COMMEDIA IN VERSI

I SUPPOSITI¹⁶

II 72-73: «CA. Che novelle ne apporti? Buone? DU. Buone. / CA. Beato a te, se questo fussi il vero».

II, p. 294: «DU. ... Or che novelle mi apporti? ER. Buone. DU. Buone? ER. Ottime: abbiàn vinto el partito. DU. Beato me, se fusse vero».

La sequenza ariostesca verrà ripresa con variazioni nella *Calandra* del Bibbiena (II, 169-79) e poi nella *Mandragola* (IV 2 1).

II 219: «DU. Credoti molto più che non mi narri».

II, p. 298 DU.: «Credoti più che non mi narri, che non è pure adesso ch'io ti conosco».

II 221-22: «CA. Mi resta uno scrupolo. AP. Che scrupolo?».

II, p. 299: «DU. ... pure mi ci resta uno scrupolo che non mi piace. ER. Che scrupolo?».

¹⁵ D.E. Rhodes, «The Printer of Ariosto's early plays», *Italian Studies*, XVIII (1963), pp. 13-18: 17 n.

¹⁶ Si cita il testo dei *Suppositi* da *Le Commedie di Ludovico Ariosto*, a cura di A. Gareffi, vol. I, Torino, UTET, 2007, pp. 281-341.

L'originale di questa battuta è nell'*Andria* di Terenzio, 940: «mihi unus scrupulus etiam restat», che Machiavelli aveva tradotto, V 4 5: «Ma e' mi resta uno scrupolo che mi fa stare di mala voglia».

II 298-306: «CA. Come contenta Virginia si sta / col suo marito, o se credi di me / si contentassi più? SA. Vuoi ch'io tel dica? / Molto contenta più saria di te, / ché donna è di grand'animo e d'ingegno: / e tien più conto del nome acquistato / d'esser tua dama che se dato un regno / gli avessi il suo marito. E veramente, / oggi assai vale uno amante stimato».

II, 345-49: «SA. ... Credi ch'io abbi forse solo un loco / dove mangiar? CA. So ch'ognuom car t'aria, / perché a ciascuno tu dai piacere e gioco; / ma io vie più ch'alcuno altro t'aprezo, / onoro e stimo».

I, p. 287: «CL. ... Ma dimmi: di chi ti credi che Polinesta più si contentassi, avendol per marito, o di Erostrato o di me? PA. Di te senza dubbio: ella è una giovane magnanima; fa più conto della tua reputazione che acquistarà per essere tua moglie, che di ciò che all'incontro sperar possa da quel scolare, che Dio sa quel ch'egli è a casa sua».

I, p. 289-90: «PA. Credi tu che mi manchi dove mangiare? CL. Non credo già che ti manchi, Pasifilo mio caro. PA. Siene pur certo: ho chi me ne prega. CL. Anzi ne sono certissimo; ma so bene che in loco alcuno non sei meglio veduto che in casa mia. Io ti aspettarò».

Se dunque il 1510 può essere considerato sicuro riferimento *post quem* per la composizione, più difficile è stabilire con altrettanta certezza una data *ante quam*. Ma non per questo essa resta indeterminata. È necessario però introdurre un altro personaggio, il quale, negli anni precedenti la caduta della repubblica fiorentina, costituì con Machiavelli, Lorenzo Strozzi, Giovan Battista della Palla e altri un sodalizio intorno al comune interesse per il teatro. Mi riferisco a Jacopo Nardi.¹⁷

Di famiglia popolana come Machiavelli, Nardi era stato allievo dell'umanista e uomo politico Marcello Virgilio Adriani. Ebbe cariche di un certo rilievo nella repubblica soderiniana, ma al ritorno dei Medici non mostrò ostilità al nuovo regime. Al ripristino della repubblica nel 1527 si impegnò tuttavia in modo molto attivo in suo favore, tanto da essere prima allontanato poi esiliato da Firenze quando nel 1530 la signoria medicea fu definitivamente restaurata. L'attività di Nardi drammaturgo si concretizza in due commedie in versi, *Amicizia* e *Due felici rivali*.¹⁸

¹⁷ Se ne veda il profilo di S. Dall'Aglio in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, s.v.

¹⁸ Sono edite in *Tre commedie fiorentine di primo Cinquecento*, ediz. crit. di L. Stefani, Ferrara-Roma, Corbo, 1986, pp. 15-108. Su Nardi commediografo ha scritto A. Gareffi,

Della prima non si conosce l'anno: la si attribuisce al 1503-1504, ma sembra una data troppo alta; si sa invece che la seconda fu rappresentata durante il carnevale del 1513 nel palazzo dei Medici in via Larga. Il Nardi non ha un talento particolarmente spiccato come autore drammatico, né fantasia sufficiente a sviluppare trame originali: nell'*Amicizia* la vicenda è desunta dalla novella boccacciana di Tito e Gisippo (*Dec.*, X 8), nei *Due felici rivali* Nardi si ispirerà a quella di Giannole e Minghino (*Dec.*, V 5). Pur restando ancorato al verso, Nardi ha tuttavia sensibilità necessaria per andare oltre il teatro fiorentino di fine Quattrocento e primo Cinquecento, per taluni aspetti verso la nuova commedia in prosa. La scia entro cui la prima opera si iscrive è quella della commedia morale, ma le novità sono l'ambientazione in Roma antica, l'onomastica congruente dei personaggi (alcuni nomi sono generici come Maximo e Lucio, altri presi da Plauto e Terenzio, quelli dei due ladroni derivati addirittura dalle *Catilinarie* di Cicerone), la scansione in cinque atti, un certo sperimentalismo metrico (non solo la terza rima e l'ottava toscana, come quasi esclusivamente nelle sacre rappresentazioni e nelle farse morali fiorentine, ma distici di settenari e saltuariamente strofe non canoniche di sette e otto versi, oltre che il metro della frottola). La commedia *Amicizia* è dedicata a Lorenzo Strozzi.

La vicenda dei *Due felici rivali*, commedia offerta a Giovan Battista della Palla, è invece immaginata in Atene. Tranne il prologo e un'altra breve serie di coppie di settenari, si ritorna in questa commedia ai metri canonici: ottava e terza rima. I nomi dei personaggi vengono tutti da Plauto e da Terenzio, e ben sette di essi coincidono con quelli della *Commedia in versi*, di cui sei ripresi dall'*Andria*. Il settimo, coincidenza ancora più significativa, è quello del parassita Saturio, acquisito dal *Persa* plautino. Ma non è solo l'onomastica dei personaggi a stabilire una relazione stretta tra i *Due felici rivali* e la *Commedia in versi*: è l'argomento stesso dei due testi e la loro conclusione, che nel caso della seconda potrebbe avere addirittura una valenza parodica rispetto ai principi della commedia morale: la pace e la felicità ristabilite attraverso lo scambio delle mogli.¹⁹ Di fatto il titolo *Due felici rivali* potrebbe rappresentare adeguatamente anche l'altra commedia. Ma nella *Commedia in versi* la polimetria, molto più spinta che nell'*Amicizia*, diventa addirittura elemento costitutivo

«Le commedie di Jacopo Nardi», in Id., *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1991, alle pp. 17-80.

¹⁹ Lo stesso schema di un divorzio e doppio matrimonio è nella *Milesia* di Donato Giannotti, che si ascrive al 1520. Elementi della *Commedia in versi* sarebbero stati ripresi anche da Gelli nell'*Errore*.

della sua qualità. L'autore esclude qui del tutto la terza rima e l'ottava, per far esplodere nel succedersi delle scene una varietà di altri tipi, alcuni dei quali di sua invenzione, una vera e propria festa del metro,²⁰ che in forma così accentuata non conosco in altri testi rinascimentali.

Non ci sono prove oggettive che consentano di associare la *Commedia in versi* ai *Due felici rivali* o, risalendo all'indietro, all'*Amicizia*, ma certamente siamo nello stesso contesto cronologico e ambientale: quello degli Orti oricellari negli anni immediatamente precedenti il ritorno dei Medici in Firenze.²¹ E se dobbiamo azzardare una data di composizione per la *Commedia in versi*, il 1512 è l'anno che calza più opportunamente, visto che Saturio apre il terzo atto coi seguenti versi: «Oh, gli è gran caldo! e' suda insino a l'aria: / la stagione è contraria, / perché, s'io ben discerno, / noi sian in mezzo al verno e par di luglio. / Forse di tal garbuglio / è cagione el bisesto». Il 1512 fu appunto anno "bisesto". Ma veniamo alle carte.

4. Il manoscritto A

A, cioè il Banco Rari 29, è un composito che risulta dall'accorpamento di 11 diverse compagini manoscritte, di cui 6 autografe di Machiavelli. Sono testi vergati tra l'ultimo decennio del xv sec. e i primi tre del successivo. La quinta registra anepigrafa, nella corsiva tipica di Machiavelli, il testo che oggi chiamiamo *Commedia in versi*. Consiste di un unico fascicolo cartaceo. L'inchiostro, di colore bruno come quello di tutte le scritture autografe di Machiavelli raccolte in quel codice, è alquanto sbiadito, ma sempre leggibile. Ogni carta porta in alto l'indicazione dell'atto. L'inizio delle strofe è evidenziato dalla maiuscola sporgente, così come sporgono a sinistra i nomi dei personaggi che pronunciano le bat-

²⁰ Ne faccio la rassegna: 1. Endecasillabi sciolti. 2. Endecasillabi frottolati, cioè con schema A(a)B(b)C(c)D(d)E ecc. 3. Strofe di 10 versi a schema ABACBCDEDE. 4. Strofe di otto versi a schema ABBACCCDD. 5. Strofe di otto versi a schema ABCDEFGG. 6. Strofe di sette versi a schema ABCDEFF. 7. Strofe di sei versi a schema ABCDEE. 8. Strofe di otto versi a schema AaBBCcDD. 9. Strofe di otto versi a schema ABccABDD. 10. Strofe di sette versi a schema AbCCbDD. 11. Serie di terzine doppie ABACBC DEDFEF ecc. (come nell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli) con distico finale. 12. Terzetti con schema Aab (b)Ccd (d)Eef (f)Ggh ecc. 13. Distici di settenari con clausola endecasillabica. 14. Strofa unica a schema aABCBCDdA. 15. Strofa unica a schema aBCDCDdA. 16. Due ballate.

²¹ Machiavelli frequentò il circolo oricellario già prima del 1516-17, come invece si crede. Su questo vd. P. Stoppelli, *La 'Mandragola': storia e filologia*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 62-63.

tute, abbreviati in genere sulla lettera iniziale, talora sulla prima sillaba. Le didascalie dei nomi dei personaggi presenti nelle scene sono invece scritte per esteso al centro della riga. Il *ductus* rivela una certa cura compilativa; alcune parole sono ricalcate con inchiostro più scuro. Pochi i casi di interventi correttori: se contestuali alla stesura originaria con cancellazione della parola con un tratto di penna e riscrittura di seguito, se avvenuti in un secondo momento con cancellazione e riscrittura nell'interlinea. Non poche volte gli aggiustamenti riguardano le didascalie dei personaggi. Non si notano altre mani oltre quella di Machiavelli. La sostanziale pulizia del testo denota che è copia di una precedente stesura. Infine è da segnalare, alla fine del testo, la sottoscrizione di mano di Machiavelli *Ego Barlachia recensui*, che dovrebbe ripetere quanto sottoscritto di suo pugno da Domenico Barlacchi nell'esemplare di copia.

Domenico Barlacchi,²² banditore del Comune ma soprattutto apprezzatissimo attore di commedie specializzato nelle parti del vecchio, fu uno dei primi soci della Compagnia della Cazzuola, un sodalizio fiorentino di autori-attori fondato nel 1512, del quale facevano parte anche il Bièntina e l'Ottonaio: misero in scena la *Mandragola* e la *Clizia*, oltre alla *Calandra*, ai *Suppositi* e alla *Cassaria*. Barlacchi fu un personaggio estroverso e faceto, impareggiabile animatore di compagnie, molto ricercato per il suo spirito; amico di Machiavelli, entrò più tardi nel giro di frequentazioni di Filippo Strozzi, fratello di Lorenzo. Il significato della sottoscrizione ha lasciato perplessi molti studiosi di Machiavelli,²³ nonostante fosse stato già spiegato da Fortunato Pintor²⁴ prima che Silvia Rizzo²⁵ chiarisse definitivamente che nell'uso degli umanisti *recensere* poteva anche valere altro da 'emendare, correggere':

Un uso singolare del termine *recenseo* appare in alcune sottoscrizioni a commedie umanistiche: *Savucius edidit, Hugo recensuit (Ianus sacerdos); Mercurius Ranzius*

²² Su di lui vd. A. Zapperi, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VI, 1964, s.v. *Barlachia, Domenico*; in precedenza, Abd-El-Kader Salza, «Domenico Barlacchi. Araldo, attore e scapigliato fiorentino del secolo XVI», *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, IX (1901), pp. 27-33.

²³ Le ipotesi via via avanzate per spiegarla sono passate in rassegna in A. Parronchi, *La prima rappresentazione della Mandragola*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1995, pp. 70-72. Il saggio che dà il titolo al volume fu pubblicato originariamente in *Bibliofilia*, LVI (1962), pp. 37-86.

²⁴ F. Pintor, «“Ego Barlachia recensui”», *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXIX (1902), pp. 103-109.

²⁵ S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1973, p. 278.

Vercellensis recensui. Acta studiis Papiensibus 1437 die 14 Aprilis (De falso hypocrita); Alphius recensuit (Philogenia); Calisius recensuit (Polidorus). L'origine di queste sottoscrizioni va ricondotta al *Calliopi* dei manoscritti terenziani: nel Medioevo (e ancora in età umanistica) questo *recensere* era spesso glossato con *recitare*, cioè si attribuiva a *Calliopi* la funzione del *recitator* secondo la diffusa teoria che nella commedia romana un solo personaggio leggesse tutto il testo mentre gli attori si limitavano alla mimica. È dunque possibile che nelle sottoscrizioni citate si volesse indicare il *recitator*, o forse in qualche caso il vero e proprio attore.

In qualche consesso privato o semipubblico, dunque, Domenico Barlacchi era stato recitatore (forse unico) della commedia nella forma in cui essa si presentava in *A* e aveva voluto lasciarne ricordo sul manoscritto da lui utilizzato. Siamo all'interno degli interessi e delle frequentazioni del "Machiavelli canterino", sui quali è centrato un bel saggio recente di Luca Degl'Innocenti.²⁶ Quella forma del testo non è tuttavia la stessa di quella che noi oggi leggiamo nell'edizione Gareffi, che si attiene invece al testo di *B*, cioè all'Ashburnhamiano 579. Ci sono differenze sostanziali fra le due redazioni, che riguardano non solo l'aggiunta del prologo, dell'argomento e di una nuova scena in apertura del quinto atto, assenti in *A*, ma vi sono anche anche molti versi rifatti e un gruppo di 27 versi espunti dalla prima scena del terzo atto, che conteneva una tirata del parassita giudicata evidentemente troppo lunga. Questo è quanto risulta dal confronto di *A* con *B*, ma se la prima stesura della commedia avvenne presumibilmente tra il 1510 e il 1513, come prima ipotizzato, è possibile ricostruire quando pressappoco Machiavelli esemplò *A*? Cercherò di farlo riferendomi ai suoi usi grafici, un metodo che già in passato mi è stato utile per definire la datazione dei due autografi dell'*Andria*²⁷ e poi di quello della *Favola*.²⁸

Come è noto ai filologi machiavelliani, il percorso evolutivo delle abitudini scritte di Machiavelli è contraddittorio, sia perché egli ritorna su grafie prima abbandonate, sia perché i cambiamenti non danno mai l'impressione di rispondere a una consapevolezza grammaticale che gli permetta di trattare omogeneamente casi analoghi. Accade infatti che famiglie di parole abbiano dal punto di vista grafico una storia indipendente da altre che pure presentano lo stesso fenomeno. C'è tuttavia un tratto

²⁶ L. Degl'Innocenti, «Machiavelli canterino?», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XVIII (2015), pp. 11-47.

²⁷ P. Stoppelli, «La datazione dell'*Andria*», in *Il teatro di Machiavelli*, a cura di G. Barbarisi e A.M. Cabrini, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 147-199: 151-155.

²⁸ P. Stoppelli, *Machiavelli e la novella di Belfagor. Saggio di filologia attributiva*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 20-21.

che gode di una certa regolarità nel suo modificarsi nel tempo. Riguarda i cambiamenti nella resa della laterale palatale, che a seconda degli anni è realizzata col digramma *gl* o col trigramma *gli*. Seguendo gli spogli di Ghiglieri²⁹ osserviamo che la grafia *gl*, minoritaria negli anni 1497-98 (30% circa) diventa saltuaria nel 1499, scompare di fatto negli anni dal 1500 al 1505 per prevalere di gran lunga su quella concorrente *gli* nel 1506-8; nel 1509 ritorna *gli*, che domina incontrastata fino al 1517, anno del definitivo ritorno a *gl* (dunque senza *i* diacritica), a parte una leggera flessione nel 1520. Poiché in *A* Machiavelli scrive sempre *gl* (cioè *figla*, *piglo*, ecc.), essendo il 1510 termine dopo il quale la commedia è stata composta, la stesura di *A* non può essere avvenuta prima del 1517, dunque a distanza di almeno quattro-cinque anni dalla prima composizione del testo. Come vedremo più avanti, quest'ipotesi trova il conforto di altri argomenti.

Ma indipendentemente da questo, se Machiavelli avesse ricopiato di sua mano una commedia di Lorenzo Strozzi e se nello stesso Banco Rari 29 un altro fascicolo registra, ancora di mano di Machiavelli, la *Pistola fatta per la peste*,³⁰ anche questa oggi riconosciuta a Strozzi, perché mai Machiavelli avrebbe fatto l'una e l'altra cosa? Di questo secondo testo non mi occuperò, anche se quanto vale per l'uno potrebbe valere anche per l'altro. Gli studiosi di Machiavelli spiegano i due autografi come un gesto d'attenzione di Machiavelli nei confronti di un personaggio ricco e influente, che oltretutto, come vedremo, ebbe il merito non da poco di avvicinare l'ex segretario ai Medici. Ne è conseguito che il testo di *A* è stato giudicato copia, se non di *B*, di un suo antigrafo o collaterale. Ma è davvero questo quello che accaduto?

5. *Il manoscritto B*

Il ms. *B*, ossia l'Ashburnham 579, è un cartaceo di 62 carte, la cui legatura porta sul dorso «Lorenzo Strozzi | Commedia in versi». ³¹ È autografo dello Strozzi, compilato in una corsiva italiana accurata. L'impaginazione del testo è la stessa di *A*. Un bifoglio inserito in un secondo momento (ovviamente prima dell'attuale o di una precedente legatura) all'esterno

²⁹ P. Ghiglieri, *La grafia di Machiavelli studiata negli autografi*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 138-154.

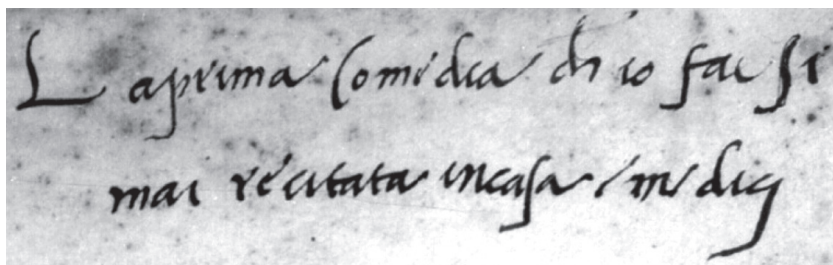
³⁰ Questo testo è stato stampato di recente in W.J. Landon, *Lorenzo di Filippo Strozzi and Niccolò Machiavelli*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013, pp. 174-209.

³¹ La legatura è evidentemente successiva al 1892, anno in cui Pio Ferrieri trasferì da Machiavelli a Strozzi la paternità della commedia.

dell'ultimo fascicolo, con grafia meno accurata e inchiostro più scuro, porta sulla carta anteriore (c. 47) la scena che apre il quinto atto, su quella posteriore (c. 58) la parte finale del prologo e l'argomento. Poiché la scena aggiunta è da inserire all'incirca alla metà della pagina precedente (c. 46v), su questa si legge un'istruzione di Strozzi che ne indica l'esatta collocazione nel testo. Andando all'inizio del codice, a c. 2r una mano tardo-cinquecentesca o primo-secentesca ha annotato: «Commedia del S^r Giovanbattista³² [poi cancellato e sostituito da altra mano con *Lorenzo*] Strozzi | recitata in Casa i Medici circa il 1506»; immediatamente al di sotto, sembra della stessa mano che ha corretto *Giovanbattista* in *Lorenzo*, l'elenco dei personaggi. Il primo annotatore era evidentemente male informato sia sul nome dell'autore sia sull'anno della rappresentazione, che non poteva essere avvenuta nelle case dei Medici nel 1506, se non altro perché negli anni della repubblica soderiniana i Medici erano lontani da Firenze. Ma la notazione attributiva che davvero interessa è quella a c. 3r, di mano di Lorenzo Strozzi: «La prima comedia ch'io fa... si | mai recitata in casa i medici»³³ [vd. Figura 1]. Una dichiarazione del genere fatta dall'estensore del manoscritto, nella quale egli sembra attribuirsi malgrado l'incertezza nella scrittura anche la paternità del testo, dovrebbe chiudere, come del resto ha chiuso, qualsiasi discussione, ma *B* riserva altre sorprese. Come già segnalato nel 2012 da Alessio Decaria, in *B* è presente, addirittura su ogni carta, anche la mano di Machiavelli. Ma è il caso di descrivere tutto ordinatamente.

FIGURA 1

Asurbham 579, c. 3r.



³² Giovanbattista, come già detto, è il nome che aveva in origine Filippo Strozzi, fratello di Lorenzo. Ma la commedia potrebbe anche essere stata attribuita al figlio di Lorenzo, che aveva anche lui nome Giovanbattista.

³³ È da porre mentalmente una virgola tra *mai* e *recitata*.

Anzitutto, come subito si vedrà, non fu Machiavelli a ricopiare in *A* il testo della commedia da un manoscritto di Lorenzo Strozzi, ma fu Strozzi a trasferirlo in *B* da *A*. Strozzi nell'eseguire la copia lavorò con una certa libertà: in alcune zone le modifiche sono più fitte, in altre sporadiche o del tutto assenti. Per il modo in cui sono realizzate, possono essere ricondotte a quattro tipologie. La prima, che si evidenzia solo attraverso la collazione dei manoscritti, riguarda le sostituzioni dirette: sono una ventina, di cui la metà non sostanziali, alcune dettate da ragioni di gusto, un paio conseguenti a cattiva lettura dell'originale. All'interno di questa tipologia meritano di essere segnalati almeno tre casi. Il primo riguarda l'aggiunta del v. 114 nell'atto secondo («con un vezo gentil d'oro e di perle»), in un contesto di endecasillabi sciolti, dove dunque l'inserimento non turbava l'assetto della strofa. Il secondo, la sostituzione di *facte a fesse* di *A* ai vv. 411-413 dello stesso atto («Le donne fesse son tutte a un modo / e chi una ne pruova / quasi tutte può dire aver provate»), da considerare un intervento di censura, dato che *fesse* vale 'aperte' e fa perciò riferimento al sesso femminile, e *pruova*, se connesso con *fesse*, rimanda all'atto di congiungersi con loro, mentre con *facte* il passo assume una valenza neutra.³⁴ Anche nel terzo Strozzi intercetta e ricopre un'impertinenza di Machiavelli: i vv. 51-54 dell'atto quinto recitano in *B*: «... Ma io compresi, / il primo di la presi, a sdegno m'ebbe, / ch'un bel giovan vorrebbe, il qual gli stessi, / né mai gli rincrescessi, sempre intorno»; *A* invece di *sempre legge ritto*, cioè «il qual gli stessi, / né mai gli rincrescessi, / ritto intorno». Ma *ritto* qui non è lo stare accanto in piedi. Che si tratti di un'allusione oscena trova indirettamente conferma da quanto è raccontato in una facezia di Lodovico Domenichi,³⁵ secondo la quale Machiavelli, traducendo all'improvviso in versi volgari, in un consesso di dame e gentiluomini, l'episodio ovidiano di Venere e Marte presi nella rete da Vulcano mentre copulavano (*Met.*, IV 167-189), così avrebbe concluso: «Vulcan tirò la rete e prese a gitto / Venere ignuda, e Marte a ritto».

Il secondo tipo di modifiche comprende le correzioni realizzate sulla pagina dopo aver trascritto il testo come si leggeva in *A*. Sono distingui-

³⁴ Ricordo che la considerazione sulla somiglianza degli individui appartenenti allo stesso genere viene dal *Phormio* di Terenzio, 264-265, dove è riferita ai giovani: «omnes congruunt: / unum quom noris omnis noris»; poi ritorna nella *Mandragola*, IV 4 1, in relazione ai frati: «O frati, conoscine uno e conosigli tutti!».

³⁵ L. Domenichi, *Deti, et fatti di diversi signori et persone private, i quali communemente si chiamano Facetie, Motti, et Burle*, Firenze, Torrentino, 1562, pp. 284-285. Luca Degl'Innocenti ha richiamato di recente l'attenzione su questa facezia in «Machiavelli canterino?», p. 21.

bili quattro sottotipi: 1. inversioni di parole all'interno del verso o di due versi consecutivi, per lo più al fine di eliminare il loro andamento prosastico e stabilire un ritmo più convenzionale, realizzate inserendo in interlinea le letterine *A* e *b* [sic maiuscolo/minuscolo] per indicare le parole o le sequenze da spostare; 2. riscritture interlineari che annullano il tratto di testo sottostante; 3. riscritture di uno o più versi a fondo pagina con segno di richiamo e sottolineatura con sequenza punteggiata dei versi da espungere; 4. correzioni sulla pagina dopo cancellature e riscritture. Solo l'apparato critico di una nuova edizione potrà dar conto in maniera completa di questo processo correttorio.

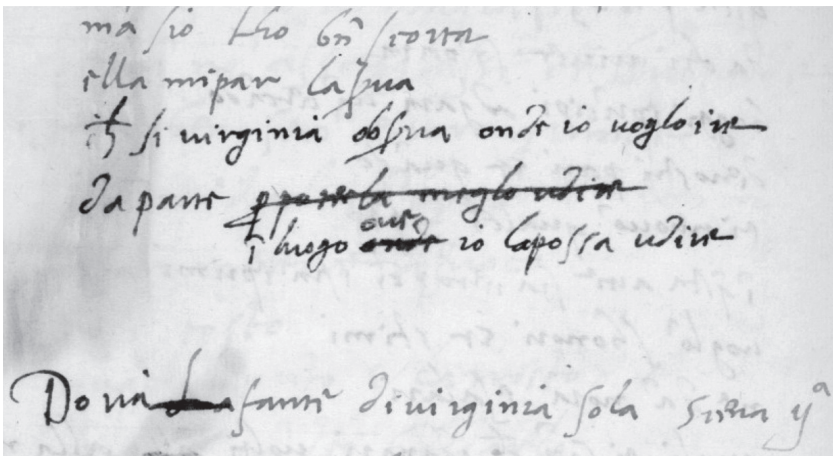
Le modifiche di terzo tipo (in realtà modifiche rientrate) sono quelle realizzate in un primo tempo sulla pagina e poi riportate alla forma originaria. Sono solo una decina, ma non si può escludere che il ripristino della prima versione possa essere stato richiesto da Machiavelli, come, ad es., il ritorno a «Udir mi è parso lo spurgo del servo» (III 482), dopo che *spurgo* era stato cancellato e sostituito con *voce*, soluzione più urbana ma certo meno espressiva. Infine, ed è il quarto tipo di cambiamenti, innovazioni dettate dalla necessità di sanare contraddizioni della trama. Sono due i casi, di cui il primo relativo alla già segnalata scena aggiunta in apertura dell'atto quinto. Si sapeva dall'atto precedente che Panfila era andata travestita all'incontro col marito, ma in *A* sull'accaduto non si era più tornati: ora invece viene detto dalla donna che il suo piano era stato scoperto da Camillo. L'altra incongruenza riguarda la battuta di Apollonia che attribuisce a Dulippo (IV 162-63) la colpa di aver ricevuto un'informazione sbagliata sulle abitazioni di Camillo e Catillo, ma nel testo originario era stata Miside a farlo, il che induce a riscrivere i vv. 132-135 del primo atto per rimettere a posto le cose.

Gli interventi sul testo fin qui descritti, tutti di mano di Lorenzo Strozzi, interessano il rifacimento di una settantina di versi, più ritocchi su un'altra quarantina, per un totale di 110 versi circa interessati su un totale di 1824 (6% del totale). Che parte vi ebbe Machiavelli? Stando al dato oggettivo della mano che li mise sulla carta, nessuna, ma non si può certo escludere che alcune riscritture siano state commissionate da Strozzi allo stesso Machiavelli. Questa ipotesi è resa più che probabile dal fatto che anche Machiavelli lavorò su *B*, come si può vedere dai tanti interventi di sua mano sul manoscritto, tutti riconoscibilissimi: inserimento in alto del numero dell'atto su tutte le carte (all'inizio *Acto*, poi solo *A*. seguito dal numero in romano); aggiunta al cambio di ogni scena dell'iscrizione *scena* più il numero progres-

sivo; riscrittura o integrazione del nome dei personaggi nelle didascalie che introducono le scene.³⁶ L'ispezione comparata dei due codici rivela anche che in chiusura della scena iniziale del terzo atto Machiavelli aveva lasciato in bianco in *A* lo spazio di alcune righe per l'inserimento di un distico, cosa che anche Strozzi aveva ripetuto in *B*: il completamento (vv. 76-77) avvenne in un secondo momento per mano di Machiavelli prima in *A* poi in *B*: in *A* con alcuni ripensamenti prima di attingere la forma definitiva, in *B* con inchiostro più scuro e scrittura di modulo più piccolo rispetto a quella di Strozzi [vd. Figure 2 e 3]. Lo stesso si registra in relazione al v. 215 dell'atto quinto, dove, mancando il sesto verso di una strofe di otto («gli humani ingegni e lo 'ndugiar che giova?»), Machiavelli lo inserì di suo pugno in *A* (168r) e in *B* (53r). È ancora lui a modificare in *A* (137r) e in *B* (21r), al v. 314 del secondo atto, *foro in tempio* e al v. 14 del quarto *donna in dama* (*A* 155v, *B* 39v). Infine al v. 290 dell'atto quinto Strozzi, forse perché insoddisfatto della lezione originaria (*credito*), aveva lasciato all'interno del verso un tratto in bianco, che Machiavelli poi riempì riscrivendo la stessa parola [vd. Figura 4].

FIGURA 2

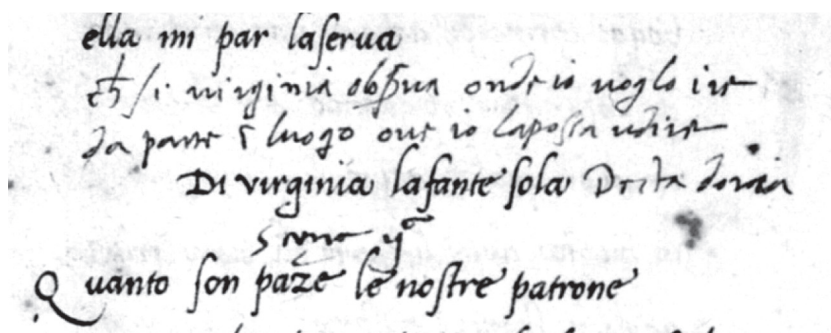
Banco rari 29, c. 142v.



³⁶ Machiavelli interviene sulle didascalie delle seguenti scene: III 2, 3, 4, 5, 8; IV 1, 2, 5; V 3 [4], 4 [5].

FIGURA 3

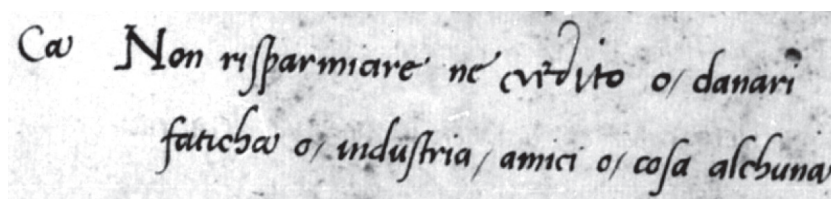
Ashburnham 579, c. 26v.



ella mi par la serua
 et /i. uirginia obfura ondris uoglio io
 da parte il luogo out io la posta uirginia
 Di uirginia la fonte sola Drita doria
 Quanto son ^{sono y} paze le nostre patrone

FIGURA 4

Ashburnham 579, c. 55v.



Ca Non risparmiare ne credito o danari
 fatica o industria / amici o cosa alcuna

Ma il più sorprendente di questi interventi di mano di Machiavelli su *B* è la presenza nella stesura originaria di *A* del nome *Lucretia* nella didascalia della prima scena dell'atto quarto, dove avrebbe dovuto leggersi *Pamphila*. Strozzi per distrazione copiò come lesse: bisognerà aspettare il controllo di Machiavelli per vedere corretto di sua mano il nome del personaggio in entrambi i manoscritti [vd. Figure 5 e 6]. Machiavelli aveva fatto lo stesso errore nella carta che consegnò a Strozzi con l'argomento della commedia perché lo trascrisse nelle pagine finali di *B*. Strozzi anche stavolta copiò il nome sbagliato, ma poi fu lui stesso a emendare. Come si può spiegare questa confusione dei nomi? L'ipotesi più ovvia è che Machiavelli trascriva per Lorenzo Strozzi il testo di *A* mentre ha in corso la composizione della *Mandragola*, confondendo dunque i personaggi femminili delle due commedie: ma sarebbe un errore troppo grossolano. Più probabile invece che nella prima stesura della *Commedia in versi* il personaggio di Panfila avesse nome Lucrezia, nome che una volta

utilizzato nella *Mandragola*, dove era necessario per il richiamo antifraudolento alla storia di Lucrezia romana, non poteva più comparire nell'altra commedia; e dunque che Machiavelli nell'allestire la copia per Strozzi lo sostituisca dappertutto, ma in un luogo per disavvertenza gli sfugga. E così nei versi dell'argomento, che proprio in ragione di questa disattenzione, oltre che per ragioni interne di stile, sono da riconoscere anch'essi, insieme a quelli del prologo, a Machiavelli.

FIGURA 5
Banco rari 29, c. 155v.

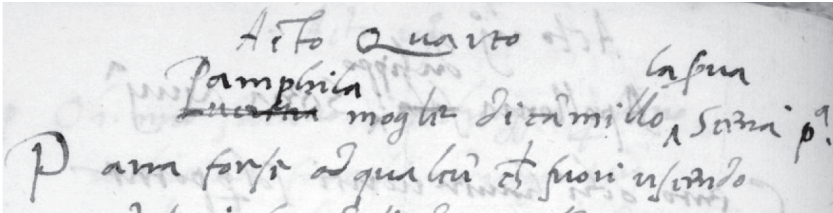
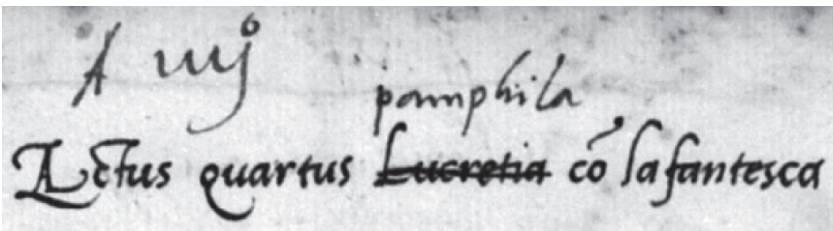


FIGURA 6
Ashburnham 579, c. 39v.



E dato che è caduto nel discorso il prologo, va detto che da esso è possibile desumere altre notizie utili ad arricchire il quadro che si sta configurando. I prologhi si scrivevano in genere nell'occasione di una rappresentazione. Se la rappresentazione avvenne nelle case dei Medici, come documenta anche un'altra fonte a cui più avanti farò riferimento, si trattava di una recita di palazzo, cioè privata, a cui di norma assistevano con i membri della famiglia medicea gli esponenti delle altre famiglie fiorentine della cerchia del loro potere. Dal prologo non risulta il nome dell'autore (quello di Machiavelli non era ancora spendibile in quell'ambiente?), ma si dicono cose compatibili sia con Machiavelli sia

con quanto finora si è venuti ricostruendo. Il prologo fa sapere anzitutto che la commedia non era di composizione recente («Questa commedia ascosa è stata un tempo, / perché temeva assai, uscendo fore, / non esser sol qual merita ripresa, / ma lacerata qual forse non merita, / e vilipesa più che non conviensi»), dunque era stata composta anni prima rispetto a quando la si rappresentava; quindi, che l'autore era «nuovo», cioè era quella la sua prima prova di autore teatrale («Perché io so ch'affirmar per certo posso / ch'un tal poeta è nuovo, e l'invenzione / al tutto è nuova»), il che stabilisce per quella messa in scena il *terminus ante quem* del 1520, anno in cui fu rappresentata a Firenze la *Mandragola*; infine che l'autore era noto come poeta solo nella cerchia ristretta dei suoi amici: «Per al presente l'auttor si tace: / ma se questa comedia vi fie accetta, / di che pur teme assai, come la figlia / qual è pietosa verso il caro padre, / celebrerà di chi l'ha fatta il nome, / qual poco ancor, se non da certi amici / più cari, è conosciuto per poeta», il che consuona bene col profilo di Machiavelli, noto nella seconda metà degli anni '10 per il ruolo politico che aveva ricoperto nella repubblica soderiniana, forse anche come scrittore di cose politiche, ma non certo come autore di versi.

Tirando le somme da quanto finora detto, dall'esame filologico delle carte emerge una realtà diversa, direi opposta a quella vulgata: non fu Machiavelli a prestare una qualche forma di collaborazione a un lavoro di Lorenzo Strozzi, ma fu quest'ultimo a farlo nei confronti di Machiavelli. E se in *B* è impossibile distinguere l'apporto dell'uno e dell'altro autore, in *A* il testo è interamente da riconoscere a Machiavelli, così come il prologo, l'argomento e la prima scena dell'atto quinto introdotti in *B*. Dunque è sul testo di *A* che una nuova edizione della commedia sarebbe da riproporre.

Ma c'è un ultimo manoscritto della *Commedia in versi* di cui si deve dar conto, quello siglato *C*. È l'Ashburnham 578, membranaceo e non cartaceo come *B*, anch'esso forse di mano di Lorenzo Strozzi, da cui risultano strappati due o tre fascicoli iniziali³⁷ (che sia stata opera del famigerato Guglielmo Libri, a cui il codice appartenne?), ma che conserva ancora l'elegante legatura originaria, con impressione in oro sui piatti delle fiamme e dei crescenti, emblemi di casa Strozzi. Il testo è in inchiostro nero, con in rosso le didascalie dei personaggi. È una copia in pulito del testo di *B*, sul quale Strozzi intervenne ancora qua e là modificando alcune lezioni. Sulla controguardia anteriore è incollato un foglietto del XVIII sec. con la nota: «Questa Commedia è di Lorenzo

³⁷ Il testo comincia al v. 288 (quarta scena) del secondo atto.

di Filippo Strozzi, ecc.», a conferma di quale fosse l'opinione sulla paternità del testo di tutti coloro che ebbero fra le mani i manoscritti strozziani della commedia. Ma l'esistenza di *C* spinge anche a interrogarsi sul perché Lorenzo abbia voluto allestire un codice pergamenaceo di un testo che non era farina del suo sacco e non lo abbia invece fatto per le altre due sue commedie. E poi, ritornando alla scritta d'apertura di *B*: «La prima comedia ch'io fa... si mai, recitata in casa i medici», con quell'intoppo dopo *fa* che gli studiosi hanno integrato col *si* successivo, leggendo il tutto come *facessi*, come spiegarla? Con un'incertezza determinata dallo scrupolo di star scrivendo una cosa non vera? Di fatto poggia fondamentalmente su queste due righe l'attribuzione a lui della commedia. Se i fascicoli iniziali di *C* non fossero stati strappati sapremmo probabilmente qualcosa in più su quel manoscritto e dunque anche sulle intenzioni del suo esecutore.

6. Chi era Lorenzo Strozzi

Lorenzo Strozzi (1482-1549) era figlio di Filippo il vecchio, così detto per distinguerlo dall'altro figlio di lui Giovan Battista che alla morte del padre ne assunse il nome. Su sollecitazione della madre Selvaggia Lorenzo sposò Lucrezia Rucellai, figlia deforme di Bernardo, il promotore delle riunioni degli Orti. Era una matrimonio di interesse che legava il destino degli Strozzi a quello dei Rucellai, a loro volta imparentati coi Medici, in un momento di incertezza per le sorti della famiglia. Gli Strozzi erano stati a Firenze i rivali storici dei Medici. Sebbene favorevoli tradizionalmente al regime oligarchico, al ristabilimento della signoria medicea nel 1512 Lorenzo si accomodò con loro, stabilendo una forma di convivenza. Al confronto del fratello Filippo, che era di carattere impetuoso, Lorenzo era portato ad assecondare gli eventi piuttosto che a contrapporvisi. Filippo morirà suicida in carcere a Firenze sul finire del 1538, dove si trovava per aver partecipato al tentativo di sollevazione della città contro il duca Cosimo. Lorenzo rivestì cariche pubbliche nella Firenze medicea dei primi anni '20, ma alla caduta del regime nel 1527 si impegnò attivamente nella repubblica restaurata. Nel 1530, quando la città capitolò sotto l'assedio imperiale, fu tra i firmatari della resa. Dopo il tentativo eversivo di Filippo, si deve probabilmente all'abilità di Lorenzo se l'intera famiglia riuscì a evitare l'esilio. Ma gli Strozzi dopo il 1530 non ebbero più alcun ruolo politico in Firenze. Lorenzo morirà nel 1549.

L'educazione di Strozzi era avvenuta sotto la guida dell'umanista Bartolomeo Fonzio. Appassionato di teatro, musica e poesia, Lorenzo si provò in tutt'e tre queste arti, ma senza essere sostenuto in nessuna da un talento adeguato. Le poesie tramandate dall'Ashburnhamiano 606 e da altri manoscritti cinquecenteschi collettori di rime sono cosa modesta, tanto che, dopo la pubblicazione di alcune di esse in un opuscolo per nozze alla fine dell'Ottocento,³⁸ la pietà di nessuno studioso se l'è sentita di riesumarle integralmente. Lo stesso giudizio limitativo deve esprimersi su *La Pisana* e *La Violante*, commedie di qualità non paragonabile alla *Commedia in versi*. Nell'economia di questo contributo non può trovar posto un confronto fra la drammaturgia della *Commedia in versi* e quella delle due commedie strozziane: unica eccezione che mi concedo, l'osservazione che Strozzi non applica mai la tecnica degli apparte o dei sottovoce, soluzioni che danno invece brillantezza al dialogo dell'altra commedia. Ma mi fermo qui, per restare sul piano dei fatti. Oltre alle commedie, Lorenzo scrisse sonetti, canzoni, canti carnascialeschi, in prosa trattati morali e, al fine di rivendicare i meriti della sua famiglia, le vite del padre e del fratello.³⁹ *La Pisana* e *La Violante*, in endecasillabi sciolti, saccheggiano *Mandragola* e *Clizia*; il prologo della *Pisana* ripete addirittura una sequenza di quello della *Commedia in versi*. È molto probabile che entrambe le commedie risalgano agli anni '30 (la *Violante* sicuramente, essendo ambientata nel 1530); anche l'uso esclusivo degli sciolti depone per anni in cui questo metro con la tragedia si era definitivamente affermato come verso drammatico.

Il rapporto di Machiavelli con Lorenzo Strozzi più che di amicizia fu di cliente a patrono.⁴⁰ Machiavelli dedicò a lui l'*Arte della guerra*, stampata presso i Giunti nell'agosto del 1521, forse anche come gesto di riconoscenza per essere stato da lui introdotto l'anno precedente a far visita al cardinale Giulio, il futuro Clemente VII.⁴¹ Quell'incontro sancì la riconciliazione di Machiavelli coi Medici, guadagnandogli il

³⁸ *Rime inedite di Lorenzo Strozzi*, per cura di P. Ferrieri, Pavia, Elli Fusi, 1885.

³⁹ Le due biografie si possono leggere in L. Strozzi, *Vite di alcuni della famiglia Strozzi*, a cura di P. Stromboli, Firenze, Landi, 1890.

⁴⁰ Sui rapporti fra Lorenzo Strozzi e Machiavelli si possono leggere: A. Gareffi, «Coincidenze tra un minore e il maggiore, Lorenzo di Filippo Strozzi e Niccolò Machiavelli», in Id., *La scrittura e la festa*, pp. 99-149; W.J. Landon, *Lorenzo di Filippo Strozzi*, pp. 79-107.

⁴¹ Sappiamo questo da un lettera di Filippo Strozzi al fratello Lorenzo del 17 marzo 1520: «Piacemi assai habbiate condotto el Machiavello in casa e Medici, che, ogni poco di fede acquisti co' padroni, è persona per surgere» (riportata in O. Tommasini, *La vita e gli scritti di N. Machiavelli*, vol. II, pp. 1081-1083: 1082).

successivo incarico di redigere le *Istorie fiorentine*. Morto Machiavelli nel 1527, Strozzi stabilì negli anni '30 una relazione analoga con Donato Giannotti, anche lui scrittore di cose politiche e autore di commedie.⁴² Giannotti era allora esiliato da Firenze e aveva un'evidente convenienza pratica a tenere in piedi quel sodalizio. Quello che Strozzi chiedeva in cambio era un aiuto nella realizzazione dei suoi progetti letterari. Giannotti si prodigò inviandogli una copia della sua commedia *Il vecchio amoroso* perché la mettesse in versi; più tardi preparò per lui qualcosa che doveva rassomigliare alla sceneggiatura di una tragedia su Bruto, che Strozzi avrebbe dovuto anche in questo caso versificare. Entrambi i progetti finirono nel nulla.

Resta da aggiungere un ultimo tassello a questo abbozzo della figura di Lorenzo Strozzi: la biografia di lui scritta da Francesco Zeffi, canonico di San Lorenzo e già precettore dei suoi figli. Il testo manoscritto si conserva nell'Archivio di Stato di Firenze⁴³ ed è stato pubblicato la prima volta da Pietro Stromboli nel 1892,⁴⁴ recentemente da William J. Landon.⁴⁵ Si tratta di un lavoro encomiastico rivolto a Palla Strozzi, figlio di Lorenzo, che si arresta al 1530. Ispiratore fu certamente lo stesso biografato, che non fu certo avaro nel mettere a parte il suo biografo di dettagli molto particolareggiati di episodi della sua vita di cui voleva che restasse memoria. Tra questi la messa in scena di quella che Zeffi dice essere stata la prima commedia di lui, che altro non può essere che la *Commedia in versi*. Ecco quanto Zeffi ricorda a Palla, che col fratello Giovan Battista aveva peraltro fatto da attore in quella recita insieme a istrioni di professione:⁴⁶

[Lorenzo Strozzi] si messe a comporre tra gl'altri poemati più commedie, delle quali la prima si recitò nel Palazzo de' Medici a istanza del Magnifico Lorenzo,

⁴² Sui rapporti di Giannotti con Lorenzo Strozzi si veda R. Ridolfi, «Sommario della vita di Donato Giannotti», in Id., *Opuscoli di storia letteraria e di erudizione*, Firenze, Bibliopolis, 1942, pp. 55-164; 97-98; e A. Gareffi, «Coincidenze tra un minore», pp. 138-140. La fonte di molte notizie è l'epistolario di Giannotti (D. Giannotti, *Lettere italiane*, a cura di F. Diaz, Milano, Marzorati, 1974).

⁴³ *Carte Strozziiane*, Serie III, n. 92, cc. 14-28r. Il titolo è *Vita di Lorenzo di Filippo Strozzi scritta da Maestro Francesco Zeffi*.

⁴⁴ È in appendice a L. Strozzi, *Le vite degli uomini illustri della casa Strozzi*, a cura di P. Stromboli, Firenze, Landi, 1892, volume che ristampa, con l'aggiunta del testo di Zeffi, quanto già pubblicato dallo stesso curatore nel 1890 (vd. n. 39).

⁴⁵ In W.J. Landon, *Lorenzo di Filippo Strozzi*, pp. 217-237.

⁴⁶ Riporto dall'ed. Landon, p. 233, ammodernando l'interpunzione e parzialmente la grafia.

duca d'Urbino, dove voi et il maggior vostro fratello vi portaste nel recitare la parte vostra in tal maniera, che tra li istrioni, che per tutto il dominio si erano procacciati, si conobbe evidente la prontezza della pronuncia vostra. Può essere che altra volta si sieno dipoi recitati e condotti simili poemati più riccamente, ma infino a quel tempo la memoria de' nostri cittadini non haveva ancora vistone una commedia sì ben condotta. Imperocché, volendo Lorenzo non solo al Principe soddisfare quanto a tutto il popolo, prese sopra le sue spalle tutto quello che a condurre onorevolmente la commedia si richiedeva. E prima nella sala grande di sopra in detto Palazzo fece nelle scene apparire una prospettiva per le mani di Ridolfo del Grillandaio: a tutti nuova maravigliosa riuscì.

Questa rappresentazione avvenne sicuramente fra il 1517, termine dopo il quale il ms. A fu compilato, e il 1520, anno della morte del duca di Urbino: ma in questo giro di anni è il 1518 quello a essere maggiormente indiziato. Già Alessandro Parronchi,⁴⁷ mettendo insieme: 1) la notizia contenuta in una lettera di Alfonsina Orsini, madre di Lorenzo, di una commedia intitolata *Falargo* recitata l'8 settembre 1518;⁴⁸ 2) un'altra notizia riportata da Bartolomeo Cerretani di una commedia messa in scena il giorno successivo,⁴⁹ entrambe per festeggiare le nozze di Lorenzo de' Medici con Madeleine de la Tour d'Auvergne; 3) quanto scrive Vasari sulle prospettive dipinte per quelle occasioni dal Franciabigio e Ridolfo del Ghirlandaio,⁵⁰ Parronchi, dicevo, aveva ipotizzato che una delle due commedie rappresentate fosse proprio la *Commedia in versi*.⁵¹ Che Zeffi registri che fu Ridolfo del Ghirlandaio a fare la pro-

⁴⁷ A. Parronchi, *La prima rappresentazione*, pp. 21-25.

⁴⁸ Così si legge nella lettera della Orsini a Giovanni Lapucci: «... et a una meza hora di nocte si cominciò la commedia, detta falargo, quale è stata molto bene recitata, et con un bellissimo apparato, quale vi manderò disegnato ad ciò ne vediate quanto si può». Citazione da Parronchi, *La prima rappresentazione*, p. 24.

⁴⁹ «Addì 9 fu invitato, e fessi il convito a tutto lo Stato et amici nobili, che furno 130 cittadini de' primi, e quali desinato e fatto una commedia furno licentati» (B. Cerretani, *Dialogo della mutatione di Firenze*, a cura di R. Mordenti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1990, p. 124).

⁵⁰ «Fece [il Franciabigio] con Ridolfo Grilandai uno apparato bellissimo per le nozze del duca Lorenzo, con due prospettive per le comedie che si fecero, lavorate molto con ordine e maestrevole giudizio e grazia; per le quali acquistò nome e favore appresso a quel principe» (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, voll. 6 di testo e 2 di commento, S.P.E.S., 1966-87, vol. IV Testo, pp. 510-511).

⁵¹ A. Parronchi, *La prima rappresentazione*, p. 76, ritiene che sia proprio la *Commedia in versi* quella che Alfonsina Orsini dice chiamarsi *Falargo*, e interpreta questo strano titolo come *Fa' l'Argo*, cioè stai a occhi ben aperti, come Argo che aveva cento occhi, con riferimento al comportamento del geloso Catillo nei confronti della moglie Virginia. Ma

spettiva della commedia di Strozzi recitata «a istanza del Magnifico Lorenzo», induce a credere che si tratti dello stesso evento, cosa che darebbe a noi un riferimento cronologico puntuale per quella rappresentazione: 8 o 9 settembre 1518. E se Zeffi dichiara anche che quella commedia era stata la prima di Strozzi, dobbiamo ricavarne che sul finire degli anni '30 del Cinquecento (Zeffi morirà nel 1542, e per questo la biografia potrebbe essere rimasta interrotta) nell'*entourage* del patrio fiorentino circolava l'opinione che questi fosse autore di tre commedie: quella che oggi chiamiamo la *Commedia in versi*, *La Pisana* e *La Violante*. Questi i fatti, elementi di un *puzzle* che manca di non pochi pezzi, ma di cui malgrado i vuoti si può tentare la ricomposizione.

7. Un'ipotesi ricostruttiva

Ritorniamo al 1510, anno di pubblicazione dei *Suppositi*. Machiavelli, che si era già esercitato su Terenzio volgarizzando l'*Andria* e ricopiando l'*Eunuchus*, che aveva tentato con le *Maschere* la composizione di una farsa morale, si mette alla prova, forse in gara con Jacopo Nardi, nella composizione di una commedia regolare in versi, recuperando alcuni spunti proprio dal testo ariostesco. Saremmo tra la fine del 1511 e i primi mesi del '12, gli ultimi della sua permanenza nella Cancelleria. Il testo, che non aveva ancora raggiunto la compiutezza necessaria per essere portato sulla scena, era comunque in una forma che ne consentì la lettura-recitazione a Domenico Barlacchi. Tra coloro che vi assistarono potrebbe essere stato anche Lorenzo Strozzi. Di lì a poco con la caduta della repubblica e il ritorno dei Medici a Firenze le sorti di Machiavelli volsero rapidamente al peggio. Estromesso dalla Cancelleria, allontanato da Firenze, ingiustamente arrestato e finanche torturato dopo la fallita congiura di Agostino Capponi e Pietro Paolo Boscoli, la sua attenzione si concentrò sugli accadimenti politici di quegli anni, per cercare di capirne le ragioni al confronto con i testi degli antichi. Sono gli anni dei *Discorsi* e del *Principe*. Nel palazzo ducale di Urbino nel febbraio 1513 si rappresentava intanto la *Calandra* di Bernardo Dovizi, il futuro cardinal Bibbiena. Il testo della commedia circolò presto in Firenze e Machiavelli, che era stato già impressionato dalla novità dei *Suppositi*, si rese conto definitivamente che il futuro della commedia non era nel verso

è un'interpretazione del titolo poco verosimile: cfr. Stoppelli, *La 'Mandragola': storia e filologia*, pp. 71-72.

ma nella prosa. Perché la commedia potesse davvero essere “specchio di vita”, come i classici insegnavano, era necessario che nei tempi moderni parlasse la lingua della quotidianità. Peraltro questo è quanto risulta dalle più tarde riflessioni dello scrittore contenute nel *Discorso sulla lingua*. Anche da questi presupposti prende corpo un capolavoro come la *Mandragola*. Il testo della *Commedia in versi* restava fra le sue cose abbandonate nella forma in cui Barlacchi lo aveva recitato e sulle cui carte aveva lasciato ricordo di quell'evento.

Passano alcuni anni, Machiavelli ha già cominciato la stesura della *Mandragola* e Lorenzo Strozzi, che ha la passione per gli spettacoli, richiede a Machiavelli di riprendere quel testo per farne omaggio in uno spettacolo ai signori di Firenze. Se Niccolò era ora occupato in altri progetti, si incaricava lui stesso di rivederlo. Strozzi è una figura importante in quegli anni a Firenze, guida una famiglia di banchieri che è tra le più ricche della città, è in buoni rapporti soprattutto col cardinale Giulio. Poteva essere un tramite per avvicinare l'ex segretario ai Signori di Firenze, come di fatto avvenne, e così trarlo fuori dalle ristrettezze economiche e dall'isolamento politico. Strozzi insomma poteva risultare utile a Machiavelli, come non lo era stato qualche anno prima Francesco Vettori. Dunque accetta la proposta e prepara di sua mano una copia pulita del testo, il ms. A, che Strozzi ricopia in B apportando modifiche alla stesura originaria. Successivamente i due lavorano insieme su quella trascrizione; Machiavelli rivede il lavoro di Strozzi e fornisce un'altra scena, il prologo e l'argomento. Siamo nel settembre del 1518 e la commedia viene rappresentata nella sala grande di palazzo Medici in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Lorenzo duca d'Urbino. Il nome dell'autore resta incerto: potrebbero gli spettatori aver creduto che fosse lo stesso Strozzi, che era stato finanziatore della messinscena come riferisce Zeffi. Due anni più tardi, o pressappoco, a Firenze si rappresenterà la *Mandragola*. Per Machiavelli quel lavoro di anni prima non aveva più alcun interesse, come autore di commedie si era messo su un'altra strada. Nel 1527 Machiavelli muore. Quello che avverrà successivamente non si riesce a spiegare fino in fondo: forse ha a che vedere più con la vanità di Strozzi che con la verità dei fatti. Con il passare degli anni Strozzi potrebbe avere ingigantito nel suo ricordo il ruolo che aveva avuto nel mettere a punto con Machiavelli il testo della commedia, fino a renderlo persuaso che quel testo fosse davvero suo. O forse Machiavelli stesso di fatto gli n'aveva ceduto la proprietà, non diversamente da come Giannotti farà anni dopo con suoi lavori. Per dare una forma degna a quello che ormai riteneva la sua opera migliore, Strozzi ne allestì o ne fece allestire una

copia in pergamena. Le altre due commedie restavano in abbandono con gli altri suoi versi in quello che è oggi il ms. Ashburnham 606.

Quanto c'è di romanzesco in questa ricostruzione? Forse molto, forse poco. Del resto non è detto che il verosimile coincida col vero e che il possibile sia anche probabile. Nella ricomposizione del quadro c'è però un nucleo di verità difficile da scalfire: che la *Commedia in versi* fu scritta da Machiavelli e che di conseguenza essa rappresenta nella sua carriera di commediografo l'anello di congiunzione fra il teatro fiorentino in versi e la *Mandragola*. Ma questa è una valutazione che dovrà essere circostanziata in altra sede. Circa il futuro del testo, la presenza di tanto nome obbliga a cure filologiche e critiche che recuperino il tempo perduto. Se e quando ciò sarà fatto, si potrà dire che questa commedia, non paragonabile (come del resto la *Clizia*) a un capolavoro come la *Mandragola*, ma che comunque spicca non di poco nel panorama del genere a cui appartiene, ha cominciato a ricevere negli studi il trattamento che merita. Oltretutto si tratta davvero di un bel caso filologico.

ABSTRACT

The essay re-examines an early Cinquecento Florentine comedy in verses. Anepigraphic in the manuscripts, the comedy circulated since the first printed edition, at the end of the XVIII century, under the title *Commedia in versi*. At first scholars have attributed the work to Machiavelli because they had found the text in an original manuscript of him. Since 1892, however, they have identified the *Commedia in versi*, as a work of Lorenzo di Filippo Strozzi. The main evidence for this attribution are the words that Lorenzo di Filippo penned on a manuscript of the *Commedia* that he copied. Scholars have so far believed that Machiavelli transcribed Strozzi's work as a gesture of kindness and gratitude to his protector. The collation of the manuscripts instead reveals that the original text of the *Commedia* is not that copied by Strozzi but that copied by Machiavelli. The author of the *Commedia* is therefore Machiavelli, not Strozzi. The language and the style of the text too point to Machiavelli, and indicate that the *Commedia in versi* is the missing link between early XVI century Florentine theater in verses and *Mandragola*.

IL CATALOGO DELLE «EDITIONES»
DI ALDO MANUZIO: TRA «PRINCIPES»
E RISTAMPE *

VALERIA GUARNA

Caratteristica degli studi di Carlo Dionisotti è stata la capacità di restituire l'immagine di un personaggio o l'atmosfera di un'epoca attraverso suoi momenti nodali in saggi che, seppur contenuti nella loro lunghezza, hanno sempre dimostrato una profondità e ricchezza tali da essere bacino a cui attingere per riprendere o piuttosto avviare nuove ricerche. Esempio straordinario i saggi contenuti in *Geografia e storia della letteratura italiana*.

Quanto detto vale soprattutto per Aldo Manuzio, a cui Dionisotti ha dedicato nel corso degli anni diversi contributi, raccolti nel 1995 in *Aldo Manuzio umanista e editore*.¹ Essi indicano «agli studiosi la molteplicità dei possibili piani di lettura della figura di Manuzio». ² Piani di lettura che sarebbero stati oggetto di indagini successive: tipografo,³ gramma-

* Questo articolo sviluppa un contributo presentato in occasione del convegno *Aldo Manuzio umanista, editore e filologo*, organizzato da Giacomo Comiati presso l'Università degli Studi di Padova il 15 dicembre 2015. Negli Atti, in preparazione per i Quaderni dell'Associazione Alumni della Scuola Galileiana di Studi Superiori, confluirà un saggio – a firma di chi scrive – che esamina la produzione manuziana alla luce dei tre cataloghi editoriali stampati da Aldo.

¹ C. Dionisotti, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, Il Polifilo, 1995, raccoglie i contributi apparsi negli anni in diverse sedi: «Aldo Manuzio umanista» (1960); «Aldo e i greci» (1963); «Questioni aperte su Aldo Manuzio (1970); «Aldo Manuzio editore» (1975). A questi si aggiungono la voce «Manuzio Aldo», nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, III, Torino, UTET, 1986², pp. 42-44; e il capitolo su Aldo in *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 1-14.

² E. Barbieri, «Nel V centenario aldino. Breve rassegna bibliografica», *Aevum*, 70 / 3 (1996), pp. 527-562: 555.

³ In occasione della mostra fiorentina del 1994 viene allestito il catalogo *Aldo Manuzio Tipografo 1494-1515*, a cura di L. Bigliuzzi, A. Dillon Bussi, G. Savino, P. Scapecchi,

tico,⁴ ebraista,⁵ ellenista.⁶ Sembra invece finora rimasto inascoltato l'invito ad approfondire la filologia di Aldo e la sua formazione durante gli anni romani che segnano in modo particolare le scelte future.⁷ Il saggio *Aldo Manuzio editore*, che apre la raccolta delle dediche, prefazioni e note ai testi reperibili nelle stampe aldine,⁸ è di fatto una lettura degli annali di Manuzio che ripercorre il programma culturale, *fil rouge* di quello editoriale, ravvisabile attraverso i titoli pubblicati. Tra le molte indicazioni che quel saggio contiene c'è anche l'invito a soffermarsi sul progetto manuziano al fine di approfondire le ragioni che avevano guidato Aldo nella selezione dei testi.

Sulla scorta delle ricerche dionisottiane ha preso le mosse il presente contributo che mira a indagare il catalogo editoriale manuziano attraverso l'analisi del rapporto tra prime edizioni e ristampe. Ciò ha permesso di valutare la forza innovatrice dell'esperienza aldina e la capacità di reinventare la forma libro come prodotto culturale e commerciale allo stesso tempo.

L'occasione per approfondire i vari aspetti dell'attività editoriale di Manuzio è stata quella delle celebrazioni per il V centenario della morte di Aldo Manuzio (1450 ca.-1515). Le molte iniziative organizzate sul grande umanista hanno permesso di fare il punto sullo stato degli studi.⁹

(Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 17 giugno-30 luglio 1994), Firenze, Octavo F. Cantini, 1994.

⁴ T. Plebani, «Omaggio ad Aldo grammatico: origine e tradizione degli insegnanti-stampatori», in *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano 1495-1515*, a cura di S. Marcon e M. Zorzi, Venezia, Il Cardo, 1994, pp. 73-100.

⁵ A. Campos, «La grammatica ebraica di Aldo Manuzio», in *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano 1495-1515*, pp. 103-106.

⁶ Oltre all'ormai classico A. Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise*, Paris, A. Firmin-Didot, 1875; più recentemente sono tornati sulla questione L. Balsamo, «Aldo Manuzio e la diffusione dei classici greci», in *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano*, a cura di G. Benzoni, Firenze, Olschki, 2002, pp. 171-188; e P. Tomè, «Il contributo di Manuzio alla riscoperta del greco in Occidente», *Notiziario bibliografico. Giunta regionale del Veneto*, 71 (2015), pp. 51-60.

⁷ C. Dionisotti, «Aldo Manuzio umanista», in *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, Il Polifilo, 1995, pp. 37-66, qui pp. 38-39 e 44.

⁸ *Aldo Manuzio editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di C. Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di G. Orlandi, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1975.

⁹ Per le celebrazioni del centenario manuziano il *Consortium European Research Libraries* (CERL) ha allestito un sito web dedicato agli eventi organizzati in tutto il mondo: il *Manutius Network 2015* (consultabile all'indirizzo https://www.cert.org/collaboration/manutius_network_2015/main). Il progetto offre una panoramica dello stato degli studi sulla figura e sull'attività di Aldo Manuzio.

Tra i molti contributi prodotti sorprende però che per il più grande editore della storia non siano ancora disponibili annali tipografici con dati aggiornati e l'opera di riferimento rimane tuttora quella ottocentesca compilata da Antoine-Augustin Renouard e giunta alla terza e ultima edizione nel 1834.¹⁰

È infatti da subito emersa la necessità di uno strumento che consenta di mappare la produzione aldina nei termini stessi della definizione del repertorio editoriale. Indispensabile, e preliminare, si rivela perciò l'aprontamento di nuovi annali tipografici che tengano conto innanzitutto delle ricerche recenti che hanno stabilito, soprattutto tramite criteri bibliografici, quali di quelle edizioni prive di indicazioni tipografiche possano essere ricondotte con maggior certezza all'officina manuziana e quali, invece, non presentano caratteristiche tali per poter essere attribuite ad Aldo.¹¹

Allo stato dell'arte infatti classificare e analizzare la produzione aldina rimane un compito arduo che necessita di più strumenti confrontati tra loro: dai cataloghi cartacei (legati per lo più a singole collezioni o a particolari occasioni celebrative) ai database online (specialistici della produzione a stampa rispetto a determinati periodi storici o a particolari collezioni).

L'auspicio e la proposta che l'occasione del centenario porta con sé non possono dunque che essere quelli della realizzazione di un catalogo informatizzato unico, che si costituisca in primo luogo come versione

¹⁰ A.-A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Aldes, ou histoire des trois Manuce et des leurs éditions*, 3 voll., Paris, Jules Renouard, 1834 [Paris, A.-A. Renouard, 1803¹ e 1825²]; su cui si vedano le riflessioni di A. Serrai, *Storia della bibliografia*, vol. 10: *Specializzazione e Pragmatismo: i nuovi cardini dell'attività bibliografica. Parte I*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 61-64. Anche per gli aggiornamenti bibliografici si è fermi alla metà del secolo scorso. La «Bibliografia aldina» più recente, compilata da Lamberto Donati per il V centenario della nascita di Manuzio, è apparsa in *Studi sopra Aldo Manuzio*, a cura di R. Ridolfi, Firenze, Olschki, 1955, pp. 68-92 (aggiornamento del contributo apparso su *La Bibliofilia*, LII / 2 (1950), pp. 188-204). A questa si possono affiancare le più recenti rassegne bibliografiche di L. Balsamo, «Manutiana», *La Bibliofilia*, 97 (1995), pp. 193-196; e di E. Barbieri, «Nel V centenario aldino. Breve rassegna bibliografica».

¹¹ Per gli altri editori della casa manuziana sono disponibili diversi contributi che provvedono ad elencare e ad analizzare le edizioni. Si ricordano i principali: *The publications of Paulus Manutius 1533-1557*, Los Angeles, University of California, 1992; *The publications of Paulus Manutius and his son Aldus Manutius the Younger 1558-1574*, Los Angeles, University of California, 1993; *The publications of the Torresani, contrefactions, associated material and addenda*, Los Angeles, University of California, 1994; A. Cataldi Palau, *Gian Francesco d'Asola e la tipografia aldina. La vita, le edizioni, la biblioteca dell'Asolano*, Genova, Sagep, 1998.

aggiornata degli annali tipografici, a cui affiancare la sistematizzazione della voluminosa bibliografia critica finora prodotta. In questo modo le informazioni reperibili dalle molte e disparate fonti verrebbero a convergere in un unico contenitore che ne consentirebbe una gestione e una fruizione sicuramente ottimizzate.

Dunque, per procedere con la ricerca che qui si presenta è innanzitutto necessario definire il campo di indagine, vale a dire individuare e classificare le edizioni aldine. La presentazione degli strumenti di cui ci si è avvalsi è preliminare.

Per un catalogo generale delle edizioni aldine

Il primo tentativo di organizzare le edizioni aldine fu fatto da Antonio Cesare Burgassi nel 1790, a cui seguì nel 1803 una nuova edizione, con emendazioni e aggiunte.¹² Nello stesso anno Renouard dava alle stampe il primo catalogo ragionato: gli *Annales de l'imprimerie des Aldes, ou histoire des trois Manuce et des leurs éditions*. Uno strumento tuttora valido che richiederebbe tuttavia una revisione alla luce dei nuovi studi critici e bibliografici.

Entrambe queste opere erano state compilate ad uso di collezionisti e librai, assecondando di fatto una richiesta del mercato antiquario che all'epoca necessitava di uno strumento affidabile per orientarsi tra le edizioni antiche. Gli interessi e gli studi bibliografici erano ancora di là da venire.¹³

Nel 1994, in occasione delle celebrazioni per il V centenario dell'inizio dell'attività tipografica di Aldo, è stato organizzato dalla Harvard University, nella sede fiorentina di Villa I Tatti, il Convegno internazionale "Aldo Manuzio e la cultura rinascimentale", cui ha fatto seguito una mostra allestita nella sede della Biblioteca Medicea Laurenziana. Per l'occasione

¹² A.C. Burgassi, *Serie dell'edizioni aldine per ordine cronologico ed alfabetico*, Pisa, Luigi Raffaelli, 1790 [Padova, Pietro Brandolese, 1790²; Firenze, Giuseppe Molini, 1803³]. Dell'ultima edizione è disponibile una ristampa anastatica con in appendice *gli annali di Aldo Il Vecchio*, a cura di P. Scapecchi, Bologna, Forni, 2013, pp. xvii-xxx. Gli *Annali* compilati da Scapecchi forniscono i dettagli bibliografici essenziali.

¹³ Come ha illustrato C.M. Simonetti, «Analisi di alcune opere di annalistica», in *Un ostico oggetto di desiderio. Introduzione alle discipline del libro*, Manziana, Vecchiarelli, 1997, p. 92. Sul collezionismo di volumi aldini tra fine xviii e inizio xix secolo si veda il saggio di M. Lowry, «Boyars, Bishops and Bibliophiles: an Aldine Network in Revolutionary Europe», in *Libri, tipografi, biblioteche: ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1997, II, pp. 473-491.

è stato presentato un catalogo della produzione aldina, in cui ciascuna edizione è accompagnata da una scheda descrittiva che dà nota degli elementi bibliografici e dei principali cataloghi di riferimento. Inoltre, molto utili risultano le osservazioni che affrontano problemi cronologici delle stampe, confrontate criticamente con gli studi più recenti anche per ciò che riguarda questioni di attribuzione tipografica.¹⁴

Le informazioni reperibili dal catalogo ottocentesco di Renouard, e da quest'ultimo appena descritto, devono però essere integrate con quelle ricavabili dalle banche dati online. Per gli incunaboli il sito di riferimento è l'*Incunabula Short Title Catalogue* della British Library (ISTC), che fornisce i link agli altri due maggiori database specialistici: il *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW) e il *Bayerische Staatsbibliothek Inkunabelkatalog* (BSB-Ink). Per le edizioni del Cinquecento il rinvio è al *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (Edit16).¹⁵

Tra gli strumenti di cui ci si è avvalsi per analizzare il programma editoriale manuziano rientrano anche i tre cataloghi che lo stesso Aldo dà alle stampe. Questi inventari da una parte testimoniano «l'alta coscienza che egli aveva di sé»,¹⁶ dall'altra rispecchiano il progetto culturale, sotteso all'attività tipografica, che emerge sin nella scansione tipologica con cui sono organizzati i testi.

Il primo di questi vede la luce nell'ottobre 1498 e include i soli testi greci: *Libri graeci impressi usque diem primum octobris MIID*.¹⁷ Al 1504

¹⁴ Aldo Manuzio *Tipografo 1494-1515*. Nel catalogo sono presenti due modalità di redazione delle schede, differenti tra loro per la tipologia di dati riportati.

¹⁵ Le banche dati sono consultabili ai seguenti indirizzi: ISTC <http://www.bl.uk/catalogues/istc/>; Edit16 http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm. Le informazioni dei maggiori cataloghi elettronici sono ora riunite nel database collettivo USTC (*Universal Short Title Catalogue*) che permette di fare ricerche su tutti i libri pubblicati in Europa dall'invenzione della stampa a tutto il XVI secolo: <http://www.ustc.ac.uk/>

¹⁶ C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», in *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, Il Polifilo, 1995, pp. 91-138, qui p. 99.

¹⁷ Per tutti e tre questi cataloghi si dà il riferimento dell'USTC, le cui schede rimandano specificamente ai repertori specializzati. Per il primo catalogo: USTC 993248. Il documento si rivela di eccezionale importanza per le informazioni catalografiche e per le notizie riguardo ai prezzi e alla produzione. A riguardo si vedano K. Wagner, «Aldo Manuzio e i prezzi dei suoi libri», *La Bibliofilia*, 77 (1975), pp. 77-82; e M. Lowry, «Magni nominis umbra? L'editoria classica da Aldo Manuzio il vecchio ad Aldo giovane», in *La stampa in Italia nel Cinquecento*, Atti del Convegno (Roma, 17-21 ottobre 1989), a cura di M. Santoro, I, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 237-251. Tra i rari casi di cataloghi a stampa prodotti da tipografi nel XV secolo si ricordano quelli del tipografo tedesco Johann Mentelin (Strasburgo 1469), di Sweynheim e Pannartz (Roma 1472) e di Nicolas Jenson (Venezia dopo il 1479).

risale il secondo, in cui i testi sono distinti in greci, latini e «libelli portatiles in formam enchiridii»: *Librorum et graecorum, et latinorum nomina, quot in hunc usque diem excudendos curavimus*.¹⁸ E infine quello del novembre 1513, che presenta la stessa distinzione dei volumi e comprende anche libri stampati tra gennaio e febbraio dell'anno successivo: *Librorum et Graecorum, et Latinorum nomina, quot quot in hunc usque diem excudendos curavimus*.¹⁹

Compulsando i cataloghi cartacei ed elettronici²⁰ si ottiene complessivamente una lista di 130 edizioni, stando alla stima più recente del catalogo della collezione Ahmanson-Murphy «che costituisce ormai la più ampia descrizione, secondo i modelli della bibliografia moderna, della produzione di Aldo ed eredi». ²¹ Edizioni che gli studi più recenti attribuiscono con un buon margine di certezza alla tipografia aldina.²²

Nel presente saggio il numero delle stampe prese in considerazione è però circoscritto a 113, questo perché l'indagine mira a misurare e analizzare il catalogo aldino soprattutto al fine di valutare le strategie culturali ed editoriali adottate da Manuzio, in quanto editore con

¹⁸ USTC 800360. La stampa risale al 1504 e contiene un avviso ai lettori datato giugno 1503.

¹⁹ USTC 800361. La divisione tra i volumi è così scandita: libri greci (50 titoli), al cui interno vi è una sezione per i testi di filosofia; libri latini (7); «libelli forma enchiridii» (20).

²⁰ Tra i repertori utili a mappare le stampe aldine rientrano anche quelli di specifiche collezioni, come quello che descrive la raccolta aldina della Biblioteca Marciana, grazie al quale è stato possibile accertare alcune informazioni (il riferimento è al «Catalogo» a cura di E. Lugato con il contributo di G. Mazzucco e M.G. Neri in *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano 1495-1515*, pp. 205-248), e quello della collezione Ahmanson-Murphy (*The Aldine Press. Catalogue of the Ahmanson-Murphy Collection of books by or relating to the press in the Library of the University of California, Los Angeles: incorporating works recorded elsewhere*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001).

²¹ E. Barbieri, «Nel V centenario aldino», p. 547.

²² Il numero delle edizioni oscilla tra i diversi cataloghi: Burgassi (1803) ne registrava 155, mentre Renouard (1834) 153, entrambi includevano tutti i volumi del 1515 anche quelli realizzati dopo la morte di Aldo (6 febbraio 1515). Per *Aldo Manuzio Tipografo 1494-1515* il numero è di 132; mentre il catalogo della collezione Ahmanson-Murphy ne conta 130. Le due edizioni in più conteggiate nel catalogo fiorentino sono *La Vita del sanctissimo Joseph* (n. 39) e *la Frotola nova* (n. 40). Tuttavia per entrambe, senza note tipografiche, è stata sconsigliata la paternità aldina. Gli studi bibliografici di riferimento sono rispettivamente: E. Barbieri, «Une vie de saint Joseph du xv^e siècle peu connue», *Cahiers de Joséphologie*, XXXII (1989), pp. 197-255; Id., «La “Frotola nova” già attribuita ai torchi di Aldo Manuzio», in *Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell'Istituto di biblioteconomia e di paleografia – Università degli studi di Parma, 2 voll., Firenze, Olschki, 1997, I, pp. 75-104.

uno specifico programma per la selezione dei testi. Di queste edizioni si fornisce di seguito un elenco, in cui si dà indicazione degli annali e dei principali cataloghi di riferimento.²³

	EDIZIONE	ANNO	B1803	R1834	BML1994	ALD2001
1	Constantinus Lascaris, <i>Erotemata</i>	III.1495	1-1494 / 1, 2-1495	1-1494/95	1	1
2	Musaeus, <i>De Herone et Leandro</i> (testo greco)	1495 ca.	p. 178, 19	p. 257, 3	3	2
	Musaeus, <i>De Herone et Leandro</i> (testo latino)	1497 ca.				19
3	Aristoteles, <i>In Logica</i> (v. 1)	XI.1495	3-1495	5-1495	4	4
4	Theodorus Gaza, <i>Grammatica doctissima</i>	XII.1495	5-1495	2-1495	5	5
5	Theocritus, <i>Eidillia</i>	II.1496	6-1495	3-1495	7	7
6	Thesaurus Cornucopiae	VIII.1496	1-1496	1-1496	9	8
7	Aristoteles, <i>In philosophia III</i> (v. 4)	VI.1497	1-1497 / 5, 8-1498	3-1497	11	11
8	Laurentius Maiolus, <i>Epiphyllides in dialecticis</i>	VII.1497	7-1497	8-1497	14	13
9	Iamblichus, <i>De mysteriis</i>	IX.1497	5-1497	6-1497	17	15
10	Johannes Crastonus, <i>Dictionarium graecum cum interpretatione latina</i>	XII.1497	2-1497	7-1497	18	16
11	Libro delle ore	1497	3-1497	13-1497	19	17
12	Aristoteles, <i>In philosophia II</i> (v. 3)	I.1498	2-1498	2-1497 / 2-1498	22	21
13	Urbanus Bellunensis, <i>Institutiones graecae grammaticae</i>	I.1498	9-1497	4-1497	21	22
14	Aristoteles, <i>In philosophia I</i> (v. 2)	II.1498	3-1498	1-1497 / 7 -1498	23	23
15	Aristoteles, <i>In philosophia IV</i> (v. 5)	VI.1498	8, p. 10	1-1498	25	24

²³ Queste le sigle impiegate: B1803 (A.C. Burgassi, *Serie dell'edizioni aldine*, Firenze, Giuseppe Molini, 1803³, pp. 1-44, 174-182); R1834 (A.-A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Aldes*, Paris, Jules Renouard, 1834, I, pp. 1-75, 257-266); BML1994 (Aldo Manuzio *Tipografo 1494-1515*); Ald2001 (*The Aldine Press. Catalogue of the Ahmanson-Murphy Collection of book*, pp. 48-117). I riferimenti all'edizione e all'anno di pubblicazione si danno secondo l'indicazione presente nel catalogo *The Aldine Press*. Per i cataloghi di Burgassi e di Renouard le edizioni si segnalano facendo riferimento alla numerazione e all'anno; per quelle senza data si indica la pagina e il numero. È possibile inoltre che la stessa edizione abbia più riferimenti a seconda di come siano state catalogate le sezioni interne di cui è composta.

16	Aristophanes, <i>Comoediae novem</i>	VII.1498	1-1498	3-1498	26	25
17	Angelus Politianus, <i>Opera</i>	VII.1498	6-1498	4-1498	27	26
18	<i>Psalterium</i>	1498 ca.			29	29
19	<i>Epistulae diversorum philosophorum</i>	IV.1499	3-1499	1-1499	31	30
20	Dioscurides, <i>De materia medicinali</i>	VII.1499	2-1499	4-1499	33	31
21	Niccolò Perotti, <i>Cornucopiae latinae linguae</i>	VII.1499	5-1499	2-1499	32	32
22	Hieronimus Amaseus, <i>Vaticinium</i>	IX.1499			34	33
23	Scriptores astronomici veteres	X.1499	4-1497 / 1, 4-1499	14-1497 / 3, 6-1499	35	34
24	<i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	XII.1499	6-1499	5-1499	36	35
25	S. Caterina da Siena, <i>Epistole</i>	IX.1500	1-1500	2-1500	37	36
26	Lucrezio, <i>De rerum natura</i>	XII.1500	2-1500	1-1500	38	37
27	Poetae Christiani Veteres (v. 1)	I.1501	10-1501	1-1501	42	38
28	Vergilius	IV.1501	12-1501	3-1501	43	39
29	Giovanni Francesco Pico della Mirandola, <i>De imaginatione</i>	IV.1501	9-1501	11-1501	44	40
30	Horatius	V.1501	2-1501	4-1501	45	41
31	Aldus Manutius, <i>Rudimenta grammatices latinae linguae</i>	VI.1501	5-1501	9-1501	46	42
32	Petrarca, <i>Le cose volgari</i>	VII.1501	7-1501	5-1501	47	43
33	Iuvenalis, Persius	VIII.1501	4-1501	6-1501	48	44
34	Girolamo Donato, <i>Ad Gallorum Regem Oratio</i>	XII.1501	1-1501	10-1501	51	46
35	Martialis	XII.1501	6-1501	7-1501	49	47
36	Giorgio Valla, <i>De expetendis et fugiendis rebus opus</i>	XII.1501	11-1501	8-1501	50	48
37	Nonnus Panopolitanus	1501 ca.	p. 179, 20	p. 261, 12	53	49
38	Constantinus Lascaris, <i>De octo partibus orationis</i>	XII.1501 (?)	p. 177, 14	p. 265, 12	54	50
39	Catullus, Tibullus, Propertius	I.1502	1-1502	16-1502	55	52
40	Stephanus Byzantius	III.1502 dopo	14-1502	15-1502	56	53
41	Iulius Pollux	IV.1502	11-1502	1-1502	57	54
42	Cicero, <i>Epistolae familiares</i>	IV.1502	2-1502	2-1502	58	55
43	Lucanus, <i>Pharsalia</i>	IV.1502	6-1502	3-1502	59	56
44	Thucydides	V.1502	16-1502	4-1502	60	57

45	Poetae Christiani Veteres (v. 2)	VI.1502	10, 15-1502	17-1502	61	58
46	Dante, <i>Le terze rime</i>	VIII.1502	3-1502	5-1502	63	59
47	Sophocles, <i>Tragoediae septem</i>	VIII.1502	12-1502	6-1502	62	60
48	Statius, <i>Silvae – Thebais – Achilleis</i> . Aldus Manutius, <i>Orthographia et flexus dictionum apud Statium</i>	VIII.1502	13-1502	7-1502	69	61
49	Herodotus	IX.1502	5-1502	8-1502	64	62
50	Giovanni Battista Egnazio, <i>Oratio in laudem Benedicti Prunuli</i>	IX.1502	4-1502	11-1502	65	63
51	Giorgio Interiano, <i>La vita et sito de Zychi</i>	X.1502	18-1502	9-1502	66	64
52	Valerius Maximus, <i>Dictorum et factorum memorabilium libri novem</i>	X.1502	17-1502	10-1502	67	65
53	Ovidius, <i>Metamorphoseon</i> (v. 1)	X.1502	7-1502	12-1502	68	66
54	Ovidio, <i>Heroides – Elegiae – Ars Amandi – Remedia amoris – Ibis – Ad Liviam epistola – De Nuce – De Medicamine faciei</i> (v. 2)	XII.1502	8-1502	13-1502	70	67
55	Ovidio, <i>Fasti – Tristia – De Ponto libri</i> (v. 3)	II.1503	11-1503	14-1502	72	68
56	Euripides, <i>Tragoediae septendecim</i>	II.1503	6-1503	10-1503	71	69
57	Origenes, <i>Homiliae</i>	IV.1503 dopo	10-1503	11-1503	74	72
58	Lucianus, Philostratus	VI.1503	9-1503	3-1503	75	73
59	Bessarion, <i>In calumniatorem Platonis libri quatuor</i>	VII.1503	4-1503	5-1503	77	75
60	Ammonius	X.1503	1, 7-1503	4-1503	78	76
61	Ulpianus	X.1503	12-1503	6-1503	79	77
62	Xenophon	XI.1503	13-1503	7-1503	80	78
63	Florilegium diversorum epigrammatum	XI.1503	2-1503	9-1503	81	79
64	Johannes Philoponus	III.1504	7-1504	1-504	82	80
65	Aristoteles, <i>De natura animalium – De partibus animalium – De generatione animalium</i>	III.1504	1-1504	12-1503 / 2-1504	83	81
66	Philostratus, Eusebius	V.1504	8-1501 / 9-1504	2-1501 / 11-1504	85	82

67	Scipione Forteguerra, <i>Oratio de laudibus literarum graecarum</i>	V.1504	2-1504	3-1504	84	83
68	Gregorius Nazianzenus, <i>Carmina ad bene beateque vivendum</i> (Poetae Christiani v. 3)	VI.1504	5-1504	4-1504	86	84
69	Quinzio Emiliano, <i>Encomiastica ad divos Foedericum imperatorem et Maximilianum regem Romanorum</i>	VIII.1504	3-1504	5-1504	87	85
70	Homerus, <i>Iliade – Odissea – Batriacomiomachia</i>	X.1504 dopo	6-1504	6-1504	88	86
71	Demosthenes, <i>Orationes</i>	XI.1504	4-1504	7-1504	89	87
72	Pietro Bembo, <i>Gli Asolani</i>	III.1505	4-1505	1-1505	90	88
73	Giovanni Aurelio Augurelli, <i>Carmina</i>	IV.1505	3-1505	2-1505	91	89
74	Libro delle Ore	VII.1505	5-1505	3-1505	92	90
75	Giovanni Gioviano Pontano, <i>Opera</i>	VIII.1505	6-1505	4-1505	93	91
76	Adriano Castellesi, <i>Venatio</i>	IX.1505	1-1505	5-1505	94	92
77	Aesopus, <i>Vita et fabellae cum interpretatione latina</i>	X.1505	2-1505	6-1505	95	93
78	Vergilius, <i>Opera</i>	XII.1505	7-1505	7-1505	96	94
79	Quintus Smyrnaeus, <i>Derelectorum ab Homero libri quatuordecim</i>	1505	p. 181, 27	p. 261, 14	97	95
80	Euripides, <i>Hecuba – Iphigenia in Aulide</i>	XII.1507	2-1507	1-1507	98	96
81	Aldus Manutius, <i>Institutionum grammaticarum libri</i>	IV.1508	4-1508	1-1508	99	97
82	Erasmus, <i>Adagia</i>	IX.1508	3-1508	2-1508	100	98
83	Rhetores Graeci (v. 1)	XI.1508	7-1508	4-1508	102	99
84	Plinius, <i>Epistolarum libri decem</i>	XI.1508	6-1508	3-1508	101	100
85	Plutarchus, <i>Opuscula</i>	III.1509	3-1509	1-1509	103	101
86	Horatius, <i>Poemata</i>	III.1509 dopo	2-1509	2-1509	104	102
87	Sallustius, Cicero, Porcius Latro	IV.1509	5-1509	3-1509	105	103
88	Rhetores Graeci (v. 2)	V.1509	4-1509	4-1508	106	104
89	Constantinus Lascaris, <i>De octo partibus orationis</i>	1512	3-1512	1-1512	107	105

90	Manuel Chrysoloras, <i>Erotemata</i>	1512	1-1512	2-1512	108	106
91	Cicero, <i>Epistolae familiares</i>	1512	2-1512	3-1512	109	107
92	Pindarus, Callimachus, Licophron	I.1513	7, 9-1513	9-1513	110	108
93	Giovanni Gioviano Pontano, <i>Opera</i>	1513	11-1513	7-1513	119	109
94	Tito Vespasiano ed Ercole Strozzi	I.1513	14-1513	10-1513	111	110
95	Aristoteles, <i>De natura animalium – De partibus animalium – De generatione animalium</i>	II.1513	3-1513	11-1513	112	111
96	Oratores Graeci	V.1513	6, 12- 1513	2-1513	114	112
97	Cicero, <i>Epistolarum ad Atticum ad Brutum ad Quintum fratrem</i>	VI.1513	5-1513	3-1513	115	113
98	Plato, <i>Omnia opera</i>	IX.1513	10-1513	4-1513	116	114
99	Niccolò Perotti, <i>Cornucopiae linguae latinae</i>	XI.1513	8-1513	6-1513	117	115
100	Caesar, <i>Commentarii</i>	XII.1513	4-1513	1-1513	113	117
101	Alexander Aphrodisiensis, <i>In Topica commentarii</i>	II.1514	1-1513	5-1513	120	118
102	Suda	II.1514	11-1514	11-1514	121	119
103	<i>Rhetorica ad Herennium.</i> Cicero, <i>De inventione, De oratore, Brutus, Orator...</i>	III.1514	3-1514	1-1514	122	120
104	Scriptores rei rusticae	V.1514	9-1514	2-1514	123	121
105	Hesychius, <i>Dictionarium</i>	VIII.1514	4-1514	3-1514	124	122
106	Atheneo Naucratica, <i>Deipnosophistae</i>	VIII.1514	1-1514	4-1514	125	123
107	Quintilianus, <i>De institutione oratoria</i>	VIII.1514	8-1514	5-1514	126	124
108	Petrarca	VIII.1514	7-1514	6-1514	127	125
109	Jacopo Sannazaro, <i>Arcadia</i>	IX.1514	10-1514	7-1514	128	126
110	Vergilius	X.1514	13-1514	8-1514	129	127
111	Valerius Maximus, <i>Exempla quatuor et viginti nuper inventae ante caput de omnibus</i>	X.1514	12-1514	9-1514	130	128
112	Aldus Manutius, <i>Institutionum grammaticarum libri</i>	XII.1514	5-1514	10-1514	131	129
113	Lucretius, <i>De rerum natura</i>	I.1515	8-1514	11-1515	132	130

In queste edizioni è possibile riconoscere una partecipazione attiva da parte di Aldo, vale a dire una sua «corresponsabilità» nelle stampe ravvisabile o nella presenza della sua firma sulle edizioni o nei paratesti introduttivi (dediche, avvisi) da lui sottoscritti. Sono state quindi escluse quelle stampe per cui Manuzio fu solo esecutore materiale o venditore.²⁴ Si tratta di:²⁵

- Teodoro Prodromo, *Galeomyomachia* (1495 ca.): B1803, p. 176, 8; R1834, p. 258, 4; BML1994, 2; Ald2001, 3.
 Pietro Bembo, *De Aetna* (II.1496): B1803, 4-1495; R1834, 4-1495; BML1994, 6; Ald2001, 6.
 Alessandro Benedetti, *Diaria de bello Carolino* (dopo VIII.1496): B1803, p. 175, 3; R1834, p. 260, 9; BML1994, 10; Ald2001, 9.
 Niccolò Leonicensi, *De epidemia quam morbum gallicum vocant* (VI.1496): B1803, 6-1497; R1834, 12-1497; BML1994, 12; Ald2001, 12.
 Niccolò Leonicensi, *De tiro seu vipera* (1497 ca.): BML1994, 13; Ald2001, 20.
 Lorenzo Maioli, *De gradibus medicinarum* (1497): R1834, 11-1497; BML1994, 15; Ald2001, 14.
 Johannes Reuchlin, *Oratio ad Alexandrum VI* (IX.1498): B1803, 7-1498; R1834, 8-1498; BML1994, 28; Ald2001, 27.

A queste si devono aggiungere quelle edizioni prive di dati tipografici, per le quali è ancora dubbia l'attribuzione alla tipografia aldina:²⁶

- pseudo-Cicerone, *Synonima* (1497-1498?): BML1994, 16.
 Manuzio, *Brevissima introductio ad litteras graecas* (entro X.1498): B1803, 8-1497; R1834, 5-1497; BML1994, 20; Ald2001, 18.²⁷

²⁴ Come ha illustrato Dionisotti, Manuzio «di regola assumeva la corresponsabilità delle sue stampe» e l'assenza di determinate indicazioni denotava «insoddisfazione o dissenso» da parte di Aldo. Si veda C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», p. 109. Valutazioni in merito sono state condotte anche alla luce dei titoli registrati nei tre cataloghi editoriali manuziani (1498, 1503, 1513), la cui assenza denota un non allineamento dell'edizione all'indirizzo editoriale principale.

²⁵ Nessuna di queste edizioni è menzionata nei cataloghi editoriali stampati da Aldo, ciò indica una precisa volontà di non includere le pubblicazioni nel proprio programma. La stampa di ciascuna è infatti riconducibile a particolari situazioni. Per ulteriori informazioni si rinvia alle rispettive schede in *Aldo Manuzio Tipografo 1494-1515*.

²⁶ Oltre a quelle menzionate, si segnala che nell'USTC (993249) è registrata una stampa databile al 1500 che riporta la breve *Introductio utilissima hebraice discere cupientibus* di Aldo, ricondotta all'officina manuziana solo dal GW. Il breve testo è accluso da Manuzio alla prima edizione della sua grammatica latina (1501).

²⁷ Scapecchi ipotizza che «tali brevi pubblicazioni servissero come “mostra” dei caratteri in uso nell'officina», cfr. *Aldo Manuzio Tipografo 1494-1515*, p. 48.

Terenzio Florini, *Apologia in Bartholium Atriensem et Gabrielem Ciminum* (1502): BML1994, 41.

Dalla lista delle edizioni prese in esame sono state escluse anche le prove di stampa, come il foglio volante – stampato entro aprile 1498 – che testimonia i primi tentativi eseguiti per la realizzazione dei *Deipnosophistae* di Ateneo Naucratica, editi solo quindici anni più tardi (nel 1514);²⁸ e il foglio della cosiddetta *Bibbia poliglotta*, realizzato tra il 1498 e il settembre 1501.²⁹ Inoltre non rientrano nella presente valutazione né il foglio volante che registra le leggi della Nova Academia (1501),³⁰ né l'epistola *Monitum in Lugdunenses typographos* indirizzata da Aldo ai suoi lettori (anche questa stampata su un unico foglio e datata 1503).³¹

Circoscritto l'ambito di indagine, l'analisi del catalogo aldino viene affrontata secondo due punti di vista. Uno più generale che ripercorre l'attività editoriale lungo lo sviluppo temporale, e uno che mira a cogliere aspetti particolari del progetto culturale alla luce dei casi di *editio princeps*.

Le "principes" e il progetto culturale di Aldo

La prima variabile secondo cui analizzare la produzione aldina è quella temporale, il grafico proposto di seguito ne visualizza lo sviluppo.³² L'attività prende avvio nel 1494 con la grammatica greca di Costantino

²⁸ BML1994, 24; Ald2001, 10.

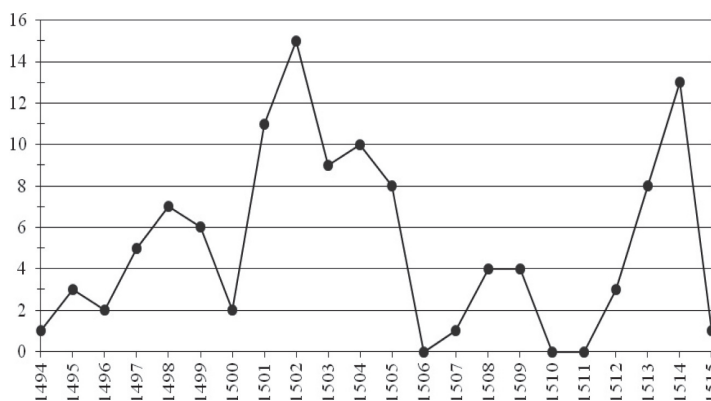
²⁹ BML1994, 52; Ald2001, 45. Il foglio della Bibbia poliglotta, uno *specimen* e non una bozza tipografica – come precisa Scapecchi, si conserva in più esemplari che attestano al loro interno alcune varianti. Sebbene si tratti di un *unicum* tipografico, la Bibbia testimonia l'interesse di Aldo sia per tutte le lingue antiche, compreso l'ebraico, sia per il metodo della critica testuale applicato anche alle Sacre Scritture. Cfr. P. Scapecchi, «Aldo alle origini della Bibbia poliglotta», in *Le civiltà del libro e la stampa a Venezia: testi sacri ebraici, cristiani, islamici dal Quattrocento al Settecento*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Marciana, Libreria Sansoviniana, 27 maggio-29 luglio 2000), a cura di S. Pelusi, Padova, Il Poligrafo, 2000, pp. 77-82. Sull'introduzione della stampa ebraica a Venezia per opera di Aldo si è soffermata A. Campos, «La grammatica ebraica di Aldo Manuzio».

³⁰ R1834, p. 260, 10; Ald2001, 51.

³¹ B1803, p. 178, 18; R1834, I-1503; BML1994, 73; Ald2001, 70.

³² Nel caso di datazione oscillante tra due estremi temporali si è deciso di contare la stampa per la data più bassa; in questo modo è possibile in parte ovviare al problema del doppio stile di datazione impiegato da Aldo (stile comune, stile veneto) su cui gli studiosi non si sono ancora pronunciati definitivamente.

Lascaris e prosegue con un andamento altalenante fino al gennaio 1515, quando vede la luce l'ultima edizione, quella dedicata a Lucrezio.³³



L'intera produzione aldina ha un corso instabile fatto di accelerazioni, rallentamenti e battute di arresto, momenti che coincidono ora con decisioni personali, come quella che vede Aldo allontanarsi da Venezia, ora con particolari vicende politiche che influiscono in maniera determinante sull'attività. All'interno dell'arco temporale di attività si evidenziano in particolare una diminuzione della produzione, in corrispondenza degli anni 1506-1511, e altrettanti momenti di attività intensa con punte nel 1502 e nel 1514. Si rilevano altresì un paio di momenti di interruzione: il primo nel 1506, l'altro tra il 1510 e il 1511. Estremi temporali che delimitano il periodo di produzione più bassa, coincidente con il soggiorno di Manuzio, tra il 1508 e il 1509, in diverse città (prima a Ferrara e poi a Bologna e a Siena).

L'interruzione delle pubblicazioni verificatasi nel 1506 è conseguenza del trasferimento di Aldo a Milano, dove si era recato in cerca di codici da mettere a stampa.³⁴ Le difficili condizioni politiche in cui versava l'Italia, e in particolar modo la città lagunare, avrebbero invece influito negativamente sulla attività a cavallo degli anni 1510-1511, durante i quali Aldo aveva espresso non poche preoccupazioni nelle introduzioni ai suoi

³³ L'*Index librorum* stampato da Paolo Manuzio nel 1563 pubblica il catalogo delle edizioni aldine assegnando al 1492 l'inizio dell'attività di Aldo. Tuttavia il primo titolo che compare è quello del Lascaris di due anni più tardi. Cfr. *l'Index librorum, qui in aldina officina ab ipso primum Aldo ab anno MCDXCII, ad annum MDXIV. Deinde ab eius socero, Andrea Asulano, ad annum MDXXVIII. Tum ab Aldi, & simul Asulani filiis, ad annum MDXXVI. Inde a Paulo, & fratribus, Aldi filiis, ad annum MDLXIII. Venetiis impressi sunt*, [Venezia, Paolo Manuzio, 1563] (USTC 804269).

³⁴ Per le vicende biografiche si veda la scheda di M. Infelise, «Manuzio, Aldo, il Vecchio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX (2007), Roma, Istituto della Enciclo-

volumi.³⁵ In quegli anni Venezia non era il luogo più idoneo dove concentrare gli sforzi dell'industria tipografica. La lega di Cambrai del 1508 aveva visto schierate le grandi potenze europee contro la Repubblica nel tentativo di contenerne la politica espansionistica. L'anno successivo registrava la sconfitta veneziana di Agnadello ad opera di Luigi XII. Venezia avrebbe dovuto attendere fino all'ottobre del 1511 per un nuovo periodo di distensione: lo scacchiere europeo veniva ridisegnato dai nuovi equilibri stabiliti con la Lega Santa, nella quale la Repubblica appoggiava gli altri potentati europei contro la Francia. Il nuovo assetto politico consentiva la ripresa di tutte le attività commerciali e soltanto nel 1512 la stamperia aldina era in grado di riprendere a ritmo sostenuto le sue pubblicazioni.

Tuttavia, se tra il 1506 e il 1512 si registra una flessione nella produzione, con al massimo quattro edizioni per ciascun anno nel 1508 e 1509, i volumi editi rivelano la loro importanza sul piano dei contenuti. Così per gli *Adagia* erasmiani (settembre 1508) che, se non sono cronologicamente una prima edizione, ne hanno nella stampa aldina a buon diritto le caratteristiche, visti gli interventi autoriali apportati al testo durante la lavorazione in tipografia. L'opera era stata preceduta di qualche mese dalle traduzioni latine, ad opera dello stesso Erasmo, delle tragedie euripidee *Ecuba* e *Ifigenia in Aulide* (dicembre 1507). Una collaborazione che segnava dunque la ripresa dell'attività tipografica manuziana dopo il silenzio del 1506 e che inaugurava un vero e proprio sodalizio intellettuale e culturale tra i due umanisti, sollecitando Aldo a riprendere «il proposito originario di una missione europea e cristiana, non soltanto italiana».³⁶ Nello stesso tempo cura testuale e perizia filologica venivano impiegate per rendere disponibili per la prima volta i testi

pedia Italiana, pp. 236-245. Fondamentali per la ricostruzione rimangono i materiali studiati e raccolti da E. Pastorello: *L'epistolario manuziano. Inventario cronologico-analitico (1483-1597)*, Firenze, Olschki, 1958; *Inedita manutiana 1502-1597. Appendice all'inventario*, Firenze, Olschki, 1960; «Di Aldo Pio Manuzio: testimonianze e documenti», *La Bibliofilia*, LXVII (1965), pp. 163-220. Utili anche le informazioni reperibili in M. Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento* [1979], Roma, Il veltro, 2000; e in H.G. Fletcher III, *New Aldine Studies: documentary essays on the life and work of Aldus Manutius*, San Francisco, Rosenthal, 1988.

³⁵ Cfr. Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*. Testimonianze specifiche dello stato d'animo vissuto da Manuzio durante gli anni di profonda difficoltà politica per Venezia sono le lettere di dedica a Bartolomeo d'Alviano al volume di Sallustio (1509), quella a Marco Musuro del secondo volume dei *Rhetores graeci* (1509) e quella a Cesare d'Aragona che apre la prima edizione aldina degli *Erotemata* di Crisolora (1512). Per i documenti si rinvia al volume menzionato, schede nn. LXVIII-LXX. Per un approfondimento si veda anche quanto scrive C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», in part. pp. 104-105 e 135-137.

³⁶ C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», p. 136.

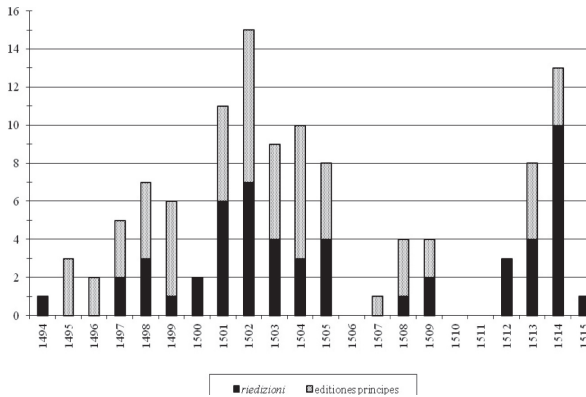
dei trattatisti greci di retorica (1508-1509), in due volumi curati dallo stesso Manuzio, e l'edizione dei *Moralia* di Plutarco (1509).

A questi momenti di flessione fanno da *pendant*, come già detto, altrettanti picchi produttivi collocabili entrambi nel XVI secolo. Il primo si verifica nell'anno 1502 registrando il numero massimo di pubblicazioni: autori greci mai stampati prima d'ora (Tucidide, Sofocle, Erodoto, Filostrato), gli antichi poeti cristiani, gli autori latini che godevano già di una solida fortuna critica (Cicerone, Lucano, Valerio Massimo, Ovidio, Stazio), i contemporanei Giovanni Battista Egnazio e Giorgio Interiano. Trovavano poi spazio anche materiali linguistici, come l'*editio princeps* del vocabolario di Polluce, e un autore moderno come Dante.

Il 1514 registra un analogo picco di produzione che sembra rispondere a esigenze di natura più commerciale,³⁷ mentre l'impegno di pubblicare *editiones principes* si concentra in una manciata di titoli che annovera l'antologia dei poeti greci elegiaci (Pindaro, Callimaco e Licofrone), i *Deipnosophistae* di Ateneo Naucratica e il lessico di Esichio.

Le aldirie tra "principes" e ristampe

Per poter cogliere i vari aspetti del programma editoriale aldino lungo l'intero periodo di attività, è necessaria però un'analisi del rapporto tra la pubblicazione di *editiones principes* e quella di ristampe. Il grafico che segue riproduce in maniera dinamica la relazione quantitativa tra le due tipologie.



³⁷ Le pubblicazioni sono: la ristampa del volume aristotelico del 1504, la Suda e la grammatica greca di Aldo; i trattati latini sull'agricoltura, Cicerone, Quintiliano, Virgilio e Valerio Massimo (ristampa dell'edizione del 1502); il *Canzoniere* e i *Trionfi* petrarcheschi, l'*Arcadia* del Sannazaro.

Il numero di prime edizioni si rivela eccezionale e costante: più della metà delle stampe realizzate riguarda infatti testi che prima di allora non avevano conosciuto i torchi tipografici. La decisione di pubblicare opere non ancora apparse a stampa significava un impegno in ordine di tempo e di studio piuttosto consistente, come richiedevano per l'appunto la selezione e la ricerca dei testi da pubblicare (vale a dire individuare quelli maggiormente rispondenti non solo al proprio programma, ma anche alle esigenze dei destinatari) e l'allestimento dei materiali secondo determinati criteri filologici ed ecdotici. Si aggiungeva poi una serie di passaggi che la produzione del libro come oggetto artigianale richiedeva; la preparazione tipografica dei testi necessitava di tempo ulteriore (la gestione del testo nello sviluppo delle pagine, la scelta dei materiali da impiegare, l'organizzazione del contenuto) e poteva essere avviata solo in presenza di un modello tipografico che consentiva di saltare molte delle operazioni tecniche preparatorie. L'investimento di Manuzio di pubblicare prime edizioni si dovrà quindi misurare anche alla luce di quanto appena esposto.

Nei primi anni di attività, vale a dire tra il 1494 e il 1500, si registrano quasi esclusivamente edizioni di testi greci che per la prima volta vengono dati alle stampe. Si tratta di vere e proprie rarità linguistiche e letterarie che rispondono all'urgenza avvertita da Manuzio di rendere disponibili nella lingua originaria le fonti della cultura greca, conosciuta fino ad allora solamente attraverso le traduzioni e gli adattamenti latini. Aldo infatti sin dall'inizio aveva mostrato interesse per l'arte tipografica cogliendo l'opportunità che il nuovo mezzo offriva: far conoscere e diffondere la propria dottrina pedagogica che si basava fondamentalmente su una proposta culturale alternativa rispetto a quella tradizionale universitaria.³⁸ Egli infatti, contrariamente a quanto si era creduto fino ad allora, sosteneva che la cultura latina dovesse essere subordinata a quella greca, poiché era da questa che ogni forma di conoscenza, letteraria filosofica o scientifica che fosse, aveva avuto origine. Recuperare le fonti elleniche nella loro forma originaria diventava quindi una necessità imprescindibile.

³⁸ La professione primaria di Manuzio era stata quella di grammatico e di insegnante; una vocazione a cui egli sarebbe sempre rimasto fedele e che caratterizza fortemente la definizione del suo programma editoriale. Si è soffermato su questo aspetto C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», pp. 91-95. Più recentemente ha ripercorso il programma editoriale di Aldo, nell'ottica della sua identità professionale di maestro, T. Plebani, «Omaggio ad Aldo grammatico»; a riguardo si vedano anche gli studi di A. Pertusi, «EPOTEMATA. Per la storia delle fonti delle prime grammatiche greche a stampa», *Italia Medioevale e Umanistica*, 5 (1962), pp. 321-351.

Per rispondere a questa urgenza veniva messa a disposizione innanzitutto una serie di strumenti indispensabili all'apprendimento delle lingue antiche, come potevano essere la grammatica elementare di Lascaris (1494), «utile per introdurre i giovinetti alla conoscenza dei testi greci», a cui era stata aggiunta la traduzione latina «ad uso di persone inesperte e affatto ignoranti di lettere greche»;³⁹ le opere grammaticali di Teodoro di Gaza e Apollonio Discolo (1495); il repertorio di dialettologia e stilistica greca (1496), che raccoglieva una serie di opere per perfezionarsi nella conoscenza delle lettere greche; il dizionario greco di Crastonus (1497); la grammatica greca di Urbano di Belluno (1498), la prima a essere redatta e pubblicata in lingua latina.

Dalla pubblicazione di questi materiali linguistici che vedono la luce per la prima volta, a eccezione della grammatica del Lascaris e del *Thesaurus*, si avverte chiaramente l'intento pedagogico di Manuzio che rimane costante fino alla fine, come dimostrano le ulteriori edizioni del Lascaris (1501-1503, 1512), la stampa della grammatica greca di Manuele Crisolora (1512) e quella del grande lessico bizantino della Suda (1514). Un impegno costante, ricco di slanci, che viene mantenuto lungo l'intero arco dell'attività, fino alle due ultime, in ordine di tempo, *editiones principes*: il dizionario di Esichio, a cura dello stesso Aldo, e l'opera dell'erudito greco Ateneo di Naucrati. Entrambe queste opere sono rappresentative di due tipologie testuali, vale a dire quelle relative agli strumenti linguistici da un lato e ai documenti letterari dall'altro, che costituiscono le linee guida dell'intero progetto manuziano, connotato specificamente dalla possibilità di rendere accessibili in maniera diretta le fonti e la cultura greca.

L'apprendimento delle lettere greche andava di pari passo con lo studio della letteratura e della filosofia, ed era stato inaugurato dalla stampa del poemetto *De Herone et Leandro* del poeta Museo (1495-1497). Aldo si era adoperato in prima persona per la traduzione dell'*opusculum*, affidata a Marco Musuro,⁴⁰ e in apertura, rivolgendosi agli studiosi, dichiarava apertamente il suo invito a ritornare alle origini:

³⁹ I paratesti a firma di Manuzio sono sempre citati nella traduzione di Giovanni Orlandi offerta in *Aldo Manuzio editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, II; qui p. 195.

⁴⁰ Il testo greco risale al 1495 (edito da Manuzio per la prima volta), mentre quello latino al 1497. Per ulteriori informazioni si rimanda a M. Sicherl, *Griechische Erstausgaben des Aldus Manutius. Druckvorlagen, Stellenwert, kultureller Hintergrund*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1997, pp. 11-30, riferimento fondamentale per tutte le stampe greche aldine.

Ho voluto che Museo, l'antichissimo poeta, venisse prima di Aristotele e degli altri sapienti che presto verranno stampati per mia cura, sia perché è piacevolissimo ed eloquentissimo, sia perché possiate conoscere quanto Ovidio abbia preso in prestito da lui, invero con grande bravura e abilità, e come l'abbia imitato nello scambio epistolare tra Ero e Leandro.⁴¹

La dichiarazione era più che esplicita: la cultura latina veniva dopo quella greca ed era da lì che bisognava ripartire. In principio, dunque, sarebbe stato Aristotele, «di gran lunga il principe degli autori greci ... e che, come ha il primato della dottrina, così per primo esce stampato in un testo correttissimo».⁴² Tra il 1495 e il 1498 Manuzio si impegnava nella stampa di ben cinque volumi dedicati ad Aristotele, tutti offerti all'allievo e patrono Alberto Pio da Carpi, che incarnava l'ideale del principe educato alla cultura umanistica, eccezionale strumento virtuoso da impiegare anche nell'impegno politico.⁴³ L'Aristotele aldino veniva proposto come valida alternativa alla cultura filosofica universitaria di stampo neoplatonico, «uno strumento indispensabile a tutte le scienze» – come lo stesso Manuzio avrebbe definito la raccolta,⁴⁴ i cui tre volumi centrali sono una autentica «enciclopedia naturalistica greca antica, per lo più peripatetica» resa disponibile per la prima volta nei suoi testi originari senza la mediazione dell'interpretazione moderna, araba e cristiana, che fino ad allora ne aveva permesso la conoscenza.⁴⁵

Il progetto aristotelico aldino è una delle costanti del programma culturale, come dimostrano i commenti ad Aristotele che Manuzio riuscirà a realizzare solo nel XVI secolo pur avendoli già annunciati nella dedica al primo volume del 1495 in cui tratteggiava a grandi linee l'attività di

⁴¹ Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, II, p. 197.

⁴² Così si pronunciava Manuzio nella dedica ad Alberto Pio principe di Carpi che apriva il primo volume aristotelico delle opere logiche (1495); *ivi*, p. 198.

⁴³ Sulla figura di Alberto Pio e il rapporto con Manuzio è tuttora valido l'importante contributo di L. Balsamo, «Alberto Pio e Aldo Manuzio. Editoria a Venezia e a Carpi fra '400 e '500», in *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*, Atti del Convegno Internazionale (Carpi, 19-21 maggio 1978), Padova, Antenore, 1981, pp. 133-166, a cui si rimanda.

⁴⁴ Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, II, p. 198.

⁴⁵ L. Minio-Paluello, «Attività filosofico editoriale aristotelica dell'Umanesimo», in *Id.*, *Opuscula. The latin Aristotle*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1972, pp. 483-500, qui p. 491. Rispetto alla linea maestra della filosofia aristotelica promossa da Manuzio, si registrano rare eccezioni quali: la raccolta di testi neoplatonici tradotti in latino da Ficino (il *Jamblicus* del 1497), che di fatto si affianca alla rinascita delle dottrine neoplatoniche a Firenze; l'opera di Bessarione in difesa di Platone contro il Trapezunzio (1503); e l'*editio princeps* dell'*opera omnia* di Platone in greco edita nel 1513.

stampa che intendeva svolgere: «Stamperò pure grammatici, poeti, oratori, storici, e tutti quegli autori che parranno di giovamento agli studiosi, e utili a porre rimedio al decadere della scienza e della letteratura».⁴⁶

Dunque, i primi anni di attività vedono Aldo impegnato in modo quasi esclusivo nel confezionare edizioni greche, rarità linguistiche e letterarie, per la prima volta date alle stampe e destinate a un pubblico per lo più di esperti. Il destinatario degli sforzi profusi nel realizzare volumi così impegnativi, sotto il profilo sia critico sia materiale, era un gruppo ristretto di specialisti che non permetteva di avere un riscontro economico sufficiente rispetto alle energie impiegate. Ciò avrebbe in parte condizionato Manuzio a mutare il proprio programma editoriale, mettendo da parte – anche se non del tutto – gli esperimenti culturali che avevano caratterizzato l'avvio dell'officina, e optando per un allargamento del bacino di utenza (valevole anche in termini di riscontro economico). Non si trattava più, o almeno in modo esclusivo, di produrre testi inediti per servire alla formazione letteraria e scientifica, ci si spostava verso un mercato diverso con le sue peculiari esigenze.

All'altezza del 1501 si registra infatti un aumento del numero di riedizioni; nello specifico si tratta di classici latini che avevano già conosciuto un'ampia fortuna e che ora vengono riproposti da Aldo in volumi dalle caratteristiche materiali mai sperimentate fino ad allora. Un nuovo formato, quello dell'ottavo, permetteva la portabilità di testi che fino ad allora erano stati confinati ai banchi da studio; un nuovo carattere, quello della minuscola italice, assicurava una resa grafica ed estetica a vantaggio della leggibilità.⁴⁷ Francesco da Bologna, con le sue «mani dedalee», aveva disegnato le aggraziate forme dei nuovi tipi latini, Manuzio – ispirandosi ad alcuni codici di piccolo formato che avrebbe avuto modo di vedere nella biblioteca di Bernardo Bembo – consegnava al lettore volumi di autori classici reinventati in questa confezione “per la mano”.⁴⁸ Le nuove

⁴⁶ Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, II, p. 198. Questi i commenti (tutti dedicati ad Alberto Pio): Ammonio alle opere logiche nel 1503, Filopono ai libri analitici secondi nel 1504, Alessandro di Afrodisia ai testi topici nel 1513.

⁴⁷ Tra le innovazioni tecniche rientrano anche quelle riguardanti gli apparati illustrativi che fregiano i volumi incorniciando con eleganza i testi. Manuzio sperimenta il supporto visivo una prima volta nell'Ufficio della Vergine del 1497, poi nelle epistole di S. Caterina da Siena (1500) e ancora nel capolavoro del *Poliphilo* (1499). L'intuizione circa il valore interpretativo e ausiliario delle immagini a vantaggio del lettore trova piena realizzazione nei *Commentari* di Cesare (1513), concepiti sul doppio fronte testuale e visivo; a riguardo si rimanda a quanto scrive lo stesso Manuzio nella prefazione all'opera, cfr. Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, II, n. LXXIV.

caratteristiche materiali proiettavano i volumi in una nuova dimensione d'uso. Non più libri da banco, ma da portare con sé come strumenti di una cultura rinnovata che poteva dare conforto e suggerire soluzioni nella precaria e preoccupante temperie storica e politica. Il pubblico di questa nuova tipologia libraria era quello più ampio dei gentiluomini colti, i quali mentre erano *in otium* potevano dedicarsi alla conoscenza dei buoni autori antichi e delle loro virtù civili, di cui fare tesoro nell'esercizio dell'attività politica.⁴⁹

Se il pubblico di specialisti aveva potuto godere delle particolari scelte editoriali di Aldo che offriva materiali inediti, come erano i testi greci, ora l'attenzione si spostava verso innovazioni tecniche che suggerivano *in primis* un nuovo modo di lettura provando allo stesso tempo ad allargare il bacino di utenza. Il primo autore ad inaugurare la serie degli *enchiridi* era Virgilio,⁵⁰ a seguire, nello stesso 1501, erano Orazio, Giovenale e Persio, Marziale; c'era spazio però anche per un autore moderno come Petrarca: il *Canzoniere* era il primo libro in volgare stampato nel corsivo italico e presentato nel formato in ottavo.⁵¹ L'anno successivo era la volta delle lettere famigliari di Cicerone, della *Pharsalia* di Lucano, di Valerio Massimo, di due volumi di opere ovidiane (completate con un terzo volume nel 1504), di Stazio; l'autore moderno questa volta era Dante, giunto alla diciassettesima edizione delle *Terze rime*, la prima del Cinquecento, la cui cura filologica, affidata a Pietro Bembo, avrebbe permesso di stabilire il *textus receptus* di quasi tutta la tradizione cinquecentesca.⁵² Gli anni di riduzione della produzione vedono solo nel 1509 due riedizioni: Orazio, per la seconda volta con alcune emendazioni e aggiunte, e le opere di Sallustio, che nello stesso anno vedevano la luce anche a Milano per i tipi di Leonardo Vegio. Dal 1512 riprendeva la stampa dei classici latini con le *Familiari* di Cicerone (1512); i com-

⁴⁸ La citazione per Francesco Griffo è tratta dalla *lode dell'incisore di lettere* inserita da Manuzio nell'edizione di Virgilio del 1501, cfr. *Aldo Manuzio editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, II, p. 231.

⁴⁹ *Aldo Manuzio Tipografo 1494-1515*, p. 84. Si vedano anche le riflessioni di C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», in part. pp. 126-127.

⁵⁰ Nel 1505 veniva stampata un'edizione più accurata delle opere di Virgilio.

⁵¹ Sul Petrarca aldino si rimanda a G. Frasso, «Appunti sul 'Petrarca' aldino del 1501», in *Vestigia: studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, vol. I, pp. 315-335, che ricostruisce la tradizione confluita nel testo stampato da Manuzio; e a P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 144-146.

⁵² In particolare si ricordino le indagini di P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, pp. 146-149.

mentari alle opere di Cesare, le lettere ciceroniane ad Attico, a Bruto e al fratello Quinto (1513); le *Eneide* e la ristampa dell'edizione del 1502 di Valerio Massimo (1514); e infine Lucrezio per le cure di Andrea Navagero (1515). Di nuovo poi i moderni anche negli ultimi anni: le opere di Pontano (1513) e l'*Arcadia* del Sannazaro (1514).

Tutte queste riedizioni avevano un sicuro smercio e assicuravano una parte consistente di guadagno. Tuttavia, accanto alla necessità di assecondare le esigenze di tipo economico, scelta che ad Aldo sarebbe stata rimproverata da uno dei suoi più stretti collaboratori come era il Lascaris,⁵³ il mutamento sembrerebbe piuttosto riconducibile alla continua ricerca di novità e innovazione che spingeva Manuzio ad andare oltre, non solo rispetto alla selezione dei testi da editare, ma spostandosi ora sugli aspetti materiali. Nel caso delle edizioni greche, le novità tecniche impiegate da Aldo, come l'utilizzo del carattere di più agevole lettura e la semplificazione del sistema paragrafematico, erano state quasi subito replicate da tipografi concorrenti, minando di fatto anche quella parte esclusiva di mercato che Manuzio aveva cercato di ritagliarsi.⁵⁴ Ai tentativi di pirateria Manuzio aveva cercato di rispondere da una parte con una virata sulla progettazione editoriale, come era stata la scelta di dare alle stampe classici latini; dall'altra difendendosi dalle contraffazioni pubblicando il *Monitum in Lugdunenses typographos* (16 marzo 1503), in cui dava indicazioni ai lettori per riconoscere i volumi usciti realmente dai suoi torchi e dichiarava come non suoi quelli appena stampati di Virgilio, Orazio, Giovenale, Persio, Lucano, Catullo, Tibullo, Propertio e Terenzio che non recavano alcuna indicazione tipografica e che replicavano maldestramente i caratteri e il formato degli *enchiridi*.⁵⁵

⁵³ Quasi a ridosso del cambiamento, era il dicembre 1501, Lascaris riportava a Manuzio il malcontento generale degli studiosi, dovuto alla decisione di mettere da parte le pubblicazioni in greco. Il maestro greco infatti gli scriveva risentito: «la vera causa de la vostra transmigratiōne da la Grecia alla Italia asseverano essere lo guadagno» (la citazione è tratta da C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», qui p. 131).

⁵⁴ Come i casi degli stampatori carpigiani Giovanni Bissolo e Benedetto Mangio e di quelli greci Zaccaria Calliergi e Nicola Blasto. Per ulteriori notizie si rimanda a C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», pp. 112-116.

⁵⁵ In particolare Manuzio denunciava le imitazioni dei classici latini in-ottavo realizzati dallo stampatore lionese Baldassarre da Gabiano, su cui C. Marciani, «I Gabiano, librai italo-francesi del XVI secolo», *La Bibliofilia*, LXXIV (1972), pp. 191-213 e di P. Veneziani, «Il libraio al segno della fontana», *Gutenberg Jahrbuch*, 74 (1999), pp. 242-266. Sulle contraffazioni lionesi de *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca* (1501) e de *Le terze rime di Dante* (1502) si è poi soffermato C. Pulsoni, «I classici italiani di Aldo Manuzio e le loro contraffazioni lionesi», *Critica del testo*, V / 2 (2002), pp. 477-487.

Quanto al mutamento della linea editoriale le nuove strategie adottate riguardavano sia gli aspetti materiali (il formato in-ottavo e il carattere italico latino),⁵⁶ sia la selezione degli autori. Manuzio infatti in un secondo momento aveva volto lo sguardo ai classici latini che garantivano un riscontro da parte di un pubblico più ampio.

Una “missione civile e pedagogica”

Alle esigenze commerciali ed economiche Manuzio non avrebbe del tutto accondisceso, continuando a ritagliare anno dopo anno uno spazio per le *sue* edizioni, per quelle per cui si era impegnato in prima persona a recuperare e a editare i testi. Aldo rimaneva fedele alla propria missione civile e pedagogica, proseguendo nello sforzo di mettere a stampa prime edizioni di strumenti e materiali utili all'apprendimento delle lingue e della cultura antica.

Nel raccogliere le opere indispensabili per la conoscenza delle lettere greche, Manuzio, maestro di grammatica, prospettava il modo «di ridurre a convergenza e unità la divergenza delle due tradizioni, latina e greca».⁵⁷ E mentre presentava il *Thesaurus* confessava agli studiosi l'enorme fatica spesa per stampare in greco:

È certo compito arduo ... lo stampar libri in latino con un testo corretto; più arduo ancora stamparne in greco in modo accurato; difficilissimo poi stampare senza errori gli uni o gli altri in questi tempi difficili. Potete voi stessi vedere in quale lingua io mi occupi di stampar libri, e in quali tempi.

Ma c'era posto anche per la soddisfazione del successo che le sue iniziative editoriali riscuotevano:

Tutti in coro affermano con espressioni di elogio e di stima che la mia idea è bellissima e utilissima; e sarà così di sicuro; io però ho trovato modo di mettermi in croce, cercando di rendermi utile a voi e di fornirvi buoni libri.

...

Mi son procurato da me stesso disgrazie, mi son tirato addosso incommensurabili fastidi, infinite fatiche. E tuttavia mi consolo, sia perché vedo che i risultati dei miei studi riescono bene accetti, sono di gran giovamento a tutti

⁵⁶ Al marzo 1501 risale la richiesta al Collegio dei Savi del privilegio decennale per l'impiego del nuovo carattere latino, cfr. M. Infelise, «Manuzio, Aldo, il Vecchio», in part. p. 241.

⁵⁷ C. Dionisotti, «Aldo Manuzio umanista», p. 50.

e avranno ogni giorno maggiori successi; sia perché molti tra gli 'affossatori di libri' già vanno liberando i libri dalle carceri e li pongono in vendita – cosa che avevo pronosticato come vicina fin dal tempo in cui nessuno era disposto a fornirmi un libro anche un'ora soltanto.

Quanto a me, ho ottenuto quanto desideravo. Già si offrono per ogni dove spontaneamente volumi greci, e ne vengono inviati ai librai; anche a me ne sono stati spediti in gran numero.⁵⁸

La «costante e ostentata fedeltà alla missione prescelta», vale a dire quella «di essere e di qualificarsi un grammatico, un insegnante»,⁵⁹ continuava a condizionare le scelte editoriali di Aldo anche nel XVI secolo, quando per la prima volta comparivano i volumi della raccolta dei poeti cristiani (1501 e 1502),⁶⁰ insieme a Nonno di Panopoli; l'opera di Giorgio Valla, a cura e per le spese del figlio Giovan Pietro (1501); Filostrato nella traduzione di Zanobi Acciaiuoli e Eusebio di Cesarea in quella di Alamanno Rinuccini (1502); gli storiografi Tucidide ed Erodoto (1502); la letteratura greca di Luciano⁶¹ e Filostrato (1503); i trattati di retorica e i discorsi oratori consegnati a vari volumi (1508-1509 e 1513); gli scritti morali di Plutarco (1509); la poesia greca di Sofocle (1502), che costituisce un'eccezione per quanto riguarda il formato, inaugurando la serie dei testi greci in *enchiridi*, e i *carmina* di Gregorio di Nazianzo; i commenti alle opere aristoteliche di Ammonio (1503), di Filopono (1504) e di Alessandro di Afrodisia (1513) e l'*opera omnia* di Platone (1513) che completa il quadro della filosofia greca antica;⁶² le opere di Aristotele e di Teofrasto tradotte da Teodoro di Gaza (1504); i discorsi di Demostene (1504) e la relativa opera di esegesi di Ulpiano (1503). L'attenzione ai vari aspetti dell'apprendimento trovava quindi conferma nelle prime edizioni di strumenti linguistici quali il lessico di Polluce (1502), la prima grammatica latina, opera dello stesso Aldo (1501),⁶³

⁵⁸ Aldo Manuzio editore, II, p. 201.

⁵⁹ Scrive Dionisotti a proposito della «continuità della vocazione pedagogica di Aldo ... attestata prima e dopo che egli si dedicasse all'editoria, senza alcun indizio di una crisi intermedia», cfr. C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», pp. 92-93.

⁶⁰ Nel secondo volume compariva per la prima volta la marca tipografica aldina, segnale di una rivendicazione del proprio prodotto e di una volontà di indicare la qualità del lavoro pubblicato. Cfr. Aldo Manuzio *Tipografo 1494-1515*, p. 104.

⁶¹ L'edizione di Luciano non è una *princeps*.

⁶² Sull'edizione di Platone si veda A. Gianquinto, «Tra Firenze e Venezia: note in margine a un presunto *erratum* nella *princeps* aldina di Platone», *La Bibliofilia*, XCVIII / 3 (1995), pp. 245-266.

⁶³ La grammatica avrà due ulteriori edizioni per i tipi aldini: nel 1508 e nel 1514.

il quale anni più tardi rinnovava l'impegno pubblicando a sua cura il dizionario di Esichio (1514).

All'interno di questo insieme omogeneo, relativamente alla tipologia di materiali selezionati, si verificano alcune eccezioni riconducibili a particolari contingenze. Accade per il *Liber de imaginatione* di Giovan Francesco Pico (1501), che da una parte è un omaggio alla famiglia dei Pico con cui gli stretti rapporti datano ai primi anni dell'attività di precettore di Aldo, dall'altra si inserisce nell'ampio filone degli interessi manuziani per la filosofia aristotelica, visto che l'operetta tratta temi del *De anima*.⁶⁴ Lo stesso può dirsi per le opere di Tito ed Ercole Strozzi (1513), quest'ultimo allievo anch'egli di Aldo durante i primi anni ferraresi. Il sodalizio personale e intellettuale con Erasmo dà esito alla stampa delle versioni latine di Euripide (1507), ad opera dell'umanista olandese, e alla pubblicazione degli *Adagia* (1508). La medesima situazione si verifica per Pietro Bembo e la prima edizione degli *Asolani* (1505), che inaugura una lunga serie di ristampe dell'opera.⁶⁵

Aldo Manuzio si muoveva quindi tra classici e contemporanei assecondando ora il mercato, ora rimanendo fedele al proprio progetto che rifletteva in termini realizzativi un disegno culturale di amplissime dimensioni. Un programma culturale che si coglie rispetto alla stampa di determinati materiali testuali: strumenti per servire allo studio delle lingue antiche e fonti per la conoscenza diretta della cultura ellenistica in tutti i suoi aspetti.

Ma in questo progetto trovava posto anche un altro tipo di produzione, quella dei testi religiosi testimoni dell'«ortodossia cristiana» di Aldo che traspare innanzitutto dalle dediche e dalle prefazioni poste in apertura dei volumi.⁶⁶ Queste tipologie di stampe si concentrano tutte nel xv secolo: l'Ufficio della Vergine (1497),⁶⁷ il Salterio (1498), il *Vaticinium* di Girolamo Amaseo (1499) unica prima edizione, e le epistole di Caterina da Siena (1500) che, sebbene non possa essere considerata

⁶⁴ Sull'influenza che ebbe lo zio di Giovan Francesco, Giovanni Pico, su Aldo e sul suo programma editoriale ha indagato E. Kretzulesco Quaranta, «La formazione culturale di Aldo Manuzio ed il suo criterio di scelta dei testi», in *Studi bibliografici. Atti del convegno dedicato alla storia del libro italiano nel V centenario dell'introduzione dell'arte tipografica in Italia*, (Bolzano, 7-8 ottobre 1965), Firenze, Olschki, 1967, pp. 147-158.

⁶⁵ Su cui si vedano le ricerche di C. Fahy, «Note sulla stampa dell'edizione aldina del 1505 degli "Asolani" di Pietro Bembo» [1972], in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 145-154.

⁶⁶ C. Dionisotti, «Aldo Manuzio umanista», p. 56.

⁶⁷ Replicato nel 1505 nel nuovo formato in-trentaduesimo.

una *editio princeps* a tutti gli effetti, include materiali inediti e raccoglie quelli già stampati in precedenza, andando così a costituire un modello di riferimento per le successive ristampe. Accanto ai classici della tradizione greca e latina, Manuzio poneva dunque quelli della letteratura cristiana antica, che andavano a confluire in quel grande bacino culturale da cui la nuova età doveva rinascere.⁶⁸

Aldo Manuzio, maestro di grammatica ed editore, riscopriva i grandi autori greci nei testi originari, ristampava per il gentiluomo *in otium* i classici latini “tirandoli letteralmente fuori” dagli scrigni serrati delle biblioteche, faceva conoscere gli autori moderni proponendoli da subito nel canone letterario. Tutto questo fino alla fine della sua attività di tipografo, della sua missione umanistica, fino a quando consegnava per la seconda volta un classico eterodosso come il *De rerum natura* (1500 e 1515), dimostrando come il sogno umanistico e civile non aveva limiti se non quelli della conoscenza che Manuzio in prima persona aveva provato a forzare.

Conclusioni e prospettive

In chiusura di questo percorso preme sottolineare due aspetti. Il primo è legato alle ricerche, qui illustrate, che hanno evidenziato come studiare le ristampe voglia dire mettere l'accento non solo su ciò che il mercato richiedeva e su mere esigenze commerciali, ma anche su testi che, dopo l'esordio della tipografia, cominciano a fare “massa critica”, si impongono per trattare omogeneamente temi o ambiti linguistici e culturali, e parallelamente chiedono di imporsi al proprio tempo, di attrarre altre nuove edizioni. Da questo punto di vista, analizzare le ristampe permette, per la prima volta, di mettere in prospettiva il lavoro editoriale senza appiattirlo su un lavoro tipografico, e di far emergere quella che rimarrà poi come “l'impronta dell'editore”.

Il secondo aspetto riguarda il risvolto pratico dell'indagine sin qui condotta, da cui è costantemente emersa la necessità di nuovi e aggiornati annali tipografici. La messa a punto di un catalogo digitale unico, dedicato specificamente al padre degli editori, al grande Aldo Manuzio,

⁶⁸ Fatta eccezione per il volumetto di Amaseo (la cui stampa sembra non potersi ricondurre alla volontà di Aldo, come ha anche sottolineato C. Dionisotti, «Aldo Manuzio editore», p. 109), tutte le pubblicazioni di genere religioso sono presenti nei cataloghi manuziani. Ciò indica la precisa intenzione di pubblicizzare una specifica tipologia testuale poiché in linea con l'indirizzo editoriale di fondo.

renderebbe possibile innanzitutto la definizione del catalogo editoriale aldino, in termini di annessione o di esclusione di edizioni, secondo le più recenti acquisizioni bibliografiche e critiche (il supporto informatico garantirebbe altresì il superamento di quella naturale obsolescenza cui gli strumenti cartacei sono inevitabilmente destinati). Inoltre, il catalogo informatizzato unico andrebbe incontro all'esigenza di sistematizzazione della vasta bibliografia con la possibilità di articolarla su più livelli: 1) i repertori cartacei e digitali (quest'ultimi ipertestuali); 2) la bibliografia critica specifica per l'edizione aldina oggetto degli studi; 3) la bibliografia critica organizzata tematicamente. E ancora, ciò permetterebbe di convogliare nello stesso strumento le tante riproduzioni digitali ormai disponibili, creando di fatto un vero e proprio repertorio visivo accanto a quello bibliografico. In definitiva, l'allestimento di nuovi annali tipografici andrà prospettato nell'ambito di un più ampio e organico catalogo unico informatizzato.

ABSTRACT

The aim of this paper is to reconstruct the cultural and editorial project of the great printer Aldus Manutius, analysing the first editions of his catalogue. Thus I offer a map of all the *editiones principes*, focusing on the choice of the authors, on their production in diachronic perspective and on the relation between first editions and reprints. In particular, I try to stress Manutius's ability to select texts that were never printed before, in order to improve and to spread the knowledge of greek language and ellenistic culture. Besides, my researches led me to notice that the Aldine typographical Annals are still those compiled by Renouard in 1834: it is therefore necessary to take into account the most recent contributions about Aldine prints in order to realise updated Annals. In this perspective, I propose to realise an Aldine Digital Catalogue to record Aldine editions according to the latest bibliographical criteria, and to collect all the bibliographical records, both historical and critical. This way of proceeding will also give the possibility to gather all the available digital reproductions, so as to realise in the end a visual and bibliographical Aldine Catalogue.

«ECCOTI IL FIGLIO...». NUOVI STUDI
SULLA VENTISETTANA DEI «PROMESSI SPOSI»
E QUALCHE OSSERVAZIONE SULLA
COPIA 'STAFFETTA'

DONATELLA MARTINELLI

Esce finalmente, nell'ultimo numero degli *Annali manzoniani*, il contributo molto atteso di Neil Harris e Emanuela Sartorelli,¹ frutto di un lavoro durato, tra interruzioni, riprese, ampliamenti, più di dieci anni. La cooperazione di forze diverse e concordi e la saggia suddivisione di un lavoro defatigante (e a tratti, diciamolo pure, ingrato), è una delle ricette vincenti di questo studio, fondamentale non solo per novità metodologiche di tipo squisitamente bibliologico, ma anche, diremo subito, essenziale per l'edizione in corso di allestimento della Ventisettana dei *Promessi sposi* (uscita a Milano, in tre tomi, presso l'editore Vincenzo Ferrario, con date 1825-26, ma ultimata, com'è noto, solo nel giugno del 1827).

¹ «La ventisettana dei *Promessi Sposi*. La collazione e i "cancellantia"», *Annali manzoniani*, n.s. VII (2017), pp. 1-95: vi faremo d'ora innanzi riferimento abbreviando: *La collazione*. Citiamo abbreviatamente le edizioni manzoniane di riferimento: *Prima minuta (1821-1823)*. *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006; *Gli Sposi promessi*, edizione critica a cura di B. Colli e G. Raboni, con Introduzione di G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012; *I promessi sposi*. Testo critico della prima edizione stampata nel 1825-27, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Mondadori («Classici italiani»), vol. II, 1954, t. II; *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti con una aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, 3 voll. (abbreviato: *Lettere, Lettere aggiunte*); T. Grossi, *Carteggio (1816-1853)*, a cura di A. Sargenti, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni-Insubria University Press, 2005 (= Sargenti, *Carteggio*); A. Manzoni, *I promessi sposi (1827)*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro. Collaborazione di E. Paccagnini per la *Colonna infame*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2002; *Scritti linguistici II*, a cura di A. Stella e L. Danzi, Milano, Mondadori («Classici italiani»), 1990. Sulla Copia Censura e la composizione tipografica si veda anche D. Martinelli, «Lo scrivano della bottega Ferrario», *Strumenti critici*, XXVI (2011), pp. 43-58.

La ricerca, promossa da Dante Isella in vista della terza parte dell'edizione, ha preso le mosse dalla notizia di alcune varianti 'di stato' presenti nella stampa:² il che lasciava sospettare la possibilità di interventi eseguiti da Manzoni in corso d'opera, non diversamente da quanto Michele Barbi aveva dimostrato essere accaduto per l'edizione definitiva del romanzo.³ Ipotesi peraltro più che plausibile considerando non solo il rapporto di grande confidenza di autore-stampatore,⁴ e l'inesausto desiderio di Manzoni di correggere e perfezionare il proprio lavoro (il numero elevatissimo di correzioni introdotte in fase di bozze ne è prova evidente), ma anche i cenni espliciti contenuti nel carteggio a 'baratti' e 'quartini',⁵ nonché l'evidente riferimento contenuto nell'*Errata corrige*.⁶

Ci proponiamo qui non solo di riassumere le tappe più significative dell'impresa, e di sottolineare e commentare i risultati raggiunti, ma di evidenziare anche alcuni risvolti critici del lavoro. L'officina dei *Promessi sposi* appare oggi assai più complessa di quanto risultava dall'edizione di Fausto Ghisalberti: il passaggio dal manoscritto alla stampa vede infatti coinvolto Manzoni in prima persona come *artifex* del suo libro a fianco del Ferrario nell'arco dei tre lunghi anni necessari alla correzione degli *Sposi promessi* e alla stampa.

Il lavoro tipografico

Una breve premessa. I caratteri tipografici a disposizione di una officina come quella del Ferrario consentono di allestire pochi fogli di stampa: solo due o tre fogli possono restare in attesa della tiratura. Appena possi-

² La prima segnalazione dell'esistenza di una variante introdotta in corso di tiratura si deve a Fausto Ghisalberti, che ne diede notizia nell'apparato dell'edizione Mondadori dei *Promessi sposi*, t. II, p. 701.

³ M. Barbi, «Il testo dei *Promessi sposi*», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, III (1934), pp. 439-448, rist. in Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 195-227.

⁴ Rinvio al mio contributo: «Un restauro manzoniano (e un acquisto prezioso per la storia della "ventisettena" dei *Promessi sposi*», *Strumenti critici*, XXXVII (2013), pp. 333-349.

⁵ Nel caso manzoniano si tratta della sostituzione di due carte 'coerenti', cioè unite, per un totale di quattro pagine a stampa (di qui anche il termine di *quartino*, o 'baratto', cioè 'scambio' di un foglio, o parte di foglio con un altro). Un *cancellans* può anche essere un foglio intero oppure un mezzo-foglio; Manzoni dice 'quartino' perché si tratta di un 'quarto' di un foglio in ottavo ed abbiamo trovato evidenza solo per questo tipo di *cancellans*, anche dove sarebbe stato possibile stampare un mezzo foglio. Vedi *La collazione*, p. 16 n.

⁶ Vi si segnala la presenza di un errore: «questa storia» in luogo di «di questa storia» (t. III, p. 378), ma solo «in alcuni esemplari».

bile, corrette le bozze, Ferrario provvede a tirare le 1000 copie. A questo punto le possibilità di introdurre varianti sono limitatissime. La prima è quella di raggiungere la tipografia prima che la stampa abbia inizio, o quando ancora sia in corso, per introdurre la variante (le varianti di questo tipo sono molto esigue e irrilevanti dal punto di vista testuale, salvo la celebre «gioia mondana»). La seconda è molto onerosa e solo per gravi motivi può intervenire a sostituire un quartino (o baratto): prevede cioè la sostituzione di un quarto di foglio, e cioè di due carte, contenenti ciascuna due pagine. Impresa costosa (perché occorre procedere a nuova composizione), e soprattutto molto difficile: le porzioni sostituite devono rientrare nella misura prestabilita così che il *cancellans* possa sostituire il *cancellandum* senza che ne resti evidenza alcuna.

L'inchiesta di Harris-Sartorelli ha preso avvio con la collazione meccanica di 70 esemplari effettuata con lo strumento ottico ideato e costruito dal ricercatore canadese, Randall McLeod:⁷ lavoro lungo e impegnativo, di paziente manovalanza, svolto nella Sala Manzoni della Biblioteca di Brera da Emanuela Sartorelli, eppure non coronato (quanto a varianti di stato) dai risultati sperati: a parte le correzioni già note, e minime alterazioni fisiche o modifiche dell'assetto tipografico (imperfezioni corrette in corso d'opera o in *Errata corrige*) nulla di significativo è emerso sul piano testuale. Gli autori dicono ineccepibilmente che in questi casi ciò che conta è la verifica e che «un risultato negativo ha lo stesso valore di un risultato positivo»⁸: e tuttavia un briciolo di delusione, tra le righe, si percepisce lo stesso. Ma non è tutto.

La vera novità della collazione è rappresentata infatti dal recupero di due preziosi baratti, o piuttosto mancati baratti, visto che si tratta di due *cancellanda* che non sono stati rimpiazzati dai rispettivi *cancellan-*

⁷ Rinviamo a R. McLeod, *Il collazionario portatile McLeod: una veloce «collatio» dei testi a stampa come figure*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento*. Atti del convegno. Roma, 17-21 ottobre 1989, a cura di M. Santoro, Bulzoni, Roma, 1992, I, pp. 325-54 (cit. alla n. 14 di Harris-Sartorelli). Lo strumento in questione appartiene all'Università di Udine, dove viene impiegato in progetti di ricerca coordinati da Neil Harris. Rispetto al metodo più noto e più semplice delle fotocopie su lucido, il collazionario, che impiega il principio della stereoscopia, è più veloce e più preciso. Per lo svolgimento della ricerca qui descritta esso è stato ospitato dalla Sala Manzoni della biblioteca Braidense di Milano, dove si sono svolte le collazioni di 68 esemplari conservati in biblioteche pubbliche o di proprietà privata; cui sono da aggiungere due esemplari esaminati da Harris, per un totale di 70 esemplari, *La collazione*, pp. 9-10. Le lezioni di altri due esemplari visionati da Harris, senza che siano stati verificati con il collazionario ottico, portano il totale delle copie prese in disamina in questa ricerca a settanta, *La collazione*, pp. 9-10.

⁸ *La collazione*, p. 11.

tia: il primo conservato nell'esemplare di lavoro, custodito nella Biblioteca Nazionale di Brera (la cosiddetta 'staffetta', di cui diremo, segnata: Manz. XIII. 102-104: vol. I, fasc. 9, cc. 1.8, pp. 129-30 e 143-4); il secondo nell'esemplare della Biblioteca Ambrosiana (segnato: L.P. 2391-93: vol. I, fasc. 10, cc.1.8, pp. 145-6 e 159-60). Acquisti davvero molto rilevanti sul piano testuale, e tuttavia pochi rispetto alle notizie certe provenienti dal carteggio: in una lettera in particolare al Rossari Manzoni parlava di otto o nove baratti già eseguiti all'altezza del settembre 1826.⁹ Harris-Sartorelli mettono in campo tecniche di riconoscimento che hanno la sottigliezza delle grandi inchieste investigative: si muovono con felice empiria, utilizzando strumenti diversi, e spesso incrociando i rilievi per giungere alla certezza. La lettura del saggio ci porta dentro la bottega dello stampatore, tra i suoi strumenti di lavoro (le puntine sul timpano, le mazze «che agganciano qualche carattere e lo tirano fuori», e il martello di legno a testa tonda per battere il libro appena legato...), tecniche di impressione (in bianca e in volta: la prima sul *recto* del foglio, la seconda sul *verso*), posizione della carta sul torchio (molto significativa quella 'acentrica' utilizzata per le copie in carta velina) e di piegatura dei fogli; e risme di carta che hanno una specifica provenienza (la cartiera Andreoli da Toscolano) e presentano dunque anche posizioni caratteristiche della filigrana nella forma, o modulo, impiegata per fare il foglio nel tino: elementi fondamentali su cui lavorare. Le forme sono costruite in coppia, così da rendere più efficiente il lavoro dei due operai addetti alla fabbricazione: il lavorente e il ponitore (il primo fa il foglio nel tino, il secondo riversa il foglio sul feltro). Il risultato sono due forme gemelle, nel linguaggio tecnico della filigranologia, che si distinguono per la posizione differente della marca d'acqua, che nella maggior parte dei fogli utilizzati per la Ventisettena è un'aquila monocipite sopra le lettere AFG poste a specchio negli angoli inferiori, sinistro o destro, del modulo. A seconda della collocazione la 'A' oppure la 'G' si trova più in angolo e così facilita la distinzione fra le forme. La posizione delle filigrane, ai fini della ricerca, risulta molto rilevante; come pure l'esame con luce radente, che consente di distinguere l'impressione in volta da quella in bianca.

⁹ «Bisogna dunque che Grossi, al quale ora mi rivolgo, attento bene! si faccia dar da Ferrario il di più stampato cioè i fogli 12, 13, 14, e faccia tirare pulitamente le 5 pagine del 15°: che si faccia dare tutti i baratti (nel pacchetto speditomi non ce n'è che due, e sono otto o nove, salvo il vero) e aggiugnere il tutto all'involto imperfetto che si voleva consegnare ier sera, e l'involto, così compiuto, sigillarlo, scrivervi sopra: à M.r C. Fauriel, rue de Verneuil, n.º 47», lett. 244 del 14 settembre 1826. L'involto imperfetto era stato annunciato in precedente lett. al Fauriel del 10 settembre (lett. 243).

Non vogliamo soffermarci qui sulle tecniche (magistralmente illustrate nel saggio) tese alla ricerca di quelle anomalie che possono tradire, che tradiscono anzi con matematica certezza, la presenza di un *cancellans* (definito come un «disturbo fisico», *La collazione*, p. 32), quand'anche esso materialmente non sia, almeno ad oggi, recuperabile. Talune, semplici in apparenza (o come tali presentate), abbisognano in realtà di un occhio lungamente esercitato («Visionato sempre in un ambiente scuro con una luce radente, il lato della prima impressione appare come più disturbato; quello della controimpressione come più liscio»).¹⁰ La sobrietà dell'esposizione non lascia dubbio sulla maestria dei rilievi (provenienti da un laboratorio da anni attivissimo), presentati con estrema parsimonia (solo raramente il profano è avvisato, se pure già da sé non avvertisse la difficoltà dell'impresa: «Si tratta perciò di una verifica assai soggettiva, che richiede molta esperienza e lunga pratica da parte del bibliografo»:¹¹ così a proposito delle ispezioni con luce radente), e valutazione puntuale del rapporto costi-benefici (il massimo risultato è ottenuto con dispendio di energie attentamente valutato: indizio di una perfetta padronanza dei mezzi),¹² e infine con massimo riguardo ai non addetti ai lavori, che possono essere condotti 'per mano' entro il complesso cantiere della tipografia, senza mai smarrirsi, senza l'assillo di dubbi penosi, e il necessario ricorso a manuali specialistici (ogni temine è glossato; apposite tavole illustrano i dati tecnici, come la forma e la posizione delle filigrane). Sia detto per dovere, ma non senza espressa gratitudine.

Quando ormai la ricerca, individuati i baratti 'fantasma', si avviava a conclusione, ecco una nuova svolta: sulla base di una segnalazione di varianti contenute in una ristampa della Ventisettana eseguita a Parigi,

¹⁰ *La collazione*, p. 33.

¹¹ *La collazione*, p. 33.

¹² Così viene scartata un'ipotesi di ricerca troppo onerosa sulla varietà delle filigrane: «Le singole filigrane presenti all'interno delle risme di carta vergata sono all'incirca una diecina. La vita di una coppia di forme in uso regolare al tino era di un paio di anni, più o meno il tempo richiesto per la stampa della Ventisettana, per cui un'analisi più approfondita condotta sull'identità delle filigrane avrebbe avuto la possibilità di definire una stratificazione più raffinata e complessa dell'utilizzo del materiale nella stamperia. Abbiamo rinunciato però – volutamente e consapevolmente – a questa ipotesi di indagine: a parte la complessità del lavoro richiesto, la presentazione dei risultati avrebbe accresciuto ulteriormente un saggio già lungo e intricato», *La collazione*, p. 27. Anche l'indagine sulla stampa a mezza imposizione dei quartini è rimandata ad accertamenti ulteriori, *La collazione*, pp. 35-36.

presso l'editore Baudry nell'estate del 1827,¹³ diventava possibile recuperare effettivamente ben cinque nuovi *cancellanda* (il sesto era già noto, in quanto presente nella copia 'staffetta'):¹⁴ i testi ivi reperiti (sostituiti poi dagli ultimi *cancellantia* spediti al Fauriel nella lettera già ricordata del settembre 1826) sono testimonianze inedite. Alcuni davvero preziosi, perché relativi al secondo tomo, per il quale manca la testimonianza di lavoro costituita dalla Copia Censura (di cui l'intero secondo tomo è andato perduto). La vicenda della ristampa francese era già stata ricostruita da Giulia Raboni nell'*Introduzione* alla Seconda minuta:¹⁵ e ad essa rinviando volentieri, limitandoci qui all'essenziale.

Manzoni dunque invia per tempo, tramite il Fauriel, ad Auguste Trognon, copia della Ventisettesima, perché ne procuri la traduzione francese (come già per il *Carmagnola*): ma la copia (contenente i *cancellanda* non ancora sostituiti, gli ultimi inviati dal Manzoni) finisce invece, non si sa come, nelle mani dell'editore Baudry che la manda in tipografia a tamburo battente.

I *cancellanda* così recuperati oltre a confermare in realtà la bontà delle tecniche di identificazione poste in atto, venivano ad ampliare notevolmente il *dossier* relativo a questa complessa operazione di 'ingegneria' tipografica, consentendo di studiare meglio le motivazioni di volta in volta sottese all'operazione. Preziose, da questo punto di vista, le tavole che corredano lo studio: la lezione dei *cancellanda*, ad esempio, è posta a confronto sia con la lezione antecedente (Copia Censura, o Seconda minuta), che con la lezione definitiva del *cancellans*: così che si possa apprezzare e valutare, com'è giusto, lo scarto, e le ragioni che vi sono sottese. E ancora, alla fine, una tavola condensa gli elementi utili alla ricerca dei *cancellanda* identificati ma non reperiti («in modo di facilitare la verifica di copie non prese in disamina nel corso della presente ricerca», fornendo tutti i dati identificativi disponibili).¹⁶ A noi, che abbiamo tratto tanta utilità dall'illustrazione, sia concesso un breve commento sull'importanza dei risultati raggiunti. Il 'bottino' definitivo dell'esplora-

¹³ Le differenze erano state segnalate da S. Veggiato, «Altre varianti dei *Promessi sposi* nell'edizione Baudry del 1827», *Otto/Novecento*, XVI (1992), pp. 5-21 (tratto dalla sua tesi di laurea, *Capitoli sulle traduzioni dei Promessi sposi in Francia*, discussa nel 1991 all'Università Statale di Milano, relatore Prof. R. Ghigo Bezzola). Peraltro l'ipotesi avanzata (che Baudry non avesse integrato nella propria edizione quelli spediti da Manzoni nel settembre '26) riesce smentita dalle nuove ricerche.

¹⁴ Sono, nell'ordine, vol. I: fasc. 1 3.6; 9 1.8; 12 3.6; 16 3.6; vol. II 2 3.6; 17 3.6.

¹⁵ *Introduzione agli Sposi promessi*, pp. LXVIII-LXXVI.

¹⁶ *La collazione*, p. 93.

zione è di quindici *cancellanda* individuati: due effettivamente ritrovati; cinque restituiti dalla Baudry; due ricostruiti congetturalmente avendo presente la Copia Censura del primo tomo (per approssimazione, mancando la possibilità di valutare le correzioni di bozze precedenti il *cancellandum*); sei in forma ancora più approssimativa in mancanza della copia Censura che, per il tomo secondo, è andata perduta, per cui il confronto è attuato con la recente edizione della *Seconda minuta*: giusto per saggiare le possibili ragioni della sostituzione. Il primo macroscopico dato che emerge è la complessità del cantiere della composizione tipografica. Al fine di illustrare meglio il passaggio dal manoscritto alla stampa ci sembra opportuno ripercorrere le tappe del lavoro, facendo ricorso anche a qualche elemento desunto dall'edizione della Ventisetana in corso di allestimento.

Da casa Manzoni alla tipografia (e ritorno)

Con lettera databile ai primi di agosto del 1824, Manzoni, che risiede in villa a Brusuglio, invia al Grossi le bozze appena corrette:

C.A.

Eccoti il figlio, o per meglio dire, il foglio; e la cagione dell'aver esso tanto indugiato a tornare si è che il padre ha nome Gambacorta. Ringrazio chi mi ha fatto avvertire quegli *aveva* della pag. 30. La correzione di quel passo mi ha messo in giuoco a ritoccarne altre, onde la pagina si trova conciata in quella conformità che puoi vedere. Abbiate tutti pazienza, e se si può, rimandami questa pag. corretta, perch'io sia certo che il compositore abbia trovato il filo in un tal labirinto.¹⁷

La paronomasia tradisce, con quel rapporto di straniata derivazione, diciamo di consanguineità pseudoetimologica, un trasporto affettivo singolare, ricalcato su analoghe 'parentele' adottate dai poeti antichi: *fratres* erano per Ovidio i suoi libri di poesia («*Querebam fratres, exceptis scilicet illis, / quos suus optaret non genuisse parens*» *Tristia* III 1, 65-66). Il tropo (che dell'oggetto coglie l'identità più vera e profonda), surrogando, con potenziato effetto straniante, il termine proprio (ci aspetteremmo l'ordine inverso «Eccoti il foglio, o per meglio dire il figlio»), marca il distacco traumatico dell'autore dalle proprie carte: le quali, composte e corrette, vanno incontro al loro destino.

¹⁷ *Carteggio*, lett. 106.

Ripercorriamo l'ultimo tratto di questo percorso. Via via che la revisione degli *Sposi promessi* procede, il Manzoni rilegge la Copia procurata dal copista e introduce nuove correzioni con lo scrupolo di massima intelligibilità per il tipografo.¹⁸ Ottenuto l'*Imprimatur* di Bartolomeo Zanatta, Imperial Regio Censore e Prefetto del Ginnasio di S. Alessandro, la Copia non va in tipografia, ma torna a Brusuglio: il Manzoni la licenzia a 'quinternetti' (i fascicoli cuciti), previa verifica ultima, e qualche ritocco.¹⁹ Ne è prova la lettera al Grossi da Brusuglio, dell'agosto 1824 (il Sargenti precisa: «primi giorni di agosto 1824»), dove è cenno alla pag. 123 come particolarmente complessa («Ti raccomando la pag. 123, che potrebbe imbrogliare il compositore»).²⁰ Ma il riferimento non è (come annota l'Arieti), alla pagina di stampa, peraltro priva di interventi rilevanti rispetto alla Copia per la Censura, bensì alla Copia stessa. Il Manzoni, nell'atto di inviare in tipografia le carte che ha dinanzi a sé (in particolare la 123, che reca un grosso cartiglio, scritto con grafia cursoria, a tratti sbavata) si preoccupa del tipografo, e la raccomanda all'amico. Ma anche il foglio delle *Aggiunte* collocate in calce al cap. XI presuppone che abbia dinanzi la Copia, cui queste aggiunte si appongono (i capp. VII-VIII). Anzi in questo caso siamo certi che continua a lavorare dopo il 'visto' del Bellisomi: avverte infatti il Grossi: «Ti manderò in altra occasione aggiunte che Ferrario si prenderà l'incomodo di fare approvare, per regolarità».²¹ Dunque da Brusuglio la Copia parte per la tipografia, a fascicoli, e a Brusuglio ritorna, con le bozze.

E poiché in tutte le carte della Copia risulta una piega molto netta a metà nasce il sospetto che, nel ritorno, contenessero al centro le boz-

¹⁸ Per la descrizione e ricognizione generale si rinvia necessariamente a Ghisalberti, *I promessi sposi*, vol. II, t. II, pp. 679-699.

¹⁹ Così interpretiamo la lett. 105 al Grossi, da Brusuglio, datata da Sargenti, a fine luglio - primi di agosto 1824: «Di frettissima aggiungo due scarabocchi ai molti che finalmente ti mando. Povero Grossi! Povero Censore! Povero Compositore! Povero autore!». Gli «scarabocchi» saranno allusione alle molte correzioni depositate sulla Copia Censura inviata (per quote) in tipografia. E di quinterni corretti, pronti da inviare al Ferrario, è cenno in lett. 106 al Grossi dei primi di agosto 1824: «Ti manderò con altra occasione aggiunte che Ferrario si prenderà l'incomodo di far approvare, per la regolarità ... Son pronte, ma la madre delle paure, che è anche la mia, non si fida di mandare il quinteretto per mezzo d'un garzoncello: vuole un uomo fatto, di grandezza proporzionata al quinterno». I quinterni erano in realtà costituiti da 6 fogli legati, poi smembrati e tagliati a metà in tipografia, come dimostrano i quinterni del cap. XI conservati intatti (per ragioni di tempo, per completare il primo tomo, furono inviato in tipografia le carte della Seconda Minuta).

²⁰ *Carteggio*, lett. 108.

²¹ *Carteggio*, lett. 106.

ze fresche di stampa. Ne viene confermata dalla c. 292 del terzo tomo (cap. XXXIV): la bozza fresca lascia l'impronta sulla Copia Censura impressa in orizzontale:²² segno appunto che stava nella piegatura della Copia. Il Manzoni trattiene presso di sé le carte già passate per le mani del tipografo, e le ripone in ordine con cura, ben consapevole della loro importanza documentaria. E così questo prezioso documento ci è pervenuto (sia pure non integralmente, mancando il secondo tomo) evitando la sorte toccata di norma ad altri dello stesso genere: quella di essere distrutti, una volta assolta la loro funzione.

Le bozze venivano inviate a foglio (dunque 16 pagine per volta): si veda la lettera al Grossi del 27 settembre 1824: «mi trovo al momento di montare in carrozza senza aver corretto il foglio 20 mandatomi ieri l'altro».²³ Ma è certo che anche il primo foglio, appena tirato fosse del pari recapitato, prima dell'impressione: per un'ultima occhiata e qualche estremo ritocco (fermo restando che, in mancanza di avviso diverso, la stampa, di lì a poco, sarebbe comunque partita). Si spiega così, per quello che ci pare di poter arguire in base alle risultanze della nostra inchiesta (parallela a quella di Harris, ma sempre con quella in fecondo scambio di rilievi e di osservazioni in corso d'opera), la singolare difformità di carte che formano la 'staffetta'. Celebre la lettera al Rossari, a metà giugno del 1825, perché corra dal Ferrario a sostituire «panno lavato» a «panno curato» (XIII § 55: «Il vicario scendeva le scale, mezzo portato e mezzo tirato, bianco come un panno curato»: f. 3, t. II, p. 46). La tiratura del foglio era già ultimata:

Caro Rossari,

per quella lingua toscano-milaneese che vagheggiamo insieme, va, corri, vola da Ferrario, vedi se il foglio è ancora correggibile, se non è tirato, e correggi, altrimenti mi converrà forse fare un *quartino*, cioè un baratto: risparmiami quei quattro soldi, che il pubblico non me ne rimborserebbe.²⁴

L'operazione non riesce, e la Ventisettesima reca l'impronta della forma toscana (*curato*), in luogo della toscano-milaneese (*lavato*), non emendata

²² Impressione simile alla c. 310 della Copia Censura del terzo tomo. Purtroppo risulta molto difficile stabilire con certezza di che pagina si tratti (forse un esame più sofisticato potrà dare risultati migliori): ma lo specchio della pagina è compatibile, e la posizione della controstampa soprattutto, situata nella metà superiore della pagina, in senso orizzontale, induce a credere che si tratti di bozza fresca, stampata su una sola facciata.

²³ *Carteggio*, lett. 112.

²⁴ *Carteggio*, lett. 220.

neppure in *Errata corrige* (che peraltro non accoglie correzioni di lessico).²⁵ La scoperta è registrata nelle *Postille* alla Crusca, dove alla voce *bianco*, nel senso di “pallido”, Manzoni registra:

Bianco per pallido. E di qui: Diventar bianco come un panno curato. Min. not. Malm. 5. 51. Che i milanesi dicono come un panno lavato.

P.S. Anche i toscani. V. Panno.

Ma da dove proveniva la certificazione toscana? Non dalla Crusca: nulla di utile alla voce *panno*. La trovava nel *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini (nella prima edizione, ovviamente, Milano, dalla Stamperia Reale, 1814), dove alla voce *pann* si legge: Vegnì color d'on pann lavaa. Tramortire. Il Fagiuoli nella sua commedia *Amor non opera a caso* (att. I, sc. XVIII) ha anche: *V'avete fatto un viso di pan lavato*. L'esempio del Fagiuoli, uno degli autori comici più studiati dal Manzoni in questi anni, basta e avanza a certificare l'uso toscano.

La preferenza di una forma toscana rispetto a una tosco-milaneese non poteva essere tale da giustificare un quartino, né una segnalazione in *Errata corrige* (che accoglie un solo caso di correzione lessicale), ma sarebbe divenuta il passaporto valido per la promozione nella Quarantana di *lavato* contro *curato*.

Analoga corsa dovette verificarsi per la sostituzione di «gioia mondana» a «gioia carnale» (vol. III p. 330):²⁶ Ferrario fermò la tiratura e operò la modifica, presente in una quota (minoritaria) della tiratura in carta vergata.²⁷

Una volta corrette (spesso in modo minuto e articolato) le bozze, Ferrario, come s'è detto, tira il foglio da inviare al Manzoni, per un'ultima occhiata, anche se il tempo disponibile è poco: la carta utilizzata per questa 'anteprima' doveva essere quella a portata di mano. Di lì a poco sarebbe partita la tiratura in carta velina prima, e vergata poi.²⁸ La copia

²⁵ Unica, minima, eccezione *filaticcio* in luogo di *filaticcia* (t. I, cap. II, § 56).

²⁶ E così pure l'erroneo «questa storia» in luogo di «di questa storia» (III, p. 378), registrato in *Errata corrige* come presente «in alcuni esemplari», sarà frutto di correzione avvenuta durante la stampa.

²⁷ «Sul piano numerico la prima lezione è maggioritaria, essendo stata riscontrata in 42 esemplari: quelli in carta vergata presentano entrambe le versioni; quelli in carta velina, invece, riportano esclusivamente la lezione “gioia carnale”, mentre la copia ‘stafetta’ ha la lezione “gioia mondana”», *La collazione*, p. 13.

²⁸ Vedi Harris-Sartorelli: «È lecito perciò pensare che la prassi della tipografia fosse quella di passare la scorta di carta velina sotto il torchio durante la fase iniziale della tiratura con lo scopo di stampare immediatamente i fogli meno numerosi e di maggior pregio», *La col-*

di lavoro, pur non essendo in carta velina, ci sembra tirata nel modo 'acentrico' caratteristico della tiratura in carta pregiata:

Una conferma al riguardo proviene dalle copie in carta velina grande, nella cui impressione i fogli venivano posizionati sul torchio in modo acentrico: di conseguenza le carte 1-4 in ogni fascicolo sono più larghe di margine (152 mm di media), mentre le carte 5-8 sono più strette (128 mm di media).²⁹

L'individuazione offre un indizio significativo del fatto che i fogli che la compongono venissero tirati prima che partisse l'impressione in carta velina (ma su questo torneremo più avanti).

La legge del piombo e le varianti 'coatte'

La ricerca dei *cancellanda* ha posto l'accento sul condizionamento patito da Manzoni nel corso del suo lavoro (la stampa si avvia nell'agosto del '24, e termina com'è noto a maggio del '27).

Quando Manzoni è costretto dalla necessità a tornare sui suoi passi, e a sostituire un quartino, si trova pesantemente condizionato nelle sue scelte: introdotte le modifiche ritenute indispensabili, deve 'riequilibrare' la pagina a stampa con interventi dettati dalla 'legge del piombo': si tratta di varianti «che l'autore introduce non per libera scelta, bensì in risposta a una costrizione esterna, in questo caso il letto di Procu-ste della pagina tipografica», avverte Harris.³⁰ Il problema è innegabilmente grave: ma si pone, occorrerà precisare, non solo per i *cancellanda* ma, in termini non molto diversi, per l'intera fascia delle correzioni di bozze. Manzoni corregge quando sono composte le 16 pagine del foglio, e anche in questo caso opera avendo cura di non alterare la compagine del testo (quantunque, certamente, rispetto al baratto, si possa imma-

lazione, p. 13. In verità l'esemplare Ambrosiano, che rappresenta un primissimo stato, è in carta vergata: il che significa che alcuni esemplari (più d'uno certamente) erano stampati in carta vergata, per i necessari controlli (la precisazione si deve a Harris).

²⁹ *La collazione*, p. 28.

³⁰ *La collazione*, p. 21: si rinvia, per questi riguardi specifici, alle esperienze della filologia anglo-americane: «la tirannia dello spazio tipografico agisce come se fosse una censura. Una filologia più abituata alla casistica della trasmissione dei testi a stampa, come quella angloamericana, dove l'ispirazione metodologica viene soprattutto dalla teoria del testo-base elaborata nel 1949 in una lezione di W.W. Greg, in una situazione come la nostra, senz'altro introdurrebbe una distinzione fra le varianti migliorative e quelle coatte, anche nei termini della scelta che spetta al curatore del testo critico».

ginare, e anzi talora provare, qualche agio maggiore, qualche eventuale slittamento di riga e riassorbimento alla pagina seguente, in uno o più giri di bozze).³¹ Siamo di fronte a un problema strutturale, cui l'editore non può pensare di rimediare, ma cui deve trovare una risposta eccodica adeguata, rappresentata (nell'edizione in corso) da una fascia apposita dedicata alla tipografia, a segnare lo stacco netto degli interventi in questo momento della storia del testo rispetto alla libertà di elaborazione dalle stesure manoscritte. Lo studioso, avvisato della peculiarità di questa fascia, leggerà gli interventi come dettati dalla necessità di fare i conti con un regime di libertà condizionata.

Il problema peraltro non è, in buona misura, diverso dal possibile risarcimento degli errori introdotti ad opera del copista, come opportunamente Harris fa presente: «In anni recenti la filologia manzoniana ha obbedito all'insistenza di Dante Isella sul rispetto del testo realmente pubblicato, soprattutto come reazione filologicamente legittima ai recuperi effettuati da Ghisalberti dalle stesure manoscritte».³² La tentazione di porre rimedio agli arbitri del copista ha condotto il benemerito editore dei *Promessi sposi* entro un ginepraio intricatissimo, con risultati da più parti giudicati discutibili.³³

L'editore della Ventisettesima si trova così piuttosto condotto a rilevare la natura degli errori intercorsi, piuttosto che chiamato a emendarli, riaprendo una partita chiusa. Si trova insomma costretto tra una fedeltà supina e acritica al testo a stampa (il cui rischio è stato rilevato da Giulia Raboni proprio sulle pagine di questa rivista)³⁴ e la seduzione di restauri che, anche nei casi più conclamati, contengono tuttavia non poche insi-

³¹ La presenza di più giri di bozze è provata a livello filologico: si veda anche il mio contributo «Prove di stampa della Ventisettesima. Una pagina utile alla datazione dei «Modi di dire irregolari» (*Promessi sposi* I, p. 42)», *Filologia italiana*, 13 (2016), in corso di stampa. Ma resta da approfondire la modalità di allestimento tipografico, come giustamente mi fa osservare Neil Harris (che ringrazio qui dei molti suggerimenti e osservazioni elargiti anche nel corso del presente lavoro).

³² *La collazione*, p. 21.

³³ Le incongruenze del Ghisalberti non sono sfuggite al più recente editore della Ventisettesima, Salvatore Nigro che, pur senza pretesa di discutere esaurientemente le questioni di fondo, o di rifare criticamente il lavoro, ha tuttavia posto l'accento sulla condotta repressibile dell'editore: «Chiari e Ghisalberti hanno conguagliato l'autografo, la copia per la Censura e le correzioni in tipografia. E hanno fornito un testo che in molti punti non corrisponde a quello che i contemporanei lessero. Fino ad aprire vistose aporie con le lezioni della Quarantana [segue un nutrito elenco di casi in cui l'intervento dell'editore appare arbitrario]», cfr. «Nota critico-filologica: i tre romanzi», in *I Promessi sposi* (1827), p. LIII.

³⁴ «Per una filologia d'autore meno bedieriana», *Ecdotica*, 9 (2012), pp. 171-182.

die. Basti un esempio già proposto dalla collega editrice degli *Sposi promessi*. Nel cap. IX, § 93 l'esclamazione di Agnese relativa al singolare comportamento della monaca: «sia ringraziato il cielo che pare che ella ti abbia preso a cuore» diviene, ad opera del copista: «sia ringraziato il cielo che pare che ella ti abbia preso amore» (nella Quarantana muterà affatto in «t'abbia preso a ben volere»).

La locuzione, inconsueta, è però riconducibile ad altre note di Manzoni lettore della *Crusca*,³⁵ sicché riesce difficile emendarla come certamente erronea ai suoi occhi. Senza contare che la locuzione «prendere a cuore» era tutt'altro che consolidata nel suo patrimonio linguistico, se è vero che la muta, poco più innanzi, al § 94 (da «a cuore» degli *Sposi promessi*, si passa a «a petto», che si istaura a testo della Ventisettona): «Il desiderio di obbligarsi il padre guardiano ... avevano realmente disposto la signora a prendersi a petto la sorte delle due povere fuggiasche». Forse, non trovando riscontro immediato nella *Crusca* veronese per la locuzione «prendersi a cuore», cerca un equivalente accreditato che trova in «a petto».³⁶ L'errore del copista s'insinua in una zona di scrutinio linguistico ancora aperto, e di residua incertezza. Passata al vaglio delle correzioni di bozze, riesce difficile all'editore espungere la lezione «ti abbia preso amore» come certamente erronea. Senza contare il ruolo, non trascurabile, dell'*Errata corrige*, che il Manzoni avrebbe ben potuto sfruttare per emendare e uniformare, e cui invece ricorre con grande parsimonia: 14 correzioni in tutto. La più parte (11 casi), per semplici refusi e guasti meccanici; un solo reintegro di punteggiatura; una minima variante di lessico («filaticcio» in luogo di «filaticcia»);³⁷ una variante grafica («cappuccino» in luogo di «capuccino»): l'unica 'retroattiva', a emendare tutti i casi che precedono, e che la 'legge del piombo' non consentiva di correggere («N.B. Lo stesso errore è incorso più altre volte, fino alla p. 109», così in *Errata*). Ma proprio quest'ultima correzione chiama in causa tutta la casistica di oscillazione scempie/doppie («femina/femmina»; «imagine/immagine»; «publico/pubblico» ecc.) che contraddistingue il processo di revisione della Seconda minuta, nella dire-

³⁵ Registrate locuzioni come «Prendere ardire, baldanza, sicurtà ec.» (ad v. *prendere*, § XVII), sulle quali questa poteva apparire ricalcata.

³⁶ Ad v. *petto*, § 8: «Prendersi a petto checchessia vale impegnarsi in checchessia con premura».

³⁷ L'opzione è verosimilmente ricavata dal *Dizionario universale* di Francesco D'Alberti di Villanuova, Milano, Cairo, 1825: significativo il fatto che alla voce «Filaticcio» figuri la postilla del Rossari: «Frisell (mil.°)» (vedi *Postille di Luigi Rossari al Dizionario universale di Francesco D'Alberti di Villanuova*, a cura di S. Pacaccio, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2014, ad v.).

zione univoca dello scempiamento,³⁸ ponendo l'editore nella condizione di dovere uniformare, eventualmente, le eccezioni residue. Manzoni interviene in *Errata* proprio quando si rende conto della stravaganza della forma «capuccino» rispetto alle attestazioni della tradizione (*Crusca*, vocabolari e testi di lingua dell'officina manzoniana): indizio della crisi di una norma che, nel momento in cui riconosceva di non poter essere assoluta, veniva anche a perdere in buona misura la sua forza prescrittiva (il che spiega anche la sua rapida decadenza, di qui in poi, nella lingua di Manzoni).³⁹ Interessanti, se mai, le ragioni di questa singolare 'mania': rinviando l'accertamento, alquanto oneroso per escussione dei dati e riferimenti teorici, ad altra sede. Conta qui, per noi, il rischio di uniformare una serie di discontinuità proprio nel momento in cui, verosimilmente, l'autore scopriva la fragilità dei fondamenti in base ai quali aveva operato.

Certo le osservazioni di Harris-Sartorelli (non meno che le riflessioni di Giulia Raboni) mettono, come si suol dire, il dito nella piaga. All'editore della Ventisettena è affidato il compito, se si vuole ingrato, di essere innanzitutto uno 'storico' del testo proposto, e di renderne ben evidenti le condizioni diverse di elaborazione e di intervento correttivo, riducendo i propri interventi ai casi di errore conclamato. Così, ad esempio, la fascia di bozze risulterà nettamente distinta da quella dell'autografo, e le lezioni erronee introdotta dal copista saranno debitamente contrassegnate in apparato così che si rendano immediatamente riconoscibili. E ancora, a piede del testo, una fascia speciale evidenzierà la lezione d'autore arbitrariamente introdotta dal copista (sopravvissute, ben s'intende, tanto alla correzione, operata da Manzoni, della Copia Censura, che alla correzione delle bozze). Del resto il segno dell'errore si direbbe, in qualche misura, indelebilmemente impresso nella complessa storia testuale dei *Promessi sposi*. Valga per tutti il caso del *cancellandum* non sostituito nell'esemplare 'staffetta', da cui è tratta la Quarantana. Manzoni non si avvede della dimenticanza, e la lezione viene promossa a testo definitivo (ma su questo caso torneremo più innanzi).⁴⁰

³⁸ Rinviamo all'escussione completa fornita da G. Raboni nell'Introduzione agli *Sposi promessi*, pp. xxxii-xxxiii.

³⁹ La correzione dell'*Errata corrige* è indizio non isolato: negli spogli linguistici (*La verifica dell'uso toscano*, prima sezione: A), riferiti dagli editori al 1827, e opportunamente ricondotti alla interrogazione di toscani «di carne e d'ossa» residenti a Milano, si trovano registrati lemmi quanto mai eloquenti: «*Femmina* con due *mm*», e a seguire: «*Ubbidire. Provvedere* e suoi derivati», *Scritti linguistici* II, p. 78.

⁴⁰ «La sopravvivenza di questo *cancellandum*, parte integrale del foglio originale e perciò indistinguibile sul piano fisico, venne, a distanza degli anni, dimenticata dal-

L'esemplare di lavoro

Grande merito di Harris-Sartorelli l'aver portato l'attenzione sull'esemplare di lavoro:

Dopo la stampa della Quarantana, l'autore fece mettere una legatura di pregio in marocchino viola con fregi in oro e ne fece dono, con una dedica autografa, al figlio maschio primogenito, Pietro (1813-73). Oggi l'esemplare è tra i cimeli più preziosi della Biblioteca Braidense, e presenta caratteristiche fisiche del tutto peculiari.⁴¹

A parte la qualità della carta utilizzata,⁴² la descrizione della 'staffetta' contiene altri elementi importanti:

In generale la distribuzione delle varianti indica che la stampa dei fogli che compongono i volumi appartiene alla fase iniziale della tiratura, ovvero si colloca fra l'esecuzione delle copie in velina e l'avvio del grosso delle copie in carta vergata. Tuttavia, mentre l'esemplare condivide con il nucleo delle copie impresse in velina alcuni refusi tipografici, esso presenta la lezione «gioia mondana», che consideriamo posteriore alla più comune «gioia carnale» attestata in tutti i quattordici esemplari in carta velina verificati.⁴³

Molto significativa, come s'è detto, la collocazione temporale: la tiratura della 'staffetta' avviene a parte, e precede quella in carta velina (sulla

l'autore, il quale perse lo strato di correzioni rappresentato dal *cancellans* introdotto in tutti gli altri esemplari e così ripristinò involontariamente le lezioni precedenti», *La collazione*, p. 22.

⁴¹ *La collazione*, p. 17.

⁴² I fogli di carta vergata che compongono i tre volumi divergono infatti marcatamente rispetto a quelli impiegati per il resto dell'edizione, in particolare per quanto riguarda la filigrana e quindi la provenienza della carta. Al posto dell'aquila che sormonta le lettere «GFA», nei primi due volumi la marca presenta infatti le due lettere «AM», che identificano una provenienza dalla cartiera gestita da Andrea Mafizzoli, sempre a Toscolano, e invece di essere collocate nell'angolo inferiore esterno, le due lettere si trovano praticamente al centro di una metà del foglio: di conseguenza in alcuni fascicoli la filigrana compare spezzata fra quattro carte differenti. Nel terzo volume poi compare un'altra scorta con una filigrana differente, cioè una corona sormontata da due «C» arabesche (spesso difficilmente leggibili), di nuovo nell'angolo inferiore del foglio. All'interno dei tre volumi la carta utilizzata è sostanzialmente uniforme, ma il supporto cartaceo del terzo volume è più spesso rispetto a quello degli altri due e anche a quello normalmente impiegato per la tiratura su carta vergata», *La collazione*, p. 17.

⁴³ *La collazione*, pp. 17-18.

variante di stato «mondana» al posto di «carnale» ci soffermeremo più avanti). Quanto poi alla denominazione, di comodo, di esemplare staffetta si precisa:

Nella discussione abbiamo dato a questa icona della letteratura italiana – con riferimento al gergo delle redazioni editoriali moderne – l’etichetta di copia ‘staffetta’. La copia ‘staffetta’ infatti è il primo esemplare del libro completo dopo la stampa, ma ancora non rilegato, che giunge dalla tipografia alla redazione della casa editrice con lo scopo di verificare che non ci siano difetti che potrebbero rendere necessaria la ristampa di qualche foglio (p. 18).⁴⁴

Certo, nel linguaggio tipografico moderno la ‘staffetta’ è cosa alquanto diversa. Forse più opportuno parlare di ‘esemplare di lavoro’ (l’esemplare corretto da Manzoni in vista dell’edizione definitiva): all’etichetta va riconosciuto tuttavia il vantaggio di riuscire immediatamente caratterizzante. «È plausibile – aggiunge Harris – che la copia sia rimasta slegata, anche per facilitare l’eventuale composizione tipografica».⁴⁵ In realtà qui possiamo parlare di assoluta certezza: la gran parte delle numerosissime postille vergate nei margini interni, che s’insinuano sino al centro della piega della legatura, non potevano essere estese se non su fogli sciolti. Il volume, sino al momento della composizione della Quarantana, doveva presentarsi come insieme di fascicoli contenuti verosimilmente in una carpetta.

L’esperienza del bibliologo corre all’esemplare di bottega delle tipografie rinascimentali «ad uso esclusivo del tipografo. Si trattava perciò di un esemplare che il più delle volte, magari imbrattato d’inchiostro, a lavoro concluso veniva cestinato, e per tale ragione poteva essere stampato su fogli di minor pregio, talvolta anche di riciclo».⁴⁶ La fattispecie tuttavia appare alquanto diversa, sia nella sua costituzione, che nel suo utilizzo: le riflessioni che seguono vorrebbero aggiungere qualche elemento caratterizzante.

Una nutrita serie di referti accomunano la ‘staffetta’ alla tiratura in carta velina: ma, curiosamente, la variante «gioia mondana» (che vi è attestata) contro «gioia carnale»⁴⁷ si instaura quando era già partita la

⁴⁴ *La collazione*, p. 18

⁴⁵ *La collazione*, p. 17.

⁴⁶ *La collazione*, p. 18.

⁴⁷ La collazione dei 70 esemplari ha dato il seguente risultato: 42 esemplari registrano la prima lezione, che risulta così nettamente prevalente. Poiché però le copie in velina (probabilmente collocate all’inizio della tiratura), riportano «gioia carnale», si deve

tiratura in carta vergata: un'eccezione apparentemente inspiegabile. Ma forse proprio questa correzione (che comportò di certo una corsa da casa Manzoni alla bottega del Ferrario, e la preghiera di sospendere l'impressione per sostituire la parola) ci aiuta a comprendere meglio come venne a compaginarsi la 'staffetta': e merita pertanto qualche parola di commento che corrobori le conclusioni di Harris riguardo al carattere seriore di *mondana* (già ipotizzato da Ghisalberti), sia pure in forma dubitativa («mancando una prova assoluta dell'ordine di stampa», *La collazione*, p. 14). La certezza non può riposare su ragioni di lingua più di quanto non possa sulla probabile successione delle scorte di carta: ma il concorso di indizi diversi e indipendenti servirà a suffragare la scelta di *mondana* contro *carnale* a testo della Ventisetтана.

Un accertamento linguistico

Il sintagma («gioia carnale») era sì presente nella trattatistica edificante,⁴⁸ ma legato ad accezione alquanto diversa, con riferimento al tema della lussuria: risulta insomma, in questo contesto, di scampato pericolo (cade nel discorso che padre Felice rivolge a quanti sono scampati dal contagio: «Tolga Dio che possano scorgere in noi una gioia clamorosa, una gioia carnale dall'aver scansata quella morte»), alquanto singolare e sorprendente. Questa «gioia carnale» (dove «carnale» vale 'materiale', ovvero 'esteriore, superficiale') è in realtà palesemente vicina alla «tristezza carnale» di don Abbondio di fronte al cardinal Federigo che lo incalza: un fastidio, e un'oppressione quasi fisica: «Don Abbondio sulle prime, quando aveva veduto che s'intonava un rabbuffo, aveva sentito un turbamento, una stizza, una tristezza tutta carnale», *Fermo e Lucia*, t. III, cap. IV § 28). Evidente, se mai, la totale estraneità della voce dalla sfera semantica della lussuria, e lo slittamento in un ambito del tutto inconsueto nella nostra tradizione. L'attributo era emerso in fase di bozze a correggere la lezione

pensare che la correzione fosse introdotta nel corso della tiratura in carta vergata: si può così ragionevolmente decidere di accogliere a testo la seconda lezione, Harris-Sartorelli, *La collazione*, pp. 12-14.

⁴⁸ Lo troviamo ad esempio nelle prediche secentesche di Mariano Mancini da Pesaro: «Astinenza ne' cibi, sobrietà nel bere, virginità, che per voto fugge ogni gioia carnale», *Le diciotto prediche del R.P.M. Mariano Mancini da Pesaro*, Pesaro, appresso il Concordia, 1601, p. 180 (ma dietro c'è il «gaudium carnale» di S. Agostino ricordato da Giovanni Negri, *Sui Promessi sposi: commenti critici, estetici e biblici*, Milano, La Scuola salesiana, 1903, p. 118).

di Seconda minuta «gioia terrestre», che pure non risultava perspicua, né ben supportata dall'uso letterario (in *Crusca* non si registrano applicazioni dell'aggettivo ai sentimenti).⁴⁹ Dal fondo della memoria riaffiorava «carnale», che di certo evocava testi ed *authoritates*, quantunque estranei al volgare: se vogliamo trovare i giusti corrispettivi, infatti, dobbiamo spostarci sul versante francese, segnatamente portorealista. Agli occhi di un insigne 'solitario' le donne che si rattristano per la passione di Cristo, in realtà soffrono di una afflizione superficiale, non sono colpite «de la même douleur que lui». Queste donne «n'avoient qu'une tristesse charnelle», commenta Antoine Singlin (1607-1664), fondatore delle Petites écoles di Port-Royal.⁵⁰ E ancora: nel commento di Pasquier Quesnel al *Nuovo Testamento* si oppone la «joie charnelle» (che è compiacimento di beni materiali) a quella cristiana: «Insensé qui sacrifie cete joie, et l'esperance de celle du ciel, à une joie charnelle, joie d'un moment, joie source de mille chagrins et de mille inquietudes dès cete vie».⁵¹ Tocchiamo con mano un fondo eccentrico dell'educazione linguistica (e culturale) del Manzoni.

Poco dopo aver introdotto l'aggettivo in bozze (in luogo di «terrestre» degli *Sposi promessi*), dovette percepire, nel breve volgere di tempo, l'azzardo: un'occhiata alla fida *Crusca* bastava ad avvisarlo. Nel prosieguo della revisione del capitolo XXXVI tuttavia (anche solo sfogliando le pagine che restavano da correggere, o per improvviso corto circuito della memoria) ecco riemergere le parole di Padre Cristoforo rivolte agli sposi, così da vicino consonanti con quelle di Padre Felice agli scampati dal contagio (§ 67, p. 356): un'analoga raccomandazione ad affrontare la vita futura nello spirito di una rinnovata carità. Vi figurava un aggettivo adattissimo, per misura, a sostituire «carnale» (perfettamente equivalente la misura dei piombi: 7 caratteri):

ricordati, figliuolo, che se la Chiesa ti rende questa compagna, non lo fa per procurarti una consolazione temporale o mondana, la quale, se potesse pure

⁴⁹ Meglio, se mai, 'terreno', con la «terrena soma» e il «terreno incarco» del Petrarca, rispettivamente *RVF* XXVIII 78 e XXXII 7.

⁵⁰ L'opera era uscita nel 1644, citiamo da una delle tante ristampe: *Instructions chrétienne sur les mystères de N. Seigneur Jesus-Christ, et sur les principales festes, où sont expliqués les Evangiles et Epîtres des Dimanches de l'année*, Par M. de S-G., Paris, chez Rollin Fils, Quai des Augustins, à S. Athanase, 1736, t. IV, p. 88 (è posseduta dal Manzoni in edizione Paris, Desprez, 1767, conservata al C.N.S.M.).

⁵¹ L'opera è ovviamente presente nella biblioteca del Manzoni *Le Nouveau Testament en françois*. Amsterdam, J. Nicolaj, 1727 (C.N.S.M.). Citiamo per comodità dall'edizione, Paris, Pralard, 1693, t. II, p. 311.

essere intera e senza mistura di alcun dispiacere, avrebbe a finire in un gran dolore, al momento di lasciarvi; ma lo fa per avviarvi tutti e due sulla strada della consolazione che non avrà fine.

Singolare che, proprio toccando un tema dove, volendo, poteva cadere «carnale», Manzoni usi invece «mondano» (a conferma di quanto «carnale» fosse esente da allusioni a lussuria). Questa volta trova, nella *Crusca*, perfetto riscontro e autorizzazione («*Di Mondo, contrario a Divino, o Sacro*»).

Dovevano essere passati uno o due giorni: Ferrario, a metà dell'opera, poté fermare i torchi e provvedere. Manzoni doveva tenere particolarmente alla sostituzione di una variante che rischiava di risultare tanto fuorviante: si comprende che intervenisse subito a sostituire il foglio vecchio con il nuovo nella sua copia di lavoro. Si spiegherebbe così quella singolarità rilevata da Harris:

mentre l'esemplare condivide con il nucleo delle copie impresse in velina alcuni refusi tipografici, esso presenta la lezione «gioia mondana», che consideriamo posteriore alla più comune «gioia carnale» attestata in tutti i quattordici esemplari in carta velina verificati.⁵²

Sarebbe dunque stato Manzoni stesso, avuto a disposizione il foglio rifatto, a sostituirlo nel suo esemplare.

I fogli di stampa sul tavolo di lavoro

Per condurre avanti il suo lavoro Manzoni ha bisogno di controllare contemporaneamente la Seconda minuta, da correggere e da passare al copista (ma in alcuni casi ritorna in campo anche il *Fermo e Lucia!*); la Copia Censura, da correggere e tenere in serbo per il Censore; le bozze da correggere e rinviare. Non basta: ha bisogno di avere sottomano i fogli che ritornano e che, ripiegati e tagliati, dovevano essere riposti in un cartelletta piccola, a portata di mano. Consegnate le bozze (talora in più giri di bozze) Manzoni, a rigore, non avrebbe più avuto il controllo sulla lezione ultima del suo romanzo licenziata alle stampe. Per un testo di tanta complessità, l'ipotesi non è semplicemente ammissibile. Il testo già composto doveva restare sul tavolo di lavoro, per ogni necessità di verifica: forse

⁵² *La collazione*, pp. 17-18.

anche in due o più copie, perché l'officina manzoniana, specie per il primo tomo, è 'affollata' di lettori e correttori. Anche se certo il Manzoni finì per eleggerne una in particolare, sulla quale emendare i pochi refusi e imperfezioni: e sulla quale poi, per un legame che si consolida con il tempo, lavorare più organicamente in vista di una nuova edizione. Questo esemplare, venutosi a costruire in corso d'opera, via via che i fogli, corrette e ricorrette le bozze, uscivano uno dopo l'altro dal torchio, doveva essere particolarmente caro al Manzoni che lo aveva visto crescere, quasi come una sua creatura (il "foglio", anzi il "figlio").

Ma l'esemplare doveva in particolare rivelarsi necessario quando occorreva considerare l'eventualità del 'baratto': a questo fine era indispensabile operare sul *cancellandum* al fine di confezionare il *cancellans*. Occorreva calcolare esattamente le sostituzioni, valutando i possibili riassorbimenti e risistemazioni della pagina in rapporto alla compagine del *cancellandum* (si dà anche il caso fortunato di pagine in sequenza per le carte situate al centro del fascicolo) da presentare a Ferrario in modo tale che, con somma maestria, il tipografo sistemasse le correzioni, sfruttando abilmente gli spazi disponibili. Harris si sofferma con molta attenzione, baratto per baratto, sulla strategia delle sostituzioni, rilevando «la sua [di Manzoni] abilità a lavorare positivamente con i meccanismi della tipografia». ⁵³ Appena composto, il baratto doveva essere rivisto, ritoccato, come una normale bozza, per poi essere tirato in 1000 copie (anche alla tiratura dei baratti è dedicata una raffinata indagine), ⁵⁴ da tenere pronte per la sostituzione. Appare ben verosimile che il *cancellandum* venisse estrapolato dall'esemplare di lavoro, così che si potessero segnalare le esatte porzioni da sostituire.

L'esame della staffetta ci consente di avanzare l'ipotesi che l'esemplare in questione sia proprio questo. Di qui proverebbero (salvo una sola eccezione, quella del *cancellandum* residuo del capitolo V) i quartini inviati in bottega. Ritornati i baratti corretti dalla tipografia (così come le bozze con i fogli), Manzoni li avrebbe inseriti nuovamente nell'esemplare. Alcuni singolari difformità ci rafforzano in questo convincimento. Il dettaglio più apprezzabile è la varietà della carta corrispondente al quartino sostituito, talora più spessa rispetto a quella degli altri 3 quartini del foglio (così, nel vol. I, i fasc. 1 3.6; fasc. 1 4.5; fasc. 12 3.6; fasc. 16 3.6; vol. II, i fasc. 2 3.6; fasc. 3 3.6 e 43-44; fasc. 4 4.5). Ma spesso risul-

⁵³ *La collazione*, p. 52.

⁵⁴ La tecnica della mezza imposizione «con la quale si stampavano entrambi i lati del foglio, realizzando soltanto due quartini, ciascuno però in due copie», *La collazione*, p. 35.

tano difformi anche le misure dei margini bianchi, troppo più stretti, o più ampi, rispetto alle altre carte; non costante infine anche la sequenza delle carte che, stando alla piegatura acentrica, dovrebbero risultare susseguenti l'una all'altra in serie regolare (le prime 4 più larghe, le successive 4 più strette, così che i lembi delle prime 'sporgano' un poco, in verticale, rispetto al margine delle successive). Nel terzo tomo, non interessato da baratti, la seriazione delle carte larghe (le prime quattro) e strette (le quattro successive) è perfetta.

Ma la certezza può venire da una ispezione di un bibliofilo di lungo corso, quale Neil Harris: cui insomma rivolgiamo l'invito, e da cui ci aspettiamo la possibile conferma dei nostri sospetti. Forse questa icona della nostra letteratura non ha ancora svelato tutti i suoi segreti.

I cancellanda

I cancellanda ritrovati non solo offrono un prezioso manipolo di lezioni, ma sono documento di una condizione difficile di Manzoni rispetto alla 'gabbia' tipografica; per la loro natura di *extrema ratio* cui ricorrere solo in caso di necessità, ci dicono quali siano, nel corso del lavoro, gli 'imperativi' più forti cui Manzoni decide di sottostare. Il cambiamento del titolo (da *Gli Sposi promessi* a *I promessi sposi*), intervenuto nell'estate-autunno del 1825,⁵⁵ quando il secondo tomo era in corso d'opera, ed erano già stampati i titoli sopra l'intestazione «Capitolo primo» (per il primo tomo), e «Capitolo XII» (per il secondo), impone un intervento di modifica immediato, recepito ovviamente dalla Baudry (i *cancellanda* non rintracciati lasciano indizio inequivoco di sé).⁵⁶ Ci sono di certo ragioni di coerenza della *fabula*, non preventivate all'inizio, e che si rivelano in corso d'opera: ad esempio la necessità di anticipare al III capitolo quel «Vidit Ferrer» che agisce così profondamente sulla psicologia ingenua di Renzo, e lo dispone ad aiutare l'astuto cancelliere; o l'inserimento di un cenno a Bortolo già nel capitolo VI, così che appaia poi del tutto naturale, da parte di Renzo in fuga, la scelta del rifugio nella bergamasca.⁵⁷ Insomma la *fabula* chiede una più efficace e sottile concertazione. Ma c'è

⁵⁵ G. Raboni, *Introduzione agli Sposi promessi*, p. 27.

⁵⁶ Si tratta dei quartini: vol. I, 4-5 e vol. II: fasc. I, 1-8.

⁵⁷ Si tratta del *cancellandum* del vol. I, fasc. 10, cc. 1-8: «Il passo appartiene al capitolo VI, in cui Agnese espone l'audace piano del matrimonio a sorpresa. La modifica, in cui Renzo alla carta 8r (p. 159) cita il nome del cugino Bortolo come futuro datore di lavoro, prefigura meglio il seguito della storia», *La collazione*, p. 23.

anche la necessità di corroborare il racconto con un adeguato apparato di fonti. Già: la storia entra a reclamare le sue ragioni: alcuni baratti sono certamente motivati dall'inserimento di opportune *auctoritates*. Così nel cap. IX, il richiamo all'*Historia patria* del Ripamonti (baratto mancato recuperato dalla Baudry: vol. I, fasc. 16, cc. 3.6) certifica l'autenticità del personaggio di cui si narrano le vicende (la Monaca di Monza); e anche il baratto del cap. V, uno degli ultimi introdotti (vol. I, fasc. 9, cc. 1.8), crea, intorno ai «navarrini», evocati con sdegno al tavolo di Don Rodrigo, un'aura di più marcata allusività storica. Manzoni poteva accertare la genesi dell'attributo nell'escussione delle fonti sulla guerra di Mantova in servizio del capitolo XXVII (i capitoli XXV-XXVIII sono consegnati alla Censura il 7 luglio 1826), e tornare poi ad accentuare, con il baratto, il carattere irridente dell'epiteto nelle discussioni faziose che si intrecciano al pranzo di Don Rodrigo, dove tutti i convitati sono fieramente avversi al duca di Nevers. Nel *cancellandum* questa marca 'partigiana' risulta già percettibile: «Così si chiamavano allora per istrazio, i francesi, dai principi di Navarra che avevano cominciato con Enrico IV a regnare sopra di loro»: manca tuttavia l'etimo sarcastico *ad personam* con cui era stata attribuita a Enrico IV (figlio di Giovanna III, regina di Navarra) al tempo della sua ascesa al potere (1594), primo Borbone sul trono di Francia: «Così dicevano ai partigiani de' francesi: e la parola era nata probabilmente nel tempo che al re di Navarra Enrico IV si contendeva la successione al trono di Francia, e veniva anch'egli da' suoi avversari chiamato il navarrese» (questa la lezione del *cancellans*). Sappiamo che Manzoni dimenticò di inserire il *cancellans* nella sua copia:⁵⁸ né più se ne avvide (la lezione della Quarantana venne così a fondarsi sul *cancellandum*). Il che può anche significare che le ragioni della sostituzione non erano molto forti, e che l'allusione (alquanto didascalica) al 'navarrese' per eccellenza, al grande Enrico IV, finì per perdere con il tempo, ai suoi stessi occhi, un poco della necessità di essere dichiarata esplicitamente (per di più in forma dubitativa: «la parola era nata probabilmente...»).

Ma ci sono altri casi più sottili, in apparenza meno evidenti nelle loro motivazioni, ma forse per altri riguardi non meno interessanti. La celebre notte dell'Innominato (cap. XXI) appare, attraverso il baratto recuperato dalla Baudry (vol II, fasc. 17, cc. 3.6) ricorretta minutamente a diversi livelli. Non è luogo per commentare gli interventi uno a uno: ma è bene osservare che una trama così fitta richiede necessariamente la pagina in

⁵⁸ In questo caso il *cancellandum* utile a confezionare il *cancellans* da inviare in tipografia sarà stato estratto, per motivi contingenti, da altro esemplare.

pulito del *cancellandum*: presuppone una lettura *à rebours* del libro già in gran parte stampato che consenta all'autore (e primo lettore di sé) di ritornare indietro, con la maturità di un lungo percorso di scrittura e di riflessione, su un luogo per diversi riguardi capitale della *fabula*: il luogo della Rivelazione. Questa storia era stata raccontata in qualche modo per Fra Cristoforo: ma non è dubbio che qui l'evento sia più sorprendente e miracoloso, e dunque più difficile da 'dire' (per Ludovico si tratta piuttosto di una lunga preparazione alla chiamata di Dio, di una ricerca in atto da molto tempo). La scoperta del *cancellandum* insomma consente di individuare un momento altro e lontano rispetto a quello della prima impressione del capitolo (settembre del 1824): il *cancellandum* ci è conservato dalla Baudry, dunque è molto probabile che fosse introdotto dopo il settembre del 1826, quando Manzoni è alle prese con la revisione del terzo tomo.

Le correzioni, che troviamo allineate nella Tavola 15, mettono a confronto le lezioni del *cancellans* e quelle del *cancellandum*: lo scarto è straordinario. Non è tempo di passarle in rassegna e commentarle singolarmente: ci basterà notare come certe tessere di fiacco lirismo siano espunte a beneficio di evidenze realistiche più consone alla natura drammatica del testo («Ora paventava la luce» → «Ora paventava il giorno», XXI § 57; «Le montagne erano ancor fosche» → «Le montagne erano mezzo velate di nebbia», § 59); ma soprattutto ci colpiscono due tessere di grande efficacia. La «pietà» che insorge nell'animo dell'Innominato al ricordo dei tanti delitti, diviene «la molesta pietà»: una pietà che smuove nel profondo le corde di un animo di pietra; la «costernazione» si trasforma in «non so qual rabbia di pentimento»: straordinario ossimoro che scolpisce il conflitto, lo strazio, e insieme lo illumina di luce nuova. Già: il «pentimento» è la parola che mancava nel *cancellandum*: è la luce abbagliante che squarcia quel buio, è la folgorazione che dischiude la strada della salvezza quando tutto sembra perduto.

Singolare che Manzoni la trovi così tardi, tornando su quella pagina, a distanza. Possiamo saggiare l'importanza di quella dimensione di 'riletture' di sé in quelle pagine, allineate le une alle altre nella nitida evidenza della stampa. Su di esse tornava, a misurare un traguardo raggiunto: sino a percepirne un margine di perfezionamento, l'opportunità di scavare più a fondo in quello sgomento, nel contrasto tra disperazione e possibile salvezza, per cogliere l'acme del dramma, il segno dello strazio: e allora, pur lavorando a sostituire segmenti equivalenti del testo, può tirare fuori lo scarto nuovo e decisivo. Del resto, se è vero che i personaggi del Manzoni 'crescono' con il suo libro (e De Robertis ce lo ha mostrato in pagine

magistrali),⁵⁹ non stupisce che maturino anche dentro la stampa, e possano chiedere all'autore di perscrutare nuovamente a fondo, a distanza, il loro dramma.

L'inclusione del *cancellandum* in apparato crea un vertiginoso salto in avanti di due anni. Già: questi baratti introducono nell'edizione la *mise en abyme* del Manzoni lettore del proprio libro, quando il libro non è ancora uscito, ma ce l'ha davanti, e può altrimenti valutare, nel disegno complessivo della *fabula*, il significato che taluni episodi, alcune pagine, vengono ad assumere.

Ma c'è anche un altro aspetto che ci preme sottolineare. Una singolare *ars combinatoria* sembra intervenire a decidere i luoghi sui quali lo scrittore può tornare a intervenire: così per il baratto del vol. I, fasc. 16, cc. 3-6, l'inserimento della nota sulla 'storicità' della Monaca (con citazione del Ripamonti), che interviene a inizio del IX capitolo, consente poi, per pura casualità meccanica (siamo alla carta 'coerente'), alcune magistrali correzioni al ritratto della Signora. E se l'una ragione sarà preminente sull'altra (quella storica su quella psicologica), pure resta singolare la contingenza, senza la quale importanti tratti di quel volto, di quella figura ritta dietro le sbarre, verosimilmente non sarebbero stati introdotti. Già: oltre le varianti 'coatte' la legge del piombo produce queste occasioni irripetibili, di cui Manzoni sa tanto approfittare, e che riaprono, inopinatamente, partite in apparenza chiuse.

Non meno rilevanti da questo punto di vista la serie di correzioni introdotte nel baratto (restituito dalla Baudry, dunque molto tardo) che interessa la descrizione iniziale che fa da sfondo alla comparsa di Don Abbondio (fasc. 1, cc. 3-6). Assistiamo qui a una minuta riscrittura che sovrappone a una sensibilità linguistica e stilistica dell'agosto del 1824 la maturità conseguita più di due anni dopo. Il cumulo straordinario di acquisizioni richiederebbe un commento davvero troppo minuto: altro modo di osservare, di descrivere, di costruire la pagina (si vedano le Tavole 8 e 9). Anche questo squarcio memorabile nasce da un ritorno indietro, a distanza, quando il libro è per la gran parte uscito dalla tipografia, e si può tornare a rileggere con occhi diversi quel 'fondale', già nitidamente stampato, per esaltarne più efficacemente i tratti che lo rendono 'spettacolare' (così, con nuova, efficace sintesi, il *cancellans*: «Il luogo stesso da cui contemplate que' varii spettacoli, vi fa spettacolo da

⁵⁹ I contributi manzoniani sono stati recentemente raccolti nel volume, *Gli studi manzoniani*, a cura di I. Becherucci, Firenze, Cesati, 2014 (si veda, per quanto si è detto, *Il personaggio e il suo autore*, pp. 199 ss.).

ogni banda»): i singoli referti (che nel *cancellandum* appaiono ancora disgregati e per così dire inerti, descrittivi) sono ora trascesi, da un sentimento dominante, diciamo pure lirico, corale.

Il compito dell'editore è certamente quello di mettere in evidenza, tanto in apparato, quanto, e più ancora, nella *Nota* a ciascun capitolo la complessa dinamica di costituzione del testo, con scarti improvvisi che infrangono l'asse della diacronia, e sovrappongono a zone ancora incerte e opache lo smalto della piena maturità di riflessione e di scrittura.

Raramente un contributo in apparenza arido e tecnico come una collazione di esemplari eseguita in buona misura da un occhio 'artificiale' ha il potere di condurci al centro del rapporto che Manzoni istaura con la pagina a stampa, vorrei quasi dire con i caratteri, con i piombi che trasformano lo scartafaccio, l'esperimento di laboratorio (da condividere con gli amici più stretti), in individuo autonomo, pronto a vivere una vita propria.

Questa dimensione di Manzoni lettore di se stesso in corso d'opera è importante per comprendere certi baratti che non hanno una ragione eclatante, ma che nascono da una capacità di interpretare in altra luce situazioni e personaggi. Certe correzioni si possono fare solo 'in pulito': come nel caso delle bozze; altre (è il caso dei *cancellanda*) a un gradino più alto, quando il tempo ha prodotto una lenta decantazione del testo, consentendo magari di assegnare a certi elementi strutturali, come la descrizione iniziale, una funzione in parte nuova.

I primi *Promessi sposi* ci appaiono, diremo conclusivamente, in bilico tra la perenne ricerca di perfezione, e una macchina a stampa che 'fissa' e raggela i risultati parziali via via conseguiti: tra un esemplare del libro 'in costruzione' (i fogli che l'autore ripiega e allinea nella sua 'staffetta'), e le carte che attendono l'ultima revisione.

Il rapporto si rovescia molto tardi: se è vero che, ancora nel settembre 1826, restano da introdurre ben sei baratti nei tomi primo e secondo: quelli che non sono entrati nella Baudry (cinque nuovi, il sesto presente anche nella 'staffetta'). Solo in vista del traguardo, Manzoni, consolidato ormai in buona misura un sistema linguistico, fissata nei suoi ingranaggi più sottili la *fabula*, rafforzate le strutture portanti della storia (l'ultima fatica riguarda il rifacimento dei capitoli XXVI-XXVII), ritoccati con i nuovi *cancellantia* alcuni luoghi ritenuti insoddisfacenti, guarda avanti: guarda, stremato, alla fine.

Anche in tipografia quei fogli pronti da inviare, con le bozze da correggere, all'autore hanno guadagnato una loro veste, diversa e unica. Una risma di carta speciale, più spessa e pesante (certo più bella rispetto

a quella da bozze ma, pur sempre grossolana, porosa: come dire, da 'prova'), è predisposta per accogliere la prima impressione, quella destinata al 'padre' (il terzo tomo della 'staffetta' risulta così più voluminoso dei primi due). Singolare che, pur tra le interruzioni e riprese che contraddistinguono il terzo tomo,⁶⁰ la scelta di quella carta si mantenga inalterata (segno della cura che Ferrario concede a una creatura che doveva sentire un poco anche sua, e nella quale, per sensibilità e cultura, poteva riconoscere lo stigma dell'eccezionalità) sino al limine ultimo dell'*Errata corrige*.

ABSTRACT

The essay shows the results of the important research of Harris-Sartorelli «La Ventisettena dei *Promessi sposi*: la collazione e i *cancellantia*», just published in *Annali manzoniani*, pointing up the methodological originality of the study published by the two Authors and the great relevance of their research for the edition of *Promessi sposi* that is forthcoming. Two *cancellanda* have been found in *Ventisettena*, while other *cancellanda* have been identified in the reprint of the novel done in Paris by Baudry in 1827. The Authors examine the printing techniques still used in nineteenth-century editions; Manzoni is heavily influenced in replacing the four-page folder, because he can replace a text with another one only if provided that it doesn't modify the structure of the copy going to press. So we could define these variants as 'forced'. The editor of the *Ventisettena* had therefore to address a hard issue in setting up the critical text.

⁶⁰ Il terzo tomo s'avvia con lentezza: solo il 7 luglio 1826 Manzoni può consegnare al Censore i primi quattro capitoli (XXV-XXVIII); poi, a seguire, invia i capitoli XXIX-XXXII. Il 10 settembre avvisa il Fauriel dell'arrivo dei primi 14 fogli (che comprendono per l'appunto, quasi per intero, i primi 8 capitoli, sino a p. 224). Seguono ancora mesi difficili: solo l'11 giugno dichiara in lettera al Fauriel il *respice finem* (lett. 256).



Foro

LE PAUSE DEL TESTO: INTERPUNZIONE E PARAGRAFATURA

I fori di Ecdotica non hanno mai preteso di arrivare a una conclusione, e neanche a delle conclusioni. Tutt'altro, hanno sempre voluto porre sul tavolo questioni senza soluzione e, mettendo insieme più contributi in merito, costatare che in effetti erano problemi senza soluzione ... Ricordare ciò è necessario specialmente quando si affronta il tema dell'interpunzione.

Paradossalmente, gli elementi minimi della scrittura sono uno dei suoi problemi maggiori. Gli esperti di paleografia medievale o di tipografia rinascimentale sono soliti affermare di essere capaci di apprezzare certe costanti nei modi di interpungere i testi dell'epoca che studiano; spesso parafrasano il senso che si può attribuire ad alcune di queste costanti; però solo molto raramente spiegano come tradurre questi presunti sistemi in sistemi moderni. Questo è precisamente il punto focale della nostra prospettiva, la prospettiva dell'ecdotica: come incorporare le possibili sfumature dell'interpunzione di un'altra epoca in una edizione odierna, soprattutto la vera edizione, l'edizione per la lettura, non l'accumulo di materiali che si presenta come edizione critica o scientifica.

La difficoltà sta tanto nel punto di partenza, il testo, quanto in quello di arrivo, perché poche delle lingue vive hanno un modo di interpungere stabile e, soprattutto, tanto univoco come l'ortografia.

Se questa è la situazione, che cosa può fare il filologo? Poco più che descrivere gli usi che gli sembrano significativi non già di uno scrittore o di un libro, ma di ogni fase di ogni libro di uno scrittore o di una stampa; poco più che sottolineare che l'interpunzione antica e quella moderna pertengono a due ordini di cose affini ma sommamente diverse – il discorso orale e il discorso scritto – e che per lo stesso motivo si prestano a equivoci tanto pericolosi come quello di riprodurre meccanicamente l'interpunzione antica quando si tratta di editare un'opera soggetta alle evanescenti regole di quella moderna.

F. R.

SILVIA RIZZO

*Interpunzione nelle Senili di Petrarca**

In una lettera databile fra la fine del 1415 e l'inizio del 1416 l'umanista francese Nicolas de Clamanges lamentava che la maggior parte dei copisti del tempo trascurasse l'interpunzione e lo imputava al fatto che l'eloquenza era rimasta lungo tempo in abbandono e con lei erano scomparsi i segni che servivano a distinguere l'*oratio* in membri («per membra»). La mancanza dell'interpunzione si può infatti in qualche modo tollerare, diceva Nicolas de Clamanges, negli scritti volgari o in quelli privi di eloquenza, che sono abbastanza chiari di per sé, ma quando si tratta di scritti composti secondo le regole della retorica e dell'eloquenza, dai segni di interpunzione dipende la comprensione del senso, la corretta enunciazione, l'efficacia nel persuadere e la doverosa distinzione dei periodi nel corpo dell'orazione: se non si utilizzano i vari segni che indicano i *cola*, i *commata* e i *periodi* attraverso cui si articola («currit») lo stile, quello che si scrive risulta confuso e barbaro.¹

* Ringrazio per la lettura di queste pagine e per preziosi suggerimenti Monica Berté, Maria Careri, Laura Refe. Patrizia Rafti ha messo generosamente a mia disposizione la sua singolare, e forse unica, competenza in fatto di interpunzione petrarchesca, maturata in una vita di studio e di ricerca.

¹ Nicolas de Clamanges, ep. 109 (a Gontier Col), in Nicolai de Clamengiis *Opera omnia*, éd. I. Lydius, Lugduni Batavorum, apud Iohannem Balduinum, 1613, p. 306, che cito dall'edizione critica fondata anche sui manoscritti idiografi di D. Cecchetti, *L'evoluzione del latino umanistico in Francia*, Paris, Cemi, 1986, pp. 129-139 (il nostro passo alle pp. 137-138; p. 129 per la datazione): «Non te autem latet quanta his temporibus intelligentium sit scriptorum penuria, et in his potissimum describendis que aliquantulum observant stilum, in quibus nisi puncti et note distinctionum quibus per cola et comata et periodos stilus currit attentiori diligentia discernantur, confusum atque barbarum est quod scribitur. Tu preterea non ignoras quam rari immo quam pene nulli talia curent annis istis aut observare aut pro sensus atque clausularum varietate distinguere; quam exinde puto negligentiam maxime accidisse quoniam diutius eloquentia, in qua hec sunt necessaria, caruimus. Cessavit igitur una cum dictatu antiqua scribendi formula, qua perfectam ac rite formatam litteram cum certa distinctione clausularum notisque accentuum tractim antiquarii scribebant, et surrexerunt scriptores quos curiosos vocant, qui rapido iuxta nomen cursu properantes nec per membra curant orationem discernere nec pleni aut imperfecti sensus notas apponere, sed uno impetu, velut hi qui in stadio currunt, ita fugam celerant ut vix antequam ad metham perveniant saltem pro recreando spiritu pausam ullam faciant; quod quidem in vulgaribus scriptis et que cultu carent atque eloquentia, quia satis per se ipsa elucescunt, tolerari utcumque

Dunque la cura dell'interpunzione era associata allo stile e considerata altrettanto importante della correttezza grafica quando si trattava di testi scritti in maniera più ricercata. Era naturale quindi che con la rinascita umanistica degli studi, che si fa iniziare con Petrarca, rinascesse anche la cura dell'interpunzione.

Petrarca si era formato alla scuola di notai, come il padre e Convevole da Prato, e aveva proseguito gli studi giuridici, dopo Montpellier, nell'università di Bologna. I trattatisti di retorica bolognesi concedono ampio spazio alle regole dell'interpunzione e quindi la frequentazione dell'ambiente bolognese avrà influito sulla formazione delle abitudini interpuntive di Petrarca.² Ma certo egli si sarà anche ispirato direttamente agli antichi esemplari di testi classici che possedeva e leggeva. Comunque si sia formato il suo sistema, tutti gli studiosi concordano sul fatto che pose nell'interpungere una cura estrema, testimoniata dai suoi numerosi autografi, ivi comprese le annotazioni ai codici. L'unico studio esaustivo edito finora sull'interpunzione petrarchesca è quello di Pier Giorgio Ricci,³ che risale addirittura al 1943. Si fonda ancora su Ricci, anche se, come lui stesso avverte, si distacca dalla sua interpretazione in qualche particolare, la trattazione di Petrarca nel fondamentale libro di Parkes sull'interpunzione.⁴ Ricci mise a confronto fra loro i due autografi del *De sui ipsius et multorum ignorantia*, il Vat. lat. 3359, datato 25 giugno 1370, che reca il testo definitivo e l'Hamilton 493 della Staatsbibliothek di Berlino,

potest. At, ubi ad stilum ventum est, nichil illo potest esse negocio ineptius, cum ex punctis ac notis illis et sensus et intelligentia et recta pronuntiatio et persuasionis efficacia et membrorum in corpore orationis debita distinctio proveniant, sine quibus quid est oratio nisi chaos confusum atque indigestum?». Cfr. G. Ouy, «Orthographe et ponctuation dans les manuscrits autographes des humanistes français des XIV^e et XV^e siècles», in *Grafia e interpunzione del latino nel medioevo*. Seminario Internazionale Roma, 27-29 settembre 1984, a c. di A. Maierù, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987, pp. 167-206: 169.

² Cfr. P. Rafti, «Alle origini dell'interpunzione petrarchesca», *Scrittura e Civiltà*, 18 (1994), pp. 159-181.

³ P.G. Ricci, «L'interpunzione del Petrarca», *La Rinascita*, 6 (1943), pp. 258-291, ora in Id., *Miscellanea petrarchesca*, a c. di M. Berté, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, pp. 11-36.

⁴ M.B. Parkes, *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, Scholar Press, 1993, pp. 81-83 e note a p. 144. Può essere interessante citare le sue conclusioni riguardo a Petrarca (p. 83): «Petrarch's sedulous attention to punctuation and his experimental application of it, were determined by a desire to combine punctuation which demarcated *commata*, *cola* and period with a system which could indicate subtle logical and semantic relationships between constituent parts of the period ... His practice ... illustrates how the generative process of *eloquentia* could be manifested in punctuation».

di non molto anteriore. Le sue conclusioni si possono condensare come segue. Petrarca usa sostanzialmente tre segni: 1) il punto, che ha differente significato a seconda se segua lettera minuscola (in questo caso indica una pausa) o maiuscola (in questo caso indica fine di periodo) e che può essere collocato sul rigo in basso oppure a mezzo rigo; 2) una verghetta obliqua, a volte ricurva, tracciata a calamo rovesciato e quindi molto sottile e talvolta difficile da vedere, che indica una pausa più leggera del punto; 3) il punto interrogativo, che è un punto sormontato «da una verghetta curvata a forma di S» (ma in Petrarca compare anche nella forma di un punto sormontato da verghetta obliqua lievemente ricurva verso sinistra, come si può vedere dalla mia tav. I 4 e 5). Ricci registra inoltre due segni usati meno frequentemente: un punto sormontato da una verghetta e un punto attraversato da una verghetta. Questi cinque segni sono gli stessi di cui dava conto Modigliani nel 1904 pubblicando l'edizione diplomatica del Vat. lat. 3195, idiografo del Canzoniere.⁵ Nella tav. I si possono vedere esempi di tutti questi segni di interpunzione tratti dall'autografo padovano della *Sen.* 12, 2, di cui diciamo più oltre, p. 103.

Ricci osserva inoltre che Petrarca non ha alcun segno per le esclamative: se sono interrogative-esclamative usa a volte punto interrogativo. Il punto esclamativo fu in effetti introdotto solo successivamente.⁶ Usa molto di frequente la verghetta davanti a congiunzione copulativa. Gli incisi sono da lui trattati in maniera variabile: senza verghette, con una verghetta solamente dopo, se sono brevi (ed è la soluzione più frequente), con verghetta al principio e alla fine. Ci sono, ma raramente, incisi preceduti e seguiti da punto.

Ricci tenta anche di precisare il valore esatto dei due segni meno usati. Il punto sormontato da verghetta, corrispondente al *comma* dei teorici, secondo Ricci sarebbe usato quando a un membro della frase, «che già sarebbe di per se stesso compiuto, viene unita una proposizione la quale potrebbe costituire da sola un altro membro indipendente ma invece è concepita dall'autore quale una semplice giunta del membro che precede». Valore analogo con lievi differenze avrebbe il punto intersecato da verghetta. Si tratterebbe comunque di pause minori, legger-

⁵ *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195 con tre fotoincisioni*, a cura di E. Modigliani, Roma, Società Filologica Romana, 1904, p. xxix. Secondo Modigliani, p. xxx, Petrarca userebbe anche due punti sovrapposti, che sarebbero presenti negli autografi del *Bucolicum carmen* e del *De ignorantia* (Vatt. latt. 3358 e 3359) e, una sola volta, nel Canzoniere.

⁶ Parkes, *Pause and Effect*, p. 49.

mente più forti e in ogni caso diverse da quelle indicate da semplice verghetta.

L'interpunzione di Petrarca, osserva ancora Ricci, è soggettiva e variabile: nello stesso periodo i segni si scambiano facilmente fra loro nei due autografi; continui sono ad esempio gli scambi fra verghetta e punto. Che la punteggiatura di Petrarca sia soggettiva e variabile non stupirà nessuno, dato che l'interpunzione in generale è sempre stata ed è tuttora tale per sua stessa natura: sfido chiunque a interpungere due volte esattamente alla stessa maniera un suo scritto che per qualche motivo debba ricopiare. Anche la variabilità di ciascun segno interpuntivo e l'intercambiabilità con altri non stupirà nessuno e fa anch'essa parte della natura dell'interpunzione: chi può garantire di usare sempre i due punti o il punto e virgola con lo stesso identico valore?

Da quanto detto finora appare evidente che l'interpunzione di Petrarca non è agevolmente sistematizzabile. Si aggiunga a ciò una fondamentale differenza: allora si leggeva ad alta voce molto più di oggi⁷ e l'interpunzione era finalizzata principalmente all'esecuzione orale, cioè all'indicazione delle pause più o meno forti nella lettura e alla disambiguazione di punti in cui il lettore poteva erroneamente unire cose che dovevano essere separate nell'enunciato.⁸ Il nostro odierno sistema interpuntivo viene invece dopo secoli di predominio della lettura silenziosa ed è di solito (eccetto naturalmente poeti e prosatori con intenti artistici) un'interpunzione logico-sintattica, che serve a indicare i legami di dipendenza del periodo: noi per es. non possiamo mai, a meno che si frapponga un

⁷ Sulla lettura in silenzio e ad alta voce in Petrarca M. Berté, «“Lector, intende: letaberis”. La prassi della lettura in Petrarca», in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, a cura di L. Marcozzi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 15-39: 33-37. Alle testimonianze qui raccolte si aggiunga *Fam.* 17, 1, 1-2 «Religiosi cuiusdam viri manibus religiosior michi libellus tuus allatus est. Aperui lecturus eum in crastinum; erat enim pars diei ultima. “Ipse michi blanditus est”, ut ait Seneca; itaque non ante deposui quam totum in silentio perlegissem; ita cena corporis in noctem dilata, splendide interim cenatus animus cibis suis suaviterque reffectus est. Delectatus sum, germane unice, plusquam dici potest, intelligens non modo propositi sancti constantiam speratam semper ex te aut contemptum rerum fugacium ab olim michi notissimum, sed insperatam et inopinam hanc copiam literarum, quarum experts religionem illam, Deo gratissimam, ac pene nudus intrasti» (cito da F. Petrarca, *Le Familiari*, ed. critica per cura di V. Rossi, 4 voll., Firenze, Sansoni, 1933-1942): il fatto stesso che Petrarca specifichi che ha letto «in silentio» mostra che si non si trattava della cosa più abituale.

⁸ Sulla connessione fra interpunzione e lettura ad alta voce e sulla connotazione melodica dei segni di interpunzione, evidenziata nella trattatistica contemporanea a Petrarca, che distingue fra segni indicanti che la voce si deve elevare e segni indicanti che deve scendere, vd. Rafti, «Alle origini», pp. 176-177.

inciso, separare un complemento oggetto dal verbo che lo regge, cosa che nel medioevo si faceva normalmente se c'era una lieve pausa nell'esecuzione orale.

Da queste premesse discende che l'interpunzione, come l'uso delle maiuscole, fa parte di quegli aspetti convenzionali e soggettivi della scrittura che è impossibile riprodurre meccanicamente nel passaggio da un'epoca all'altra. Fra l'altro non si possono stabilire corrispondenze univoche fra i segni interpuntivi di Petrarca e i nostri. Ovviamente l'editore di una trascrizione diplomatica può riprodurre scrupolosamente l'interpunzione dell'originale stabilendo segni tipografici corrispondenti a quelli di Petrarca, e così ha fatto Modigliani nella già ricordata trascrizione diplomatica del Vat. lat. 3195 del Canzoniere.⁹ Ma pensare di poter riprodurre automaticamente l'interpunzione originale in un'edizione critica traducendola nei nostri moderni segni di interpunzione è pura utopia.¹⁰ Lo dimostra il tentativo totalmente fallito dell'edizione del Canzoniere di Savoca¹¹, il quale pretende di riprodurre fedelmente l'interpunzione dell'idiografo, senza fra l'altro fare distinzione fra parte autografa e parte scritta dall'altro copista (apro una parentesi per dire che oggi sappiamo che questo copista non è certamente il giovane vissuto in casa Petrarca usualmente identificato con Giovanni Malpaghini¹²). Si

⁹ Cit. sopra, n. 6.

¹⁰ Si confronti quanto osserva G. Polara, «Problemi di ortografia e di interpunzione nei testi latini di età carolina», in *Grafia e interpunzione*, pp. 31-51, in particolare p. 49: «La punteggiatura era inserita prevalentemente nei luoghi in cui la sua assenza avrebbe potuto provocare fraintendimenti, e per questo avviene che strutture sintattiche identiche presentino o non presentino punteggiatura a seconda della possibilità o meno di confusioni; ne discende un sistema di interpunzione assai irregolare, a giudicare dalle nostre moderne consuetudini, e che non può in nessun modo essere rispettato o riproposto, sia pure con l'indispensabile sostituzione dei segni medievali con quelli oggi in uso. Di questa punteggiatura può essere utile riferire, almeno in qualche caso, in sede di commentario, perché essa costituisce per così dire uno scolio criptico al testo, a volte autografo e comunque assai antico; ma per la punteggiatura da adottare per l'edizione è scontata la totale autonomia dell'editore moderno, che può e deve prescindere completamente dalla tradizione dei suoi codici per scegliere un sistema che sia per quanto possibile familiare al lettore, e soprattutto non ingeneri confusioni».

¹¹ Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

¹² Vd. S. Rizzo, «Il copista di un codice petrarchesco delle *Tusculanae*: filologia vs paleografia», in *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy: Studies in Memory of A.C. de la Mare*, ed. by R. Black, J. Krayer and L. Nuvoloni, London, The Warburg Institute, 2016, pp. 335-343; M. Berté, «Giovanni Malpaghini copista di Petrarca», *Cultura Neolatina*, 75 (2015), pp. 205-216; M. Berté, in M. Berté,

leggano, per avere un'idea, le sue bombastiche affermazioni sulla novità della sua interpunzione alle pp. IX-X dell'introduzione:

... tutti gli editori novecenteschi (nessuno escluso), persa la memoria dell'originale ... hanno ritenuto concordemente che l'interpunzione petrarchesca non potesse essere conservata tal quale perché incompatibile con le attuali norme e pratiche della punteggiatura italiana.

In dissenso da tutti, la maggiore ambizione della presente edizione va ricercata nella convinzione contraria, e cioè nel ritenere che il Petrarca abbia curato fino alle minuzie la sua punteggiatura, e che questa (naturalmente sempre alla luce della filologia) vada mantenuta (e, ove necessario e possibile, restaurata) così come l'ha voluta l'autore. ...

Individuate (e accettate perché ammissibili anche nella lingua italiana moderna) le linee portanti del sistema interpuntorio petrarchesco (come, per fare due soli esempi, la presenza di segno prima della congiunzione *e*, o l'assenza di virgola prima e dopo un vocativo), e 'neutralizzati' (cioè azzerati) i segni puramente grafici (di divisione, rasura), metrici (a fine verso) o prosodici e intonativi (accenti ritmici di ictus e di cesura¹³), la punteggiatura qui adottata rispetta pienamente la volontà del Petrarca. Si dà in questo modo al lettore la responsabilità e il piacere di leggere una poesia pausata solamente da punti, virgole e punti interrogativi. Aboliti i due punti, i punti e virgola e l'esclamativo (sostanzialmente ignoti prima dell'avvento della stampa), il discorso lirico petrarchesco risulta musicalmente ora più energico e a volte quasi sincopato e ora più disteso e fluido, mentre l'occhio scorre su una pagina semplificata, armonica e riposante (anche per l'abolizione di tanti altri segni editoriali).

Se si va a verificare concretamente il suo operato si vede che, oltre a prescindere completamente dai segni usati più raramente, cioè punto sottoposto a virgola e punto attraversato da virgola che «sono resi con virgola o punto, ed eliminati se in funzione puramente metrica»,¹⁴ Sa-

M. Cursi, «Novità su Giovanni Boccaccio: un numero monografico di *Italia medioevale e umanistica*», *Studi sul Boccaccio*, 43 (2015), pp. 233-262.

¹³ Ma su questi 'accenti ritmici' vd. P. Rafti, «Accenti ritmici nel *Canzoniere* del Petrarca? Note paleografiche a margine di una nuova edizione», *L'Elisse*, 6 (2009), pp. 43-46.

¹⁴ Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, p. xvii. L'interpunzione dell'autografo e la propria proposta per renderla fedelmente 'traducendola' nei nostri segni moderni sono discussi ampiamente dallo stesso Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008, alle pp. 131-177. I due segni in questione sono trattati alle pp. 141-145: per il punto sormontato da verghetta (*comma*) egli dichiara che può essere reso adeguatamente da punto o da virgola o da nessun segno; quanto al punto tagliato da virgola «nei pochissimi casi in cui esso appare 'necessario'» può essere inteso «come un semplice equivalente di una debole virgola, petrarchesca e nostra»; a p. 169 si sbarazza del problema costituito da questi segni dichiarando «che a una bassissima

voca rende abitualmente la verghetta con virgola,¹⁵ ma il punto è da lui reso ora con punto ora con virgola ora con punto interrogativo ora con niente, quando giudicato 'punto metrico'.¹⁶ I contorcimenti e il margine di arbitrio soggettivo del tentativo di Savoca di rendere con i nostri segni di virgola, punto e punto interrogativo il complesso sistema interpuntivo petrarchesco sono la più bella conferma della non sovrapponibilità dei due sistemi e del fatto che i segni di Petrarca hanno valore diverso dai nostri e non sono traducibili con questi. Inoltre fin dall'introduzione Savoca dichiara di aver corretto quando gli è parso necessario, magari ricorrendo ad apografi, il che introduce un altro limite soggettivo alla sua pretesa fedeltà all'originale. Ma anche il precedente tentativo di Gianfranco Contini, ispirato alla formula «un segno (nei casi più favorevoli lo stesso segno) possibilmente là dove lo mise la redazione definitiva, e possibilmente soltanto là» non era risultato di così agevole realizzazione pratica.¹⁷ Ma su tutto questo torneremo più avanti.

In vista del foro di Ecdotica ho effettuato una ricognizione sistematica dell'interpunzione dei due autografi conservati per le *Senili* (di cui naturalmente avevo già tenuto conto quando allestivo l'edizione). Uno è quello scoperto da Emanuele Casamassima¹⁸ nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, ms. 972, con il testo della *Sen.* 9, 1 a Urbano V, scritta da Venezia tra la fine del 1367 e i primi del 1368: era in origine, come credo

occorrenza di questi segni non corrisponde alcuna loro autonomia e fisionomia specifica, e quindi... non c'è alcuna necessità di rappresentarli creando dei segni non presenti fra gli attuali caratteri tipografici».

¹⁵ Ma in *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, p. 155, Savoca scrive che «ogni virgola del manoscritto nell'edizione viene resa di regola come tale, raramente come punto (dandone motivazione in apparato)»: così per es. a p. 160, a proposito di *RVF* 53, 11, scrive: «in questo contesto la virgola dopo *sentà* potrà ben esser resa con il punto». Inoltre è lui a decidere quali virgole petrarchesche siano 'vere' (termine da lui usato a p. 156), e quali invece vadano omesse perché avrebbero valore solo ritmico (p. 155).

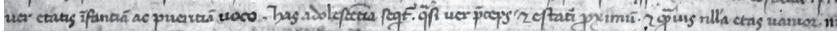
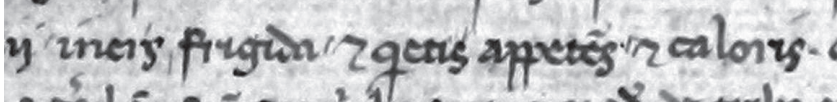
¹⁶ Possibilità da lui esplicitamente teorizzata; cfr. *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, pp. 154, 155, 161-169.

¹⁷ Francisci Petrarcae *Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di G. Contini, Parigi, Tallone, 1949; F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964, p. xxxviii. Lo stesso principio è stato applicato da Vittore Branca nel pubblicare il *Decameron* dall'autografo hamiltoniano. Cfr. M. Careri, «Interpunzione in codici romanzi. Filologia e interpretazione», in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno Roma 25-27 maggio 1995, a c. di A. Ferrari, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1998, pp. 351-365: 354-359.

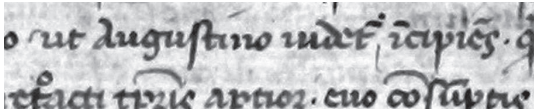
¹⁸ E. Casamassima, «L'autografo Riccardiano della seconda lettera del Petrarca a Urbano V (*Senile IX 1*)», *Quaderni petrarcheschi*, 3 (1985-1986), pp. 1-175.

TAV. I

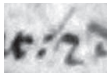
Dettagli da Padova, Bibl. del Seminario Vescovile, ms. 357, f. 1r.


1. Punti seguiti da maiuscola o minuscola, punto prima di *et*.


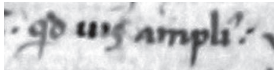
2. Verghette alte e basse.



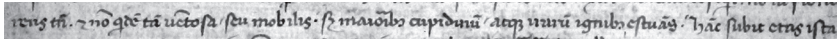
3. Verghetta bassa.



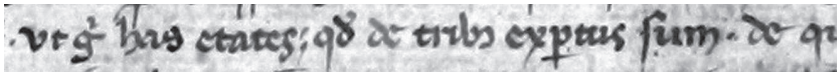
4. Punto interrogativo.



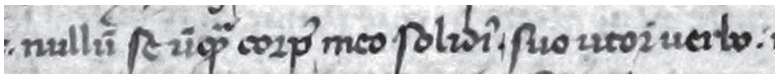
5. Punto interrogativo.



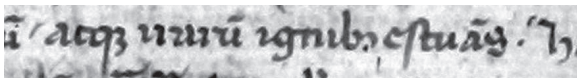
6. Punti, verghette, punto sormontato da verghetta.



7. Punti e punto sormontato da verghetta.



8. Punto, punto attraversato da verghetta.



9. Verghetta alta e bassa (?) e punto sormontato da verghetta.

di aver dimostrato, la bella copia destinata al pontefice, che poi, a causa delle troppe correzioni che la deturpavano, Petrarca trattenne presso di sé e per il pontefice eseguì o fece eseguire un'altra copia, da cui discendono i numerosi codici che ci conservano il testo γ.¹⁹ L'altro è la missiva della *Sen.* 12, 1 a Dondi dell'Orologio (Arquà, 13 luglio 1370), conservata dal destinatario ed oggi a Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 357.²⁰ Questi due autografi, che sono pressoché contemporanei ai due esaminati da Ricci, ci illuminano sugli usi interpuntivi di Petrarca all'epoca delle *Senili*. Ho ritrovato in essi tutti i cinque segni di cui abbiamo parlato.

Vi fornisco ora un esempio della complessità del sistema interpuntivo di Petrarca e dell'impossibilità di 'tradurlo' nel nostro attraverso un passo di vera e propria prosa d'arte tratto dalla *Sen.* 12, 1 a Dondi dell'Orologio. Lo riporto nel testo dell'edizione da me curata insieme a Monica Berté:²¹

Sen. 12, 1, 11-15 ed. Rizzo-Berté

11 Primum ver etatis infantiam ac pueritiam voco; has adolescentia sequitur, quasi ver preceps et estati proximum, et quamvis nulla etas vanior, nulla inconsultior, nulla in libidinum irritamenta proclivior, hanc tamen illa quam estatem vite dixerim, iuventa consequitur, non iam florida, virens tamen, et non quidem tam ventosa seu mobilis, sed maioribus cupidinum atque irarum ignibus estuans. 12 Hanc subit etas ista maturior, senectus, a sexagesimo anno, ut Augustino videtur, incipiens, quanquam aliis aliter visum sit. 13 Similis hec autumnus et tranquillior cunctis et lenior et legendis fructibus retroacti temporis aptior, evo consumptis et virtutum studio domitis estibus passionum. 14 Ultima est hiems senii, iners, frigida, et quietis appetens et caloris, quam quedam tamen magna olim et prefervida ingenia concalescere coegerunt; de quo nunc agere longum est. 15 Ut igitur has etates – quod de tribus expertus sum de quarta auguror – studiis atque exercitiis distinctas fateor, sic et cibis et alimentis arbitror.

Faccio seguire lo stesso testo trascritto con un sistema di segni che riproduce l'interpunzione dell'autografo (il segmento di cui ci stiamo occu-

¹⁹ S. Rizzo, «L'autografo nella tradizione della *Senile* 9, 1 di Petrarca», *L'Elisse*, 6 (2011), pp. 21-52.

²⁰ Ringrazio la Biblioteca del Seminario per avermi fornito il link per l'accesso online a ottime riproduzioni a colori, dalle quali sono tratti i dettagli delle mie tavole.

²¹ Francesco Petrarca, *Res seniles. Libri IX-XII*, a cura di S. Rizzo con la collaborazione di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 2014 (F. Petrarca, *Opere*, vol. II, edizione del Centenario). La *Sen.* 12, 1, attribuita a Monica Berté nella *Nota editoriale*, era stata da noi edita già in precedenza: M. Berté - S. Rizzo, «Le *Senili* mediche», in *Petrarca e la medicina*. Atti del Convegno di Capo d'Orlando 27-28 giugno 2003, a c. di M. Berté, V. Fera e T. Pesenti, Messina, Centro interdipartimentale di Studi umanistici, 2006, 247-379, in particolare pp. 301-320.

pando si può vedere nella tav. II): uso rispettivamente una barretta obliqua per la verghetta e punto per il punto di Petrarca; dopo il punto metto maiuscola o minuscola come nell'autografo perché, come ho detto, la presenza di iniziale maiuscola cambia il valore del segno. Colloco sempre il punto sul rigo anche nei casi in cui nell'originale è a mezza altezza. Infine riproduco con punto esclamativo il punto sormontato da verghetta.²² Mi è sembrato utile ai fini della comprensione dei sottili equilibri di questa prosa segnalare con neretto e accenti i pochi casi in cui Petrarca usa clausole tradizionali di *cursus* (*tardus* e *velox*), ma tutto il periodo ha una sua armonia che risponde a leggi più complesse di quelle del *cursus* tradizionale.²³ La carta è erosa ai margini con perdita in certi casi di qualche lettera in fine di rigo: metto fra quadre le lettere che mancano nell'originale.

11 Pri[mum] ver etatis infantiam ac pueritiam voco . Has adolescentia sequitur . quasi ver preceps / et estati proximum . et quamvis nulla etas vanior ! nu[lla] inconsultior / nulla in libidinum irritaménta proclivior . Hanc tamen / illa quam estatem vite dixerim / iuvénta conséquitur . non iam florida . [vi]rens tamen . et non quidem tam ventósa / seu móbilis .²⁴ sed maioribus cupidinum / atque irarum ignibus /²⁵ estuans !²⁶ 12 Hanc subit etas ista maturior senectus .

²² Sono grata a Patrizia Rafti per il prezioso aiuto nell'esame dell'interpunzione del passo, non sempre agevolmente decifrabile.

²³ Sulla *prosa numerosa* in Petrarca cfr. G. Martellotti, «Clausole e ritmi nella prosa narrativa del Petrarca» (1951), ora nei suoi *Scritti petrarcheschi* a c. di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 207-219; G. Orlandi, «Clausole ritmiche e clausole metriche nelle *Familiari* del Petrarca» (2003), ora nei suoi *Scritti di filologia mediolatina* raccolti da P. Chiesa, A.M. Fagnoni, R.E. Guglielmetti e G.P. Maggioni, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 483-511.

²⁴ La situazione dell'autografo (vd. tav. I 6) lascia qualche incertezza: potrebbe anche trattarsi di un originario punto con verghetta soprastante, con la verghetta molto sbiadita, forse perché erasa.

²⁵ Si tratta di una virgola bassa, che Petrarca ha aggiunto probabilmente rileggendo (vd. tav. I 9). Per la distinzione fra i due tipi di virgole, alta e bassa, vd. Rafti, «Accenti ritmici», p. 45: «Dagli studi puntuali eseguiti infatti da chi scrive riguardo all'interpunzione del Petrarca in specie nel Vat. lat. 3196, ma non solo, risulta evidente la presenza del segno virgola in due morfologie, l'una arcuata e posta di norma al di sopra del rigo (*virgula superior*), l'altra costituita da un trattino tendenzialmente diritto, posta a cavallo ma anche spesso al di sotto di esso (casi questi ultimi per i quali peraltro sembra verosimile che si tratti di interventi di seconda intenzione) (*virgula inferior*): ai due tipi il Petrarca assegna con evidenza statisticamente rilevante funzioni differenti».

²⁶ L'uso del punto sormontato dalla verghetta in fine di periodo è, come mi informa Patrizia Rafti, in contrasto con la dottrina teorica, ma attestato altrove in Petrarca, talvolta in luoghi connotati da sottolineatura enfatica.

a sexagesimo anno / ut Augustino videtur /²⁷ incipiens . quanquam aliis aliter visum sit . 13 Similis hec autumnno . et tranquillior cūntis et lénior . et legendis fructibus retroacti temporis aptior !²⁸ evo consumptis / et virtutum studio domitis / éstibus passiónum . 14 Ultima est hiems senii / iners / frigida / et quietis áppetens / et calóris . quam quedam tamen magna olim / et prefervida ingenia concaléscere coeđerunt ! de quo nunc agere longum est . 15 Ut igitur has etates ! quod de tribus expertus sum . de quarta auguror / studiis atque exercitiis distinctas fateor / sic et cibis et alimentis arbitror .

Riporto lo stesso passo nell'edizione di Elvira Nota:²⁹

Primum ver etatis infantiam ac pueritiam voco; has adolescentia sequitur, quasi ver preceps et estati proximum; et quamvis nulla etas vanior, nulla inconsultior, nulla in libidinum irritamenta proclivior, hanc tamen illa, quam estatem vite dixerim, iuventa consequitur, non iam florida, virens tamen et non quidem tam ventosa seu mobilis, sed maioribus cupidinum atque irarum ignibus estuans; hanc subit etas ista maturior, senectus, a sexagesimo anno, ut Augustino videtur, incipiens, quanquam aliis aliter visum sit; similis hec autumnno et tranquillior cunctis et lenior et legendis fructibus retroacti temporis aptior, evo consumptis et virtutum studio domitis estibus passionum; ultima est hiems senii iners, frigida, et quietis appetens et caloris, quam quedam tamen magna olim et prefervida ingenia concalescere coegerunt; de quo nunc agere longum est. Ut igitur has etates – quod de tribus expertus sum, de quarta auguror – studiis atque exercitiis distinctas fateor, sic et cibis et alimentis arbitror.

Ecco infine la mia traduzione (nella già citata edizione le traduzioni sono tutte eseguite da me per motivi di uniformità stilistica):

11 Chiamo primavera dell'età l'infanzia e la fanciullezza; a queste segue l'adolescenza, quasi primavera declinante e vicina all'estate, e sebbene nessuna età sia più vana, nessuna più inconsulta, nessuna più incline agli eccitamenti della libidine, la segue tuttavia quella che direi estate della vita, la gioventù, ormai non più carica di fiori, tuttavia verdeggiante, e non così vana o instabile, ma ribollente di più fuochi di passioni e di ire. 12 A questa succede quest'età più

²⁷ Come si può vedere da tav. I 3, l'inciso «ut Augustino videtur» è racchiuso fra due verghette di tipo diverso: la prima alta sul rigo e curvata verso destra ad uncino, la seconda corrispondente alla *virgula inferior* di cui abbiamo detto alla nota 26.

²⁸ La verghetta sopra il punto è appena visibile, per cui può rimanere un dubbio (cfr. tav. I 3).

²⁹ Pétrarque, *Lettres de la vieillesse*, IV, *Rerum senilium libri XII-XV*, éd. crit. d'E. Nota, trad. de J.-Y. Boriaud, prés., notices et notes de U. Dotti, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 13.

matura, la vecchiaia, che comincia, secondo l'opinione di Agostino, dal sessantesimo anno, sebbene altri abbiano altre opinioni. 13 Questa è simile all'autunno ed è la più tranquilla e moderata di tutte e la più adatta a cogliere i frutti delle età trascorse, una volta consumati dal tempo e domati dalla pratica delle virtù gli ardori delle passioni. 14 L'ultima è l'inverno della decrepitezza, inerte, fredda, desiderosa di quiete e di calore, età che tuttavia un tempo grandi e fervidissimi ingegni costrinsero a riscaldarsi; ma di questo sarebbe lungo trattare ora. 15 Come dunque ammetto che queste età – congetturo della quarta quello che ho sperimentato di tre – sono distinte per attività ed esercizi, così ritengo lo siano anche per i cibi e gli alimenti.

Si può notare nel passo riportato la già ricordata caratteristica del sistema interpuntivo di Petrarca, cioè la presenza della verghetta prima di congiunzione copulativa, che io ed Elvira Nota, se si eccettuano i casi in cui prima della copulativa c'è un inciso, non abbiamo riprodotto, in ossequio alle convenzioni contemporanee: diverso naturalmente il caso di § 14, in cui «et quietis appetens et caloris» è l'ultima di una triplice serie di apposizioni di «hiems senii» e i due *et* si possono interpretare come correlativi. La Nota segna la virgola prima di «et quietis», ma non la segna fra «hiems senii» e «frigida» (qui l'interpunzione dell'autografo guida alla corretta articolazione del periodo). Mi sono accorta in questa ricognizione che avremmo dovuto segnare una virgola (assente sia nella nostra edizione che in quella della Nota), in corrispondenza del punto segnato da Petrarca, al § 13 fra «autumno» e «et tranquillior». I due periodi che descrivono vecchiaia-autunno e decrepitezza-inverno sono infatti stadiatamente paralleli e dunque anche nel caso della vecchiaia le parole da «et tranquillior» a «estibus passionum» sono apposizioni di «hec» e non frasi nominali parallele alla prima («Similis hec autumnus»), come indica appunto Petrarca colla sua interpunzione; gli «et» sono correlativi fra loro e non congiunzioni con quanto precede. Le due frasi parallele sono anche un esempio dell'intercambiabilità fra verghetta e punto. Va ovviamente cambiata insieme all'interpunzione anche la traduzione: non «Questa è simile all'autunno ed è la più tranquilla e moderata di tutte e la più adatta a cogliere i frutti delle età trascorse», come si legge nella mia edizione, ma: «Simile questa all'autunno, più tranquilla di tutte e più moderata, più adatta a cogliere i frutti delle età trascorse». ³⁰ È proprio la raffinata interpunzione di Petrarca che guida costantemente il

³⁰ Sebbene non ci sia nel testo latino alcun segno di interpunzione fra «autumnus» e «et tranquillior» Jean-Yves Boriaud, nell'edizione cit. alla nota precedente, traduce bene (p. 12): «il ressemble à l'automne, plus apaisé que tous les autres, plus calme, plus apte

lettore a distinguere fra l'*et* semplice copula con quanto precede, preceduto da verghetta o, come nell'ultima riga del nostro passo, senza segno alcuno, e l'*et* collocato all'inizio di un nuovo membro del periodo, che è preceduto da punto.

Che non sia possibile 'tradurre' il sistema interpuntivo petrarchesco nel nostro è evidente per es. al § 11: si potrebbe infatti pensare di rendere sempre il punto seguito da maiuscola con il nostro punto, ma questo significherebbe nel caso di § 11 separare la concessiva introdotta da «quamvis» dalla sua reggente introdotta da «hanc tamen». Petrarca ha avuto cura di segnalare con punto e maiuscola l'anaforico «hec» che, variato secondo le necessità in caso e numero, scandisce la studiata articolazione del lungo passo, ma se noi facessimo altrettanto dovremmo appunto separare la reggente dalla sua subordinata. Tuttavia oggi forse preferirei sottolineare per quanto possibile l'anafora di «hec» mettendo sempre punto fermo prima della sua comparsa: quindi, lasciando il resto come sta, metterei punto fermo e maiuscola anziché punto e virgola al § 11 fra «voco» e «has» e poi, sempre nello stesso paragrafo, punto fermo e maiuscola non prima di «hanc tamen», che come ho detto è per noi impossibile, ma prima di «et quamvis». Elvira Nota usa in tutti i casi sempre punto e virgola, ma il periodo ne risulta a mio avviso troppo lungo. Un altro esempio della differenza fra interpunzione retorica e interpunzione sintattico-logica ce lo fornisce il § 15. Qui potete anzitutto vedere come Petrarca interpunge un inciso che i moderni mettono fra lineette: un punto sormontato da verghetta prima e una verghetta dopo. Anche l'inciso «ut Augustino videtur» del § 12, che noi mettiamo fra due virgole, è racchiuso fra due verghette, una *superior* e una *inferior*. Tornando all'inciso del § 15, si può vedere che Petrarca separa con un punto «quod de tribus expertus sum» da «de quarta auguror» e che anche la Nota mette virgola fra i due membri, mentre io non metto segno alcuno: effettivamente nel leggere a voce alta si fa una leggera pausa, ma in un sistema interpuntivo logico-sintattico come quello moderno non è opportuno separare il complemento oggetto «quod de tribus expertus sum» dal verbo che lo regge, cioè «auguror». La mia interpunzione, a differenza di quella della Nota, mira a render chiari al lettore i rapporti sintattici.

à recueillir le fruits des temps révolus»; Dotti (F. Petrarca, *Le senili. Libri VII-XII*, testo critico di E. Nota, traduzione e cura di U. Dotti, Torino, Aragno, 2007), che riproduce il testo della Nota, quindi senza virgola, traduce liberamente: «ed è questa l'età che si può paragonare all'autunno, l'età più serena e più adatta a raccogliere i frutti maturati nelle stagioni precedenti, l'età in cui i fervori delle passioni vengono consumati dal tempo e domati dall'esercizio delle virtù».

C'è in questo passo un luogo in cui la testimonianza dell'autografo è decisiva per scegliere fra due possibili interpunzioni e due possibili modi di interpretare sintatticamente la frase: a § 11 il codice padovano ha un segno di interpunzione fra «tamen» ed «illa», mentre nessuna pausa è segnata fra «illa» e «quam»; il che induce a preferire, fra le due interpunzioni teoricamente possibili («illa quam estatem vite dixerim, iuventa» o «illa, quam estatem vite dixerim, iuventa», come interpunge la Nota), la prima, unendo strettamente «illa» (sc. *etas*) alla relativa anziché a «iuventa». Questa scelta è confermata da § 12 «Hanc subit etas ista maturior, senectus», perfettamente parallelo, con la variazione di «ista» al posto di «illa» perché si tratta dell'età in cui Petrarca si trova e di cui si sta parlando. Vi domanderete perché non ho messo virgola in corrispondenza della verghetta di Petrarca fra «Hanc tamen» e «illa». Ora, se è evidente che interpretando il periodo secondo l'interpunzione dell'originale la voce fa una leggera pausa dopo «illa» e prima di «tamen» e l'accento più forte cade su «iuventa», è altresì evidente che dal punto di vista sintattico Petrarca ha inteso dire (si veda la mia traduzione) «la segue tuttavia quella che direi estate della vita, la gioventù»: dunque l'editore moderno, che usa l'interpunzione secondo i principi logici della sintassi, non può separare con virgola il complemento oggetto «hanc» dal soggetto che lo regge attraverso il verbo «consequitur» collocato in fine: in altri termini, se mettessimo virgola fra «tamen» e «illa» daremmo l'impressione che le parole da «illa» a «dixerim» siano un inciso e che il soggetto della frase sia «iuventa» e dovremmo tradurre «la segue tuttavia, quella che direi estate della vita, la gioventù»: ma che senso avrebbe «illa» se considerato apposizione di «iuventa»?³¹ Un bell'esempio dell'impossibilità di una traduzione meccanica nel nostro sistema di un'interpunzione fondata su diversi presupposti. Ripresento in conclusione il passo con l'interpunzione che adotterei oggi:

³¹ La Nota mette fra due virgole «quam estatem vite dixerim» e Boriaud traduce: «et bien qu'il n'y ait pas d'âge plus creux, moins réfléchi, plus enclin aux aiguillons de la passion, lui fait suite, malgré tout, la jeunesse (je l'appellerais l'été de la vie), âge vigoureux, certes, mais qui a perdu de sa verdeur, âge moins vain, moins instable, mais plus agité des feux de la colère et de la passion». Come si può notare egli non traduce «illa». Dotti, *Le senili*, che riproduce testo e interpunzione della Nota, travisa completamente il senso del passo, riferendo la concessiva introdotta da «quamvis» a quanto segue anziché a quanto precede e quindi alla gioventù e non all'adolescenza: «Viene quindi la gioventù, e per quanto sia questa un'età piena di cose vane, sovente inconsistenti e soprattutto quanto mai proclive agli stimoli della lussuria, io pure la chiamerei l'estate della vita, una stagione non ancora in fiore ma verdeggiante, e non soltanto esposta ai furiosi colpi dei venti ma gremita dalle scosse delle forti passioni e degli sdegni più infiammati».

11 Primum ver etatis infantiam ac pueritiam voco. Has adolescentia sequitur, quasi ver preceps et estati proximum. Et quamvis nulla etas vanior, nulla incon-sultior, nulla in libidinum irritamenta proclivior, hanc tamen illa quam estatem vite dixerim, iuventa consequitur, non iam florida, virens tamen, et non quidem tam ventosa seu mobilis, sed maioribus cupidinum atque irarum ignibus estuans. 12 Hanc subit etas ista maturior, senectus, a sexagesimo anno, ut Augustino videtur, incipiens, quanquam aliis aliter visum sit. 13 Similis hec autumno, et tranquillior cunctis et lenior et legendis fructibus retroacti temporis aptior, evo consumptis et virtutum studio domitis estibus passionum. 14 Ultima est hiems senii, iners, frigida, et quietis appetens et caloris, quam quedam tamen magna olim et prefervida ingenia concalescere coegerunt; de quo nunc agere longum est. 15 Ut igitur has etates – quod de tribus expertus sum de quarta auguror – studiis atque exercitiis distinctas fateor, sic et cibis et alimentis arbitrator.

Ricapitolando, appare evidente la necessità di studiare a fondo sugli autografi il sistema interpuntivo dell'autore che si pubblica e di lasciarsi guidare da esso nella comprensione delle sottili e complesse articolazioni del periodo, specie quando si tratti, come nel caso di Petrarca, di prosa d'arte. In questo tipo di prosa, fra l'altro, lo studio del sistema di clausole non può esser condotto se non attraverso l'esame dell'interpunzione degli autografi.³² Ma occorre poi che l'editore trasferisca il sistema dell'autore in quello odierno e le convenzioni del tempo passato in quelle attuali, esattamente come si fa per tanti altri aspetti, come per esempio l'uso delle maiuscole, la sostituzione dei segni di paragrafo con i nostri a capo ecc.: è, come abbiamo detto, mal fondato il tentativo di Savoca di riprodurre meccanicamente, con la semplice trasposizione nei segni moderni, l'interpunzione dell'originale. Savoca, nel passo che abbiamo citato sopra, scrive: «Individuate (e accettate perché ammissibili anche nella lingua italiana moderna) le linee portanti del sistema interpuntorio petrarchesco (come, per fare due soli esempi, la presenza di segno prima della congiunzione *e*, o l'assenza di virgola prima e dopo un vocativo) ... la punteggiatura qui adottata rispetta pienamente la volontà del Petrarca». Ma mettere o non mettere il vocativo fra virgole o mettere o non mettere virgola prima della congiunzione fa parte delle convenzioni delle rispettive epoche e non cambia in nulla la nostra percezione del testo: altrettanto allora si potrebbe dire che cambia la percezione del

³² Come suggerivo già a Orlandi per uscire dal circolo vizioso da lui così formulato: «si rintracciano le pause significative mediante l'indizio fornito dalla clausola, e su questo fondamento si costruisce una statistica delle clausole stesse all'interno dei periodi!» (Orlandi, «Clausole ritmiche e clausole metriche», p. 488 n. 25).

testo a vederlo stampato nei nostri caratteri su carta anziché leggerlo in scrittura gotica su pergamena! E la 'traduzione' del sistema petrarchesco coi nostri punti, virgole e punti interrogativi abolendo «i due punti, i punti e virgola e l'esclamativo (sostanzialmente ignoti prima dell'avvento della stampa)», come scrive ancora Savoca, semplifica e appiattisce la complessità dell'interpunzione petrarchesca, di cui spero di aver dato un'idea attraverso il mio esempio. Savoca è partecipe dell'illusione, oggi molto diffusa fra editori poco intelligenti, che ci si possa liberare dalla responsabilità di esercitare il proprio *iudicium* mediante un'adesione sempre più spinta alle caratteristiche anche materiali del manufatto portatore del testo che si vuole pubblicare e che sia importante leggerlo come lo leggevano i contemporanei senza mediazioni deformanti: di questo passo si giunge in ultima analisi a sostituire l'edizione con la fotografia.³³ Una delle maggiori responsabilità dell'editore di un testo è proprio l'interpunzione, che è veramente, come è stato più volte detto, la prima esegesi: vi ho appena mostrato come mettere o levare una virgola trasformi una serie di frasi nominali in una serie di apposizioni correlate fra loro da *et* e modifichi significato e struttura di un periodo.

³³ Per l'interpunzione ecco quanto osserva Vittorio Rossi nell'*Introduzione* alla sua edizione delle *Familiari*, I, Firenze, Sansoni, 1933, pp. CLXIX-CLXX: «Il Petrarca pose gran cura nell'interpungere, come dimostrano gli autografi delle sue opere latine e volgari e perfino il marmo pavese che ricorda la morte del piccolo Francesco da Brossano. Perciò non ho perduto di vista la punteggiatura della *Vita di Cesare* e del *De sui ipsius* per derivarne conoscenza di qualche generica abitudine d'interpunzione, né ho del tutto trascurata la punteggiatura dei manoscritti, nei quali è forse un ultimo e fievole riflesso dell'originaria interpunzione. Ma perché la nostra interpunzione vuol essere più copiosa che non fosse quella degli antichi, e informata ad altri criteri, allo stringer dei conti mi sono riserbato la maggiore libertà, intendendo soprattutto ad apprestare a lettori moderni quella prima interpretazione che d'un testo si fa punteggiandolo. Le difficoltà non erano poche, sia per la natura del testo, spesso complicato di coordinazioni e subordinazioni molteplici, sia per l'insufficienza dei nostri segni di interpunzione all'analisi d'un pensiero cui la consuetudine del ragionamento scolastico dà complessità ormai ignote al nostro pensiero; due ragioni che si riducono ad una. Senza impormi nessuna regola, ho in generale punteggiato il mio testo secondoché mi suggerivano l'andamento e le pause d'una lettura naturale e non turbata dall'artificiale interpunzione cui siamo abituati». Anche Billanovich, nell'*Introduzione* all'edizione dei *Rerum memorandarum libri*, Firenze, Sansoni, 1943, p. CXXI, dopo aver premesso di aver tenuto presente l'interpunzione dei codici più autorevoli, che ha qualche probabilità di risalire all'autografo, aggiunge: «Risparmio di dubbi e sicuri miglioramenti ne ho certo avuto; ma in forma limitata. Non solo perché qui più rapide e anzi inavvertite sono le corruzioni del copista; ma anche per la più ricca varietà della interpunzione nostra, formata dalle abitudini e dalle esigenze dello stampato; e finalmente per l'incertezza che, pur contrastante colla cura evidente, in questo rileva chi studi gli stessi autografi del Petrarca (per cui basterebbe la riflessione sulla breve e tarda epistola padovana al Dondi)».

PASQUALE STOPPELLI

L'interpunzione tra quies e sensus

L'argomento del forum di Ecdotica di quest'anno richiama la nostra attenzione sugli elementi non verbali del testo che ne definiscono la "forma" nelle pagine dei manoscritti e delle stampe: dai segni di interpunzione, che attengono alla sintassi e dunque all'interpretazione delle singole frasi, a quelli che scandiscono le unità superiori, cioè paragrafi, capitoli, sezioni, parti, ecc. In generale, sul fatto che i significati di un'opera siano determinati anche dall'aspetto in cui il testo si presenta sulla pagina esiste una bibliografia internazionale autorevole. Citerò soltanto due titoli: D. McKenzie, *Bibliography and Sociology of Text* del 1986 (trad. it., Milano, Ediz. Sylvestre Bonnard, 1999) e R. Chartier, nel volume a più voci edito a Valladolid sotto la direzione di F. Rico nel 2000 (*Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*). Di indagini specifiche sulla messa in pagina di testi italiani antichi ricorderò i contributi di T. Nocita sull'Hamilton 90 del *Decameron* (*Critica del Testo*, 1999) e di V. Guarna sul ms. Ashburnhamiano 409 del *Cortegiano* (*Filologia Italiana*, 2013). In entrambi i casi si è lavorato su manoscritti d'autore (gli interventi di Giovan Francesco Valier sul *Cortegiano* sono assimilabili a quelli d'autore). Ma il problema più interessante ai fini dell'edizione critica del testo resta il rapporto che nella corrente pratica editoriale si stabilisce fra interpunzione originaria e sua resa nell'edizione moderna. Ciò riguarda soprattutto i testi fino al XVI sec., quando va progressivamente definendosi una grammatica interpuntiva.

È questione di una virgola

In un libro molto fortunato pubblicato da Lynne Truss, *Eats, shoots & leaves. The Zero Tolerance Approach to Punctuation* (London, Fourth Estate, 2003), l'autrice racconta di un panda che entra in un bar, consuma un panino, spara un colpo di pistola in aria ed esce. Il barista lo rincorre per chiedere spiegazione di quello strano comportamento. Il panda estrae un dizionario aperto alla voce *panda* e lo mostra al barista. La definizione comprendeva appunto la frase del titolo: *Eats, shoots and leaves*, 'mangia, spara e va via'. Ma c'era una virgola di troppo: avrebbe dovuto leggersi *Eats shoots and leaves*, cioè 'mangia germogli e foglie'.

Il panda non aveva fatto altro che comportarsi come il dizionario lo aveva definito. Quello della Truss è un manuale d'interpunzione della lingua inglese e non poteva essere scelto un esempio più divertente per mostrare i danni che un cattivo uso della punteggiatura può produrre nella comunicazione scritta.

Da una storiellina a un caso in cui una virgola in più o in meno mette in gioco addirittura questioni teologiche. I vv. 16-19 del canto II dell'*Inferno* di Dante si leggono in questa forma nell'edizione Petrocchi (1965):

Però, se l'avversario d'ogne male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
ch'uscir dovea di lui, e 'l chi e 'l quale
non pare indegno ad omo d'intelletto;

Nell'edizione della Società dantesca (1921) gli stessi versi erano punteggiati in questo modo:

Però se l'avversario d'ogni male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
ch'uscir dovea di lui e 'l chi e 'l quale,
non pare indegno ad omo d'intelletto;

Si parla di Enea, destinato dalla provvidenza divina a compiere un viaggio nell'oltretomba in ragione di quanto da lui si sarebbe originato: la fondazione di Roma e la nascita dell'impero. Nella punteggiatura dell'edizione Petrocchi è Enea, nella sua essenza e qualità, a essere giudicato degno di compiere quel viaggio. Nell'edizione del '21 è invece il comportamento divino a essere sottoposto al giudizio di «omo d'intelletto», cosa che è teologicamente non sostenibile.

Gli studi italiani sull'argomento

I manuali di filologia italiana oggi in uso non dedicano molto spazio all'argomento dell'interpungere i testi, ritenendolo un compito tutto sommato secondario dell'editore rispetto ad altri aspetti che riguardano il modo di presentare al lettore sulla pagina gli aspetti accidentali, per es. il trattamento della grafia originale. L'interpunzione nei testi antichi è stato studiato, indipendentemente da questioni ecdotiche, in vari lavori, da un libro del 1963 di J. Tognelli, *Introduzione all'Ars punctandi* (Roma, Edizioni dell'Atenero, 1963), al più recente *Punteggiatura*, a cura di A. Baricco e altri (Milano, Scuola Holden - BUR, 2001), dove nel secondo

dei due volumi si legge un saggio di F. Serafini dal titolo «Storia, regola, eccezioni», che apre alla dimensione storica del problema. Ma tra gli studiosi italiani chi ha dedicato maggiore attenzione all'interpunzione è stata B. Mortara Garavelli, intanto come autrice di un utilissimo *Pronuario di punteggiatura*, manuale che contiene al suo interno anche un «Breve excursus sugli sviluppi della punteggiatura»; ma soprattutto come promotrice dell'iniziativa più rilevante in questo ambito, quella *Storia della punteggiatura in Europa* (Roma-Bari, Laterza, 2008), frutto della collaborazione di numerosi studiosi italiani e stranieri, che in relazione alla tradizione italiana e ad altre tradizioni europee rappresenta su questo argomento la ricognizione in senso sincronico e diacronico più completa.

Il dato storico-culturale interessante che si apprende da questi lavori è anzitutto che il sistema interpuntivo dell'età antica e tardo-antica mirava a indicare le pause e l'inflessione della voce, ed era pertanto parte dell'oratoria. Di segni extra-linguistici si occupa Donato nell'*Ars Minor*, ripreso due secoli dopo da Isidoro di Siviglia (VI-VII sec.) nel *De positura*, trattazione dove vengono censite 11 *figurae accentuum* e ben 25 *notae sententiarum* (Tognelli, pp. 2-14). Più tardi, nelle *Artes dictaminis* l'*ars punctandi* sarà messa in relazione soprattutto col *cursor*. Si potrebbe azzardare che nel contesto culturale tardo antico e medievale gli indicatori paragrafematici che è possibile riconoscere sui manoscritti hanno relazione più con i segni che nelle partiture musicali istruiscono sulla modalità di esecuzione, che non con un sistema di punteggiatura sintattica, come oggi noi la pratichiamo. Tutto ciò è legato alla dimensione performativa del testo, alla sua esecuzione orale, insomma alla non autonomia della pagina scritta. Altro aspetto di questi segni aggiuntivi è la loro difformità da uno stile di scrittura a un altro e di conseguenza da trattatista a trattatista.

Le cose cambiano quando cresce l'interesse per il modo in cui la pagina scritta si presenta: segno che la sua *facies* sta progressivamente acquisendo valore autonomo. La figura di snodo per questo aspetto, come per altri aspetti legati alla scrittura, è Petrarca. Non è un caso che nella tradizione sia attribuita impropriamente a Petrarca un'*Ars punctandi* tramandata da manoscritti e stampe quattrocentesche. Della paternità petrarchesca era invece convinto E. Modigliani, che di essa tenne conto nella sua edizione diplomatica del *Canzoniere* (Roma, Società Filologica Romana, 1904). Di fatto il censimento dei segni di questo trattatello corrisponde a quelli effettivamente in uso prima da Petrarca, poi da Boccaccio. Sono sette e li ripropone da R. Coluccia, «Teorie e pratiche interpuntive nei

volgari d'Italia dalle origini alla metà del Quattrocento» (in *Storia della punteggiatura in Europa*, p. 96):

1. *suspensivus*, cioè la *simplex virgula* < / > (la nostra virgola);
2. *colon*, cioè il *punctus planus* < . > (il nostro punto fermo);
3. *coma*, cioè il *punctus planus super quem ducitur virgula in modo puncti suspensivi* < ! > (il nostro punto e virgola);
4. *periodus* non descritta, ma tradizionalmente indicata con < ; > (segno di fine opera);
5. *interrogativus*, cioè il *punctus planus et super ipsum punctus longus ad modum cornu* < .~ > (il nostro punto interrogativo);
6. *semipunctus*, cioè *iacens virgula* < - > (segno posto a indicare un nome omissso o una parola interrotta in fine di riga);
7. tratto non etichettato, costituito da un *punctus planus et coma eidem puncto collateraliter suppositum*, ... (segno dal valore relativamente controverso, che indica comunque una pausa intermedia tra la *virgula* e il punto).

A questo trattato pseudo-petrarchesco se ne aggiungono altri tra la fine Trecento e il secolo successivo, segno di un interesse che va ormai consolidandosi nei confronti dei segni non verbali al fine di rendere migliore la comprensibilità dei testi. Ma è anche sintomo di come la pagina scritta si stava facendo portatrice in sé di significati aggiuntivi. Nell'età dell'Umanesimo l'interpunzione diventa argomento generalmente trattato nelle grammatiche. Nei *Rudimenta grammatices* di Niccolò Perotti (1468) la descrizione dei segni è accompagnata da osservazioni che riguardano la loro funzione. Leggiamone la descrizione fattane da B. Richardson («Dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento», in *Storia della punteggiatura in Europa*, p. 100):

il «*suspensivus*», ossia una «*simplex virgula*» usata «*quietis gratia*» prima che il senso sia completo; il «*geminus punctus*», «*ubi clausula maiorem quandam quietem habet*»; il «*coma*», «*ubi clausula videtur esse completa et tamen imperfecta est*»; il «*colus*», «*punctus qui ponitur in fine clausulae quando perfectus est sensus*»; la «*periodus*», «*punctus qui ponitur in fine clausulae quando non modo perfectus est sensus sed etiam ipse sermo*»; poi il «*semipunctus*» che divideva le parole a fine rigo, l'«*interrogativus*», l'«*exclamativus seu admirativus*» e la «*parenthesis*».

La cosa interessante che Richardson nota in questa classificazione è che Perotti talora fa riferimento alla *quies*, cioè al segno di interpunzione come indicatore di pausa, altre volte al *sensus*, ossia al suo valore come indicatore sintattico. È il segno di un progressivo spostamento di prospet-

tiva da un'idea dei segni paragrafematici come marcatori dei "tempi" del testo a quella di ordinatori logici. Questa idea dell'interpunzione sarà funzionale alle necessità della stampa, che finalizzerà sempre più l'interpunzione al raggiungimento di una migliore leggibilità. Nella stampa la svolta innovativa concreta sarà rappresentata dal *De Aetna* di Bembo (1496), frutto della collaborazione dell'autore con Aldo Manuzio e l'incisore Francesco Griffo. Nella seconda metà del Cinquecento il sistema interpuntivo tende progressivamente a stabilizzarsi. Concorrono a questo sia i trattatisti sia la prassi degli stampatori. Tra i primi occupa un posto di rilievo Orazio Lombardelli con l'*Arte del puntare gli scritti* (1585), che contiene anche una breve storia dell'interpunzione. L'accresciuta sensibilità verso questo aspetto della scrittura porta a un progressivo raffinamento del sistema, che resta tuttavia ancora oscillante tra la rappresentazione di valori logico-sintattici e il suggerimento di pause e intonazioni.

Che incidenza ha tutto ciò per l'editore critico? Finora non ne ha avuta molta, ma le equivalenze fra segni antichi d'interpunzione e quelli in nostro uso dovrebbe essere oggetto di un'indagine preliminare da parte di chi edita criticamente testi dei primi secoli della letteratura in volgare, soprattutto se la fonte è un manoscritto d'autore. Come sempre in filologia non ci sono regole buone per tutti gli usi. Dipende dal tipo di documento con cui si ha a che fare: se si lavora su un autografo o no; se nell'interpunzione originaria prevalga una tendenza espressiva o l'esigenza di una marcatura sintattica; se non si lavora su un autografo, qual è l'uso del copista o dello stampatore; ecc. Le scelte interpuntive adottate, punto d'incontro fra la pratica dell'autore o anche del copista e l'esigenza di leggibilità del lettore moderno, dovrebbero comunque, al pari delle soluzioni grafiche, essere oggetto di descrizione nella Nota al testo.

MARIAROSA BRICCHI

*Legare e segmentare: i due punti nel
Discorso Longobardico di Manzoni*

1. Incidere pause

I due Punti (:) dinotano una posa considerabile, ma non assoluta, e ferma; e si segnano, quando il concetto ha compimento quanto basta per capire ciò, che s'è espeso, ma non quanto al fatto totale; cioè a dire quando la Proposizione

per se non chiama dietro null'altro; ma lo Scrittore vel pone, continuando il suo pensiero.

I due punti incidono una pausa tra un'affermazione in sé compiuta e un'estensione, non indispensabile all'intelligenza del pensiero, che lo scrittore ritiene di aggiungere. La descrizione proposta nei *Rudimenti della lingua italiana* di Pier Domenico Soresi (1756) è appena più ampia di quelle di altre grammatiche contemporanee. Le *Regole* di Salvatore Corticelli (1745) si limitano per esempio a stabilire che il segno «dinota una pausa mezzana», mentre la *Grammatica ragionata* di Francesco Soave (1777) segnala che i due punti «si pongono fra un membro, e l'altro del periodo».¹

Funzione pausativa, dunque, che colloca i due punti entro una scala di intensità che, di regola, ne registra la forza superiore a quella del punto e virgola. E nessun accenno alla funzione testuale di un segno che, mentre attira l'attenzione su quanto segue, crea coesione con quanto precede.²

Ciò che le grammatiche ancora non registrano, gli scrittori praticano.³ Un caso esemplare di messa in opera delle potenzialità dei due punti in epoca di superstiti lacune nella codifica è nel primo saggio storico di Manzoni, il *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*.⁴ Su questo testo verificherò due questioni: il grado di consapevo-

¹ Le citazioni si ricavano da Fornara 2008, pp. 168; 161; 165.

² Un solo rimando contemporaneo: «[I due punti] Collegano due segmenti di testo fortemente separati fra loro dal punto di vista sintattico, ma uniti dal punto di vista del significato» (Serianni 1997, *Glossario*, alla voce *Due punti*).

³ Con le parole di Mortara Garavelli 2003: «Con la modestia delle teorizzazioni contrasta l'incremento della sicurezza e della relativa stabilità degli usi» (p. 130). L'osservazione è riferita al Settecento. Per l'Ottocento, il Manzoni dell'edizione quarantana dei *Promessi sposi* è citato, accanto a Leopardi, come esempio di raggiunta consapevolezza interpuntoria.

⁴ La mia analisi si fonda sulla prima edizione, del 1822. Si cita sempre (indicando capitolo e paragrafo) da *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, Premessa di D. Mantovani, a cura di I. Becherucci. In appendice *Notizie storiche*, testo della prima edizione 1822, *Lettre sur l'histoire de la France* di Augustin Thierry, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano, 2005. Il *Discorso*, pubblicato accanto all'*Adelchi* nel 1822 e quindi riscritto per l'uscita entro le *Opere varie* nel 1847, appartiene, nella sua prima redazione, alla zona più alta della prosa manzoniana; mentre tocca, con la seconda stampa, successiva al cantiere romanzesco, la maturità dello scrittore. Progettato, in parallelo alla tragedia, fin dagli ultimi mesi del 1820, e avviato durante la gestazione stessa dell'*Adelchi*, tra il settembre e l'ottobre del 1821 (cfr. Becherucci 1994; Becherucci 2015; e *Introduzione e Nota ai testi* in *Discorso*, cit., pp. LXVII-CXI e pp. 441-446), il *Discorso* segue da vicino il primo affioramento prosastico in assoluto, le *Osservazioni sulla morale cattolica*, edito nel 1819; ed è il più antico tra gli scritti storici.

lezza d'autore (un autore incline alla più avvertita sensibilità linguistica) delle risorse dei due punti; e la scelta di sfruttarne il potere bifronte, di allacciare e di segmentare.

Una rapida premessa.⁵ Nel *Discorso* Manzoni, ancora nuovo alla pratica della prosa (sperimentata per la prima volta solo una manciata di mesi prima, con le *Osservazioni sulla morale cattolica*), allestisce una macchina testuale orientata all'argomentazione. Per farlo, si rivolge al patrimonio letterario italiano, e riconosce la duttilità, la funzionalità del periodare ampio e articolato; ma di quel modello amplia la portata in una direzione che gli è profondamente congeniale: la tensione verso una unità che superi i confini della frase, e si allarghi ad abbracciare la più vasta unità del testo.

Questa è la novità della prosa del nuovo storiografo: l'attenzione ai mezzi per collegare i contenuti di enunciati virtualmente indipendenti. L'intuizione linguistica è semplice e nuova al tempo stesso: le idee acquistano forza se concatenate non solo entro lo spazio della frase, ma oltre i suoi confini, in testi che fanno della coesione uno strumento persuasivo. Dunque Manzoni, nella sua prima opera storiografica, lavora sulla capacità delle parole di organizzarsi in sistema, grazie a una rete fitta, variata e interrelata di connessioni. Che diventano strumento privilegiato del dire, l'attrezzo che consente di moltiplicare e rifrangere la tesi e le sue prove, così che ogni parte del testo sostenga autonomamente la posizione che difende, e collabori con le unità superiori alla stessa dimostrazione. L'autore sperimenta allora una varietà colorata e creativa di giunture, così che il lettore sia catturato in un'argomentazione tanto serrata che è difficile interromperne la lettura.

Tra queste giunture risaltano: gli strumenti della ripetizione; la proiezione retroattiva delle costruzioni con ordine marcato; e i due punti, che sono dunque attivi come mezzo privilegiato per annodare unità testuali tramite relazioni logico-semantiche.

2. Creare coesione

I due punti appaiono con frequenza nel *Discorso*, sia isolati sia – secondo un uso all'epoca comune – in formazione a cascata, con varie ricorrenze entro lo stesso periodo.

⁵ L'impostazione di lettura del *Discorso* che qui riassumo è oggetto del primo capitolo (*Only connect*) del volume M. Bricchi, *Grammatica del buio. Strategie testuali di Manzoni saggista*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni (in corso di pubblicazione). Dallo stesso libro anticipo anche l'analisi sui due punti proposta di seguito.

Un primo esempio:

Si sa che gli uomini i quali entrano a trattare gli affari di una parte del genere umano, vi portano facilmente interessi privati di dominazione: trovare dei personaggi storici che gli abbiano dimenticati o posposti, quella sarebbe una scoperta da fermarvi sopra con la riflessione.

V 11

I due punti segnano insieme una frattura – i segmenti sono sintatticamente indipendenti; e un legame – che enfatizza la discendenza del secondo dal primo. Tramite il passaggio interpuntivo, il lettore è avvertito che una relazione logica governa il rapporto. La seconda unità apre infatti il periodo in direzione consecutiva, mentre l'intervento sull'ordine dei costituenti enfatizza l'opposizione tra gli uomini portati ad interessi privati e i pochi che potrebbero dimenticarsene. Il segno collabora dunque alla costruzione dell'architettura argomentativa e, in quanto capace di allacciare unità testuali tramite una relazione logico-semanticamente, va considerato a tutti gli effetti come membro della classe dei connettivi.⁶

Un uso, dunque, dei due punti solidale con l'attenzione che governa il *Discorso*; e un uso che appare consapevole e avvertito.

Grava per contro su Manzoni la fama di punteggiatore indeciso, propenso a incertezze e ripensamenti che coinvolgono, in particolare, il ruolo dei due punti. Nell'*Adelchi* – il cui cantiere compositivo fu tutt'uno con quello del *Discorso* – accade che il poeta faccia uso, nella prima stesura, del doppio trattino, simile al segno di uguale, per marcare una pausa il cui valore non ha ancora afferrato con precisione. Talvolta corretto direttamente sul primo manoscritto, il segno si scioglie sempre nella seconda stesura, o bella copia, risultando ora in due punti, ora in punto e virgola.⁷ Prassi analoga si ripropone, nel volgere di pochi mesi, nel *Fermo e Lucia*.⁸

Ulteriore cautela è resa necessaria, per quanto riguarda l'*Adelchi*, e con lui il *Discorso*, dal ruolo del copista. L'edizione critica della tragedia infatti, rilevate numerose varianti interpuntive introdotte nella copia per la cen-

⁶ Sull'appartenenza dei due punti alla classe dei connettivi cfr. Lala 2009.

⁷ La situazione è descritta nei *Criteri di edizione* in *Adelchi*, edizione critica a cura di I. Becherucci, Presso l'Accademia della Crusca, Firenze 1998, pp. CIII ss.

⁸ Nella Prima minuta del romanzo il segno = è abitualmente impiegato in funzione polivalente, per indicare una pausa più forte della virgola che, nella Seconda minuta, viene ricondotta a punto e virgola, due punti o punto fermo. Si rimanda alla *Nota al testo* in *I promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella. *Prima minuta (1821-1823)*. *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, I i Testo, I ii Apparato critico, Milano, Casa del Manzoni, 2006, p. 598.

sura e quindi passate nella prima edizione, ipotizza che queste risultino da «un sommario controllo delle bozze di stampa ... e una passiva accettazione di queste varianti». A conferma, si adduce il fatto che la ristampa per le *Opere Varie* «curatissima anche dal punto di vista formale, recupera nella maggioranza dei casi proprio la lezione originaria».⁹

Un quadro che, in attesa di una nuova edizione critica del *Discorso*, consiglia la verifica sugli autografi degli esempi oggetto di questa analisi.¹⁰ La vicenda compositiva del saggio longobardico passa attraverso quattro manoscritti, tutti conservati presso la Sala Manzoni della Biblioteca Nazionale Braidense: la prima stesura autografa, o *Abbozzo* (VII.5A); la seconda stesura autografa (VII.5B); una prima copia di altra mano con correzioni autografe (VII.5C), e la copia per la censura, con correzioni autografe (VII.2).

Nel passo citato sopra, la sequenza interpuntiva si presenta come segue:

interessi privati di dominazione; trovare (VII.5B, c. 73r) → interessi privati di dominazione: trovare (VII.5C, c. 39v) → interessi privati di dominazione: trovare (VII.2, c. 23v) → interessi privati di dominazione: trovare (1822, V 11) → interessi privati: trovar (1847, V 11).

I due punti si innestano dunque, in sostituzione di un precedente punto e virgola, nella prima copia apografa (dove, va precisato, sono frutto di correzione, probabilmente autografa). E vengono quindi mantenuti nella copia per la censura; nella prima edizione; e confermati nella seconda. Un percorso che, per quanto riguarda questo passo, testimonia di una presa di consapevolezza dell'autore: due segmenti che potrebbero essere separati dal punto di vista sintattico – e tali sono stati, tramite il punto e virgola, nella seconda redazione – vengono allacciati dal punto di vista semantico grazie all'inserimento del nuovo segno.

Le sequenze variantistiche degli esempi che seguono sono sempre fornite in nota. Per considerare consapevoli le scelte interpuntive manzoniane attestate nella prima edizione si è ritenuto necessario il verificarsi di almeno una di queste due condizioni: la presenza dei due punti

⁹ *Criteri di edizione, Adelchi*, cit., pp. cxiv-v.

¹⁰ La verifica, condotta senza intenzione di sistematicità, si è limitata al confronto su tutte le stesure autografe direttamente confrontabili (spesso la prima versione non risulta tale) e, quando possibile, sulla seconda edizione, dei passi in precedenza selezionati come esempi. I risultati, pur significativi, non hanno quindi interesse statistico, ma si limitano a confermare, o a limitare, il valore degli esempi ai fini del progetto coesivo che si analizza in Bricchi, *Grammatica del buio*, cit.

in un manoscritto autografo (o in una correzione autografa su manoscritto apografo), confermata nell'edizione del 1822; oppure l'innesto dei due punti in un manoscritto apografo, ma confermato, oltre che nell'edizione del 1822, anche in quella del 1847. Come si vedrà, gli esempi discussi (che avrebbero potuto essere più numerosi) entrano in uno dei due gruppi. E sono dunque capaci di avvalorare la tendenza manzoniana – qui indagata per la prima edizione, ma spesso confermata nella seconda – a sfruttare il segno in direzione coesiva.

Esistono per contro, e non vanno dimenticati, altri passi dove la lezione della prima edizione non trova conferma in un manoscritto autografo, né nella stampa del 1847 (molte sezioni della prima stampa non sono, peraltro, confrontabili con la seconda). Prova di una persistente incertezza d'autore; ma anche – se accostati agli esempi che muovono in direzione opposta – documento di una lunga attenzione al ruolo dei segni interpuntivi; e di un costante interrogarsi sul loro valore. Resta tuttavia, e i passi analizzati ne daranno evidenza, la volontà di costruire, nell'edizione del 1822, un sistema coesivo anche attraverso i due punti: non dominato né realizzato in tutta pienezza, ma di cui si colgono chiari segnali – segnali, si aggiunge qui, che lo stesso copista potrebbe avere notato, estendendone l'applicazione.

Ecco due nuovi esempi (entrambi rispondenti ai criteri di attendibilità che si sono stabiliti):

Ma si osservi che ... le soverchierie e le violenze sono perpetuamente da una parte: l'altra non è ricordata che pel suo spavento

V 30¹¹

Che uno ... senta una pietà dolorosa ... è cosa che si comprende: ma che ... l'approvazione e i voti si rivolgano al longobardico è cosa che ecciterebbe un'alta meraviglia

V 35¹²

¹¹ La sequenza variantistica: da una parte, l'altra (VII.5A, c. 55r) → da una parte: l'altra (VII.5B, c. 81r) → da una parte: l'altra (VII.5C, c.43r) → da una parte: l'altra (VII.2, c.26r) → da una parte: l'altra (1822, V 30) → da una parte: dell'altra (1847, V 30). Va segnalato che in VII.5B compare, a sinistra dei due punti, un segno di difficile interpretazione, forse una virgola cancellata.

¹² La sequenza variantistica: è cosa che si comprende = ma che (VII.5A, c. 57v) → è cosa che si comprende: ma che (VII.5B, c.83r) → è cosa che si comprende: ma che (VII.5C, c. 43v) → è cosa che si comprende: ma che (VII.2, c. 26v) → è cosa che si comprende: ma che (1822, V 35) → è una cosa che s'intende benissimo; ma che (1847 V 35). Il segno = di VII.5A è stato sciolto in due punti nell'edizione Ghisalberti (*Saggi storici e politici*, a cura di Fausto Ghisalberti, Mondadori, Milano 1962, *Abbozzo*, III 35).

Raffaello Fornaciari isolava, tra gli usi dei due punti, quello di marcare i «passaggi da una materia ad un'altra». ¹³ Questi brani del primo *Discorso* mostrano un passo avanti in termini di consapevolezza comunicativa: i due punti annunciano un contenuto non semplicemente nuovo ma funzionalizzato a quanto precede; e invitano il lettore a non trascurare tale dipendenza.

I due punti attivano dunque nodi logico-semantici tra unità distinte, ora in collaborazione con un connettivo ¹⁴ (come accade con il *ma* del secondo frammento), ora in assenza di appoggi grammaticali, e dunque ricoprendo direttamente la funzione di connettivo. Informazioni appartenenti a stazioni successive del ragionamento sono così aggregate da una giuntura che ha statuto sintattico ma significato, di fatto, testuale. ¹⁵

3. Scandire vs. svoltare

Questo orientamento bifronte del segno, che evidenzia insieme una distanza sintattica e una vicinanza semantica, può essere verificato al confronto col punto e virgola, pausa attiva sul piano sintattico ma, a differenza dei due punti, non su quello testuale. La prima edizione del *Discorso* documenta con numerosi esempi un riconoscibile orientamento: il punto e virgola tende a dividere membri isomorfi del periodo; i due punti segnalano una virata, nella forma sintattica e nel percorso argomentativo. La differenza emerge dove i segni convivono:

Qui son rugiade, piacevolezza, pietà, clemenza, giustizia; là le belle virtù, che allignato avevano felicemente in tutti i sudditi: tale non è lo stile della persuasione che viene dopo una curiosità sincera, dopo un dubbio ponderatore, dopo un esame accurato.

IV 16¹⁶

¹³ Fornaciari 1881, p. 477 (l'esempio, da Cavalca, è parlante: «Abbiamo detto ... : ora diremo»).

¹⁴ Cfr. Lala 2004.

¹⁵ Un confine testuale può manifestarsi anche all'interno di una sequenza sintatticamente legata, in particolare quando un segno interpuntivo spezza la continuità del periodo in unità comunicative differenti, come puntualizza Ferrari 2004, p. 13.

¹⁶ La sequenza variantistica: giustizia; là le belle virtù ... sudditi: tale non è (VII.5B, c. 20r) → giustizia; là le belle virtù ... sudditi: tale non è (VII.5C, c. 35v) → giustizia; là le belle virtù ... sudditi: tale non è (VII.2, c. 20r) → giustizia; là le belle virtù ... sudditi: tale non è (1822, IV 16) → giustizia; là un regno che faceva invidia ... a tutte l'altre nazioni: tale non è (1847, IV 15). In VII.5B i due punti si inseriscono come correzione di una virgola.



Il punto e virgola si colloca tra unità coordinate; i due punti introducono una *amplificatio* che discende da entrambe le unità precedenti.

Ancora due passi dove, di nuovo, l'intenzione manzoniana è certificata dal percorso manoscritto:

Il senso ovvio ed intero di questa frase è inammissibile; bisogna dunque trovarne uno modificato, e che possa conciliarsi coi fatti incontrastabili della dominazione longobardica: questo senso non è stato, ch'io sappia, nè dato, nè cercato finora.

III 9¹⁷

È un curioso modo di osservare la storia quello di arzigogolare gli effetti possibili di un avvenimento che non ha avuto luogo, invece di esaminare gli effetti reali di avvenimenti reali; di prendere per misura e giudicare una serie di fatti ... , e non quelli della generazione che ha subito quei fatti: come se alcuno potesse prevedere con qualche certezza lo stato che a lungo andare sarebbe risultato da fatti diversi.

V 51¹⁸

Il punto e virgola scandisce rapporti sintattici di parallelismo, mentre i due punti introducono una nuova forma, e una prospettiva nuova. Una prospettiva che scaturisce sempre da quanto affermato in precedenza:

Se nella [nazione] longobarda avesse veramente avuto luogo quel così riposato e così bello viver di cittadini, doveva ciò esser venuto da molte e potenti cause, d'istituzioni, d'idee, di circostanze singolari d'ogni genere, e doveva pure produrre effetti singolari, di cui tutta la storia di quel popolo si risentirebbe: non si vede nè in Paolo nè altrove vestigio di ciò: egli ha dato quello stato di cose come un punto, per dir così, isolato di storia; e come tale è stato preso: il che può ser-

¹⁷ La sequenza variantistica: inammissibile; bisogna ... dominazione longobardica: questo (VII.5B, c. 41v) → inammissibile; bisogna ... dominazione longobardica: questo (VII.BC, c. 23v) → inammissibile; bisogna ... dominazione longobardica: questo (VII.2, c. 82r) → inammissibile; bisogna ... dominazione longobardica: questo (1822, III 9) → inammissibile; bisogna ... dominazione longobardica: questo (1847, III 8).

¹⁸ La sequenza variantistica: avvenimenti reali; di prendere per misura ... quei fatti: come se alcuno (VII.5C, c. 46r) → avvenimenti reali; di prendere per misura ... quei fatti: come se alcuno (VII.2, c. 28v) → avvenimenti reali; di prendere per misura ... quei fatti: come se alcuno (1822, V 51) → avvenimenti reali; di giudicare ... una serie di fatti in vista della posterità, e non della generazione che ci s'è trovata dentro o sotto: come se alcuno (1847, V 54). In VII.5C il passo è un inserimento autografo manzoniano sulla colonna di sinistra.



vire per misura della fede che si può accordare agli scrittori moderni che hanno voluto dare una idea dello stato morale dei Longobardi.

IV 14¹⁹

Questa volta, la serie dei due punti, attiva fin dal secondo manoscritto autografo, salda le diverse affermazioni in una catena, o cascata, dove la discendenza di ciascuna stazione del pensiero dalla precedente è resa manifesta. Mentre il punto e virgola che si introduce, al posto di una virgola, solo nella prima edizione a stampa, rinforza una pausa già presente al centro ideale del periodo.

Talvolta, specialmente dove le sequenze sono complesse, la prima edizione applica la tendenza già individuata (confermata, nel caso che segue, dalla seconda edizione), ma gli autografi mostrano indecisioni centrifughe che è interessante analizzare. Un esempio:

Una nazione armata ne soggioga un'altra, e s'impadronisce del suo territorio; si stabilisce in questo con possessi e privilegi particolari, che riguarda come i frutti della conquista; mantiene o crea per se sola ordini particolari destinati a conservare la sua forza e i suoi privilegi; trasmette quegli ordini di generazione in generazione, ponendo ogni cura ad evitare la confusione e la mescolanza, perchè queste equivalgono a perdita dei privilegi stessi: dov'è la ragione per cui un tale stato di cose non possa durare tre, quattro, dieci secoli?

II 13

Ed ecco la vicenda variantistica:

territorio = si stabilisce ... conquista: mantiene ... privilegi; li trasmette ... privilegi stessi = dov'è (VII.5B, c. 15v) → territorio: si stabilisce ... conquista: mantiene ... privilegi; trasmette ... privilegi stessi; dov'è (VII.5C, c. 10v) → territorio: si stabilisce ... conquista: mantiene ... privilegi: trasmette ... privilegi stessi: dov'è (VII.2, c. 72r) → territorio; si stabilisce ... conquista; mantiene ... privilegi; trasmette ... privilegi stessi: dov'è (1822, II 13) → territorio; si stabilisce ... conquista; mantiene ... istituzioni particolari, destinate a conservarli; trasmette ... privilegi stessi: per qual ragione (1847, II 12).

¹⁹ La sequenza variantistica: si risentirebbe: non si vede ... vestigio di ciò: egli ha dato ... di storia, e come tale è stato preso: il che (VII.5B, c.64v) → si risentirebbe: non si vede ... vestigio di ciò: egli ha dato ... di storia, e come tale è stato preso: il che (VII.5C, c. 35r) → si risentirebbe: non si vede ... vestigio di ciò: egli ha dato ... di Storia, e come tale è stato preso: il che (VII.2, c. 19v) → si risentirebbe: non si vede ... vestigio di ciò: egli ha dato ... di storia; e come tale è stato preso: il che (1822, IV 14). In VII.5C i due punti dopo *risentirebbe* sono la correzione di un precedente segno =.

Lo scrittore sembra oscillare a lungo: dapprima i segni si alternano senza un progetto riconoscibile;²⁰ infine, solo nella copia per la censura, viene attribuito ai due punti il ruolo di marcatore seriale che sarà, nelle edizioni a stampa, più propriamente affidato al punto e virgola. Incertezze che vanno forse riportate all'interventismo del copista, certo allo statuto polimorfo dell'interpunzione, debolmente codificata negli anni in cui l'autore si affaccia alla scrittura prosastica:²¹ statuto fluttuante che non può non tradursi, per Manzoni, in una sfida; e in un progetto di razionalizzazione.

Un quadro complessivo non uniforme in assoluto (né la punteggiatura lo è, anche in epoca contemporanea), ma dove risaltano i segni di una consapevolezza che si va solidificando. Non di regolarità senza scarti si dovrà dunque parlare, ma di tendenza orientata e ben riconoscibile.

4. Associare e dissociare

Ma un altro effetto del collegamento realizzato attraverso i due punti è importante, e coinvolge la prospettiva del periodo:²² nel rapporto tra quanto precede e quanto segue i due punti garantiscono a ciascuna delle unità comunicative un'enfasi parallela. Ecco due passi dove il segno compare in formazione a cascata:

Dall'altro lato alcuni dei loro [dei papi] apologisti ribatterono le accuse, ritenendo il metodo degli accusatori: quando pajono più inferociti nella discussione, non credeste già, che il loro fine fosse di giungere a stabilire una opinione intorno ad un punto di storia: nulla meno: si vede, che questo era tutto al più un mezzo.

V 2²³

²⁰ L'assenza (che qui si contraddice) di un coerente progetto interpuntorio è idea vulgata. A proposito del romanzo, già Ghisalberti 1941 aveva segnalato, nella prima stesura, un «uso promiscuo» di virgola e due punti, specificando che «la distinzione tra punto e virgola e due punti non appare mai netta» (pp. 140 e 176).

²¹ Come testimoniano le grammatiche: quelle settecentesche, attente, come già segnalato, all'aspetto prosodico, più che sintattico, dei segni di punteggiatura (Fornara 2008); e quelle ottocentesche, dove la «natura blanda» della norma interpuntoria ottocentesca è ancora legata alla concezione pausativa della tradizione (Antonelli 2008, citazione a p. 179).

²² Cfr. Prandi 2006, pp. 264-270; e Prandi 2013, pp. 122-135.

²³ La sequenza variantistica: accusatori: quando ... punto di storia; nulla meno = si vede (VII.5B, c. 71v) → accusatori: quando ... punto di storia: nulla meno: si vede (VII.5C, c. 38v) → accusatori: quando ... punto di storia: nulla meno: si vede (VII.2, c.22r) → accusatori: quando ... punto di storia: ... nulla meno: si vede (1822, V 2). Nella prima copia apografa (VII.5C), i due punti dopo *punto di storia* e quelli dopo *nulla meno* risultano da correzioni autografe che si innestano su precedenti punti e virgola.

Ecco tutto: resterà, che l'ambizione loro li portò a salvare una moltitudine dalle ugne atroci delle fiere barbariche, ed a risparmiarele gli estremi patimenti: quando l'ambizione produce simili effetti, si suole chiamarla virtù: questo è un eccesso ...

V 34²⁴

La scansione logico-argomentativa marcata dai due punti crea, come si è visto, coesione tra unità diverse, che convivono entro gli stessi periodi. Ma sortisce anche, paradossalmente, l'effetto inverso: moltiplicare i primi piani all'interno della frase. Nascono in questo modo periodi tipicamente multifocali: la frattura tra quanto precede e quanto segue assicura infatti al nuovo frammento una messa a fuoco che non gli spetterebbe se entrasse nel sistema delle gerarchie sintattiche – sistema che distingue, per sua stessa natura, processi di primo piano e altri di sfondo. La giuntura realizzata dai due punti consente insomma un risultato di peculiare acrobazia argomentativa: dirige l'attenzione del lettore sul legame tra unità che potrebbero appartenere ad arcate periodiche differenti; ma, quelle unità, legandole, le mantiene distinte. In questo modo i due punti agiscono come un fattore di prospettiva,²⁵ perché grazie a loro notizie che, in regime sintattico non marcato, avrebbero potuto essere destinate allo sfondo conquistano una visibilità che le parifica alle zone di focus del periodo.

Dunque il segno dei due punti, nella prima edizione del *Discorso*, scandisce e scolpisce; separa e connette; assicura infine, entro il corpo della frase, un ruolo di primo piano a singoli tasselli argomentativi.

La prosa manzoniana si caratterizza per un ritmo franto, spezzato, all'interno dei singoli periodi; mentre, oltre i limiti della frase, lavora sulla coesione e la fusione. Il che è, a questo punto, spiegabile: la gittata sintattica garantisce di per sé una lettura continua, quindi entro i suoi confini è possibile produrre una moltiplicazione delle prospettive assicurata dalla frammentarietà; andrà invece assicurata la fusione tra periodi diversi. L'imperativo che guida l'allestimento della pagina si chiarisce così

²⁴ La sequenza variantistica: Ecco tutto; resterà ... patimenti: quando ... virtù = questo è un eccesso (VII.5B, c.82v) → Ecco tutto; resterà ... patimenti: quando ... virtù: questo è un eccesso (VII.5 C, c. 43v) → Ecco tutto: resterà ... patimenti: quando ... virtù: questo è un eccesso (VII.2, c. 26v) → Ecco tutto: resterà ... patimenti: quando ... virtù: questo è un eccesso (1822, V 34) → Ecco tutto: resterà ... mali spaventosi. Quando ... virtù: questo è troppo (1847, V 34). Nella prima copia apografa (VII.5C) i due punti dopo *virtù* risultano da una correzione autografa che si sostituiscono al segno = cancellato.

²⁵ Prandi 2013, p. 134, elenca, tra i fattori di prospettiva, l'ordine delle frasi, la relazione di subordinazione, il tempo verbale.

nella sua duplice natura: dirigere l'attenzione non sulla singola frase, ma sul sistema testuale che governa il flusso complessivo; ma anche, entro la singola frase, creare segmentazione, così da garantire risalto di primo piano al numero più alto possibile dei suoi componenti.

In questo pendolarismo tra macro-associazione e micro-dissociazione – associare elementi distanti e dissociare elementi vicini – risiede il carattere forse più rilevato della prima prosa storica manzoniana.

Riferimenti bibliografici abbreviati

- Antonelli 2008 = Giuseppe Antonelli, «Dall'Ottocento a oggi», in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, pp. 178-210;
- Becherucci 1994 = Isabella Becherucci, «Sulla "crisi" dell'*Adelchi*», *Rivista di letteratura italiana*, XII, 2-3, pp. 383-400;
- Becherucci 2015 = Isabella Becherucci, «Sull'*Adelchi* di Alessandro Manzoni: bilanci e integrazioni», *Studi di filologia italiana*, LXXIII, pp. 391-442;
- Ferrari 2004 = *La lingua nel testo, il testo nella lingua*, a cura di A. Ferrari, Torino, Istituto dell'Atlante linguistico italiano;
- Ferrari 2009 = *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, a cura di A. Ferrari, Firenze, Cesati;
- Fornaciari 1881 = Raffaello Fornaciari, *Sintassi dell'uso moderno*, Firenze, Sansoni. Si cita dalla seconda edizione, Firenze, Sansoni, 1897;
- Fornara 2008 = Simone Fornara, «Il Settecento», in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, pp. 159-177;
- Ghisalberti 1941 = Fausto Ghisalberti, «Studi sul testo dei *Promessi sposi*», *Annali manzoniani*, XIX, II, pp. 53-98; 140-46; 176-81;
- Lala 2004 = Letizia Lala, «I Due punti e l'organizzazione logico-argomentativa del testo», in Ferrari 2004, pp. 143-164.
- Lala 2009 = Letizia Lala, «I due punti: segno a cavallo tra punteggiatura e lessico istituzionale», in Ferrari 2009, vol. II, pp. 1039-1054;
- Mortara Garavelli 2003 = Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza;
- Prandi 2006 = Michele Prandi, *Le regole e le scelte. Introduzione alla grammatica italiana*, Torino, UTET;
- Prandi 2013 = Michele Prandi, *L'analisi del periodo*, Roma, Carocci;
- Serianni 1997 = *Italiano. Grammatica. Sintassi. Dubbi*, di Luca Serianni con la collaborazione di A. Castelvocchi. Glossario di G. Patota, Milano, Garzanti;

Testi

I COMPITI DELLA TESTOLOGIA

DMITRIJ S. LICHAČEV

«I compiti della testologia» costituisce la seconda parte dell'«Introduzione» della *Tekstologija* di Dmitrij S. Lichačev (nato a San Pietroburgo nel 1906 e scomparso nel 1999), l'opera di critica testuale probabilmente più influente pubblicata in Russia nella seconda metà del '900 (la sua prima edizione è del 1962). Si tratta di un'opera che soprattutto nei paesi dell'Europa centro-orientale ha avuto (e in parte continua ad avere anche oggi) una vasta eco, ma che attraverso la sua ampia ricezione anche nel resto dell'Europa ha contribuito fra l'altro all'affermazione del termine 'testologia' un po' in tutte le lingue europee. Nella particolare accezione proposta dall'autore la 'tekstologija' si contrappone alla 'critica del testo' occidentale, che Lichačev considerava viziata da una concezione rigidamente meccanicistica. Indicativo in questo senso era già il titolo della prima parte dell'«Introduzione», che qui non è stata tradotta e che recita «Crisi della testologia letteraria meccanicistica». In quelle pagine l'autore presentava i principi del cosiddetto 'metodo del Lachmann', soffermandosi quindi in particolar modo sul paradosso della grande frequenza degli stemmi bipartiti legato al nome di Bédier, e facendo brevemente sfilare molti dei più noti filologi della prima metà del secolo, da Alfred E. Housman a Giorgio Pasquali, da Albert C. Clark a Walter W. Greg, da dom Henri Quentin al già menzionato Joseph Bédier, ma tralasciando (almeno in quelle pagine) il nome di quello probabilmente più importante in assoluto, Paul Maas. La ricostruzione storica fornita dallo studioso russo risultava però non solo parzialmente incompleta, ma anche tendenziosa, poiché in gran parte ideologiche erano le ragioni della contrapposizione fra la 'tekstologija' sovietica e la critica del testo 'occidentale'.

Nella seconda parte dell'introduzione, che qui si presenta nella versione condotta da Lucia Baroni e da chi firma questa nota sul testo della terza edizione – si veda D.S. Lichačev (pri učastii A.A. Alekseeva i A.G. Bobrova), *Tekstologija (na materiale russkoj literatury x-xvii vekov)*. Izdanie tret'e, pererab. i dopoln. (=La testologia [sulla base documentaria della letteratura russa dei secc. x-xvii]). 3ª edizione rielaborata e ampliata, con la collaborazione di A.A. Alekseev e A.G. Bobrov), Sankt-Peterburg, «Ale-tejja», 2001, pp. 29-61–, tale contrapposizione non viene certo meno; ma se queste pagine, di là dal loro evidente interesse retrospettivo in quanto riflesso di un ben preciso momento storico, possono meritare attenzione anche oggi, è anzitutto perché qui l'autore dopo la *pars destruens* illustrava la sua idea di quella che doveva essere una critica del testo al passo con i tempi, 'progressista', la 'tekstologija' appunto. Che in gran parte la 'tekstologija' propugnata da Lichačev corrisponda alle coeve (e in parte addirittura precedenti) acquisizioni della critica del testo 'occidentale', da lui così vigorosamente contestata, è poco più che un'ironia della storia, spiegabile in primo luogo con la limitata conoscenza da parte dell'autore di quello che si veniva scrivendo ed elaborando nell'ambito degli studi critico-testuali al di fuori della Russia; dove sulla scia di studiosi quali per esempio Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff e Giorgio Pasquali la storia della tradizione egualmente sempre più attirava l'attenzione dei filologi (mentre rimane un difetto irrimediabile della 'tekstologija' lichačeviana la rinuncia pregiudiziale a servirsi del 'metodo degli errori significativi' culminato nella *Textkritik* di Maas).

Più interessante è invece indagare la genesi della concezione della 'tekstologija' difesa con tanto ardore da Lichačev; una genesi che ci riporta indietro nel tempo anche a uno dei capolavori della filologia russa della prima metà del Novecento, vale a dire *Pisatel' i kniga. Očerk tekstologii (Lo scrittore e il libro. Un profilo della testologia)* di Boris V. Tomaševskij, pubblicato nel 1928 (e in una seconda edizione postuma nel 1959). Quel libro, al quale senza dubbio converrà tornare ancora data la sua importanza anche in una prospettiva europea, parla anch'esso di 'testologia', ed è anzi l'opera che ha decretato la fortuna iniziale del neologismo, nato solo qualche anno prima. Ma la testologia di cui parla Tomaševskij – che, è bene ricordare, è stato uno dei più grandi e originali critici del formalismo russo – non è una critica del testo applicata a testi medievali (o antichi), ma è bensì una critica del testo applicata ad autori russi moderni, a cominciare da Puškin, di cui Tomaševskij è stato del resto uno dei massimi studiosi novecenteschi: corrisponde, in altre parole, a quella che in Italia, sulla scorta di Dante Isella, siamo abituati a chia-

mare 'filologia d'autore', e di cui l'opera di Tomaševskij rappresenta un incunabolo in gran parte fin qui misconosciuto. E allora ecco che le pagine di Lichačev, pur se visibilmente datate, acquistano ai nostri occhi un rilievo diverso, come uno dei casi più interessanti in cui lo studio degli autori moderni ha influito direttamente sul corso degli studi dedicati ad autori medievali, secondo quel rapporto di dare e avere che da sempre e sotto tutte le latitudini caratterizza i diversi ambiti degli studi critico-testuali.

GIORGIO ZIFFER

Non è necessario soffermarsi nel dettaglio sulle considerazioni teoriche della critica testuale alla fine del XVIII e nel XIX secolo. In sostanza la critica del testo nel XIX secolo non è diventata una scienza autonoma. I compiti dello studio del testo erano limitati a necessità puramente pratiche. La critica del testo era una disciplina ancillare, necessaria all'edizione di documenti e opere letterarie. Fu questo l'inizio di molte scienze: della geometria, che inizialmente fu necessaria in quanto agrimensura, dell'astronomia, dell'agrobiologia ecc.

I principi della critica del testo nella scienza russa furono fissati da A. Schlözer. Egli definì la critica del testo 'piccola critica' o 'critica verbale'. Alla critica della *Cronaca di Nestor* A. Schlözer affidò questo compito concreto: «Che cosa ha effettivamente scritto Nestor? È a lui che appartiene questa *parola* (talvolta una qualche lettera), questa riga o questo intero *passo*? Oppure un copista per ignoranza, per negligenza o per superbia ha guastato questa *parola*, ha inserito oppure omesso questa *riga*, questo *passo*? Ecco la *piccola critica* o *critica verbale*».¹ I copisti di Nestor sono dei «rozzi ignoranti».² Secondo A. Schlözer, per individuare la lezione corretta bisogna giudicare i singoli punti sulla base del «valore intrinseco», ma per trovare questi punti validi occorre confrontare le copie.³ Schlözer, che per primo illustrò i principi dell'edizione critica di un testo, scriveva: «Che nessuno dica che io mi sono arrogato l'onore di essere il *primo* editore di *Nestor*: io parlo semplicemente di un'edizione *critica, scientifica, ragionata e commentata*, che possa presentare l'autore

¹ A. Schlözer, *Nestor. Russkie letopisi na drevneslavjanskom jazyke, sličennye, perevedennye i ob'jasnennye* A. Šlecerom, Sankt-Peterburg 1809, p. 396.

² Ivi, p. 399.

³ Ivi, p. 400.

nel suo vero aspetto, dopo averlo liberato dagli errori più grossolani, che possa spiegarlo dove è oscuro, correggerlo dove sbaglia».⁴

Le idee di A. Schlözer non erano le sue idee personali. I compiti dello studio dei testi venivano considerati allo stesso modo anche al di là dei confini russi.⁵ Stavano cambiando i singoli procedimenti della ricostruzione del testo originario; gradualmente veniva meno la concezione dei copisti come di persone che avevano soltanto guastato il testo per 'ignoranza' o 'stupidità', sempre più ci si rendeva conto della necessità non solo di 'correggere il testo', bensì di studiarne la storia, e in parte ai fini di quella stessa 'correzione', ma quando si trattava di definire i compiti della testologia o critica del testo, il compito pratico dell'edizione del testo offuscava tutto il resto. Si riteneva che lo studio dei manoscritti si limitasse al 'raggiungimento' di un testo dell'opera che fosse il più possibile vicino all'originale dell'autore (o dell'archetipo),⁶ che doveva essere posto a fondamento dell'edizione.

In una certa misura la stessa definizione dei compiti della testologia o 'critica del testo' la ritroviamo anche nel pensiero di uno studioso acuto dei testi, al quale in larga misura risalgono i nuovi metodi contemporanei nella testologia delle opere moderne: B.V. Tomaševskij. «La soluzione della questione relativa alla genuinità e della corrispondenza di un documento in tutte le sue parti con ciò che trasmette si chiama *critica del testo*. I risultati concreti della critica del testo sono l'eliminazione degli errori del testo, ed è per questo motivo che viene definita in senso stretto critica del testo la ricerca e la determinazione degli errori del testo e la restituzione nella forma genuina di ciò che il testo tramanda in forma errata».⁷

La ricostruzione del testo 'genuino' volta alla sua edizione è in genere considerata l'obiettivo dello studio del testo anche dai filologi occidentali. A titolo d'esempio, i compiti principali della testologia sono stati presentati da H. Pos nel modo seguente: «Tutta la scienza della critica del testo consiste nel ricostruire – a partire da un testo che pretenderebbe di essere genuino – il testo autentico, legittimo e genuino».⁸ Anche

⁴ Ivi, p. 4.

⁵ A. Schlözer stesso evidenziò che i suoi procedimenti dipendono dalla 'critica classica e biblica' europea a lui contemporanea (A. Schlözer, *Nestor*, pp. XIII-XIV; «Vvedenie», pp. 86, 411-416).

⁶ S.A. Bugoslavskij, *Neskol'ko zamečanij k teorii i praktike kritiki teksta*, Černigov 1913, p. 1.

⁷ B.V. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii*, 2ª ed., Moskva 1959, p. 162.

⁸ H.J. Pos, *Kritische Studien über philologische Methode*, Heidelberg 1923, p. 13.

l'insigne conoscitore di manoscritti greci A. Dain vede il compito della critica testuale nel definire il testo in vista dell'edizione. «Il fine immediato dello studio dei manoscritti», scrive Dain, «è l'edizione dei testi». Secondo A. Dain non ci sono altri scopi importanti: «Sono rari gli studiosi – eppure io ne conoscevo alcuni – che leggono i manoscritti solo per il piacere della lettura. Ancora più rari apparentemente – ma ce ne sono anche di questo genere – sono quelli che si recano in biblioteca per il piacere di studiare le miniature dei manoscritti miniati. Il vero estimatore dei tesori delle nostre biblioteche è il filologo, l'editore dei testi». Inoltre, A. Dain afferma: «L'intero progresso della scienza filologica è legato al problema dell'edizione dei testi».⁹

La testologia in generale sia da noi sia in Occidente è stata definita come un «sistema di procedimenti filologici» per l'edizione delle opere e come una «filologia applicata».¹⁰ Poiché per l'edizione del testo contava solo il testo 'originale', 'genuino', mentre tutte le restanti fasi della storia del testo non costituivano motivo d'interesse, la critica del testo si è affrettata a saltare tutte le fasi della storia del testo per giungere al testo originale che sta alla base dell'edizione, e ha mirato a elaborare diversi 'procedimenti', modi meccanici per il 'raggiungimento' di questo testo originario, considerando tutte le altre sue fasi come errate e non genuine, prive d'interesse per lo studioso. Per questo motivo, lo studio del testo è stato assai spesso sostituito dalla sua 'correzione'. Lo studio veniva condotto in quelle forme oltremodo insufficienti che erano necessarie per la sua 'depurazione' dagli 'errori', dalle alterazioni successive.¹¹ Se il testo-

⁹ A. Dain, *Les manuscrits*, Paris 1949, p. 145.

¹⁰ B.V. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga*, pp. 30 e 31. Offrendo questa definizione tradizionale dei compiti della testologia, B.V. Tomaševskij fu tuttavia uno tra i primi che sottolineò i nuovi compiti assegnati a questa disciplina, come la necessità di studiare attentamente la storia del testo (vd. sotto).

¹¹ H. Kantorowicz scrive: «La domanda più generale che si pone la critica del testo è 'come stabilire la veridicità di un testo'» (H. Kantorowicz, *Einführung in die Textkritik. Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig 1921. Si veda anche la recensione di S.N. Valk, *Archivnoe delo*, 1926, nn. VIII-IX, pp. 168-180). A.S. Lappo-Danilevskij ritiene che il compito della critica del testo consista nella ricostruzione dell'aspetto originario del testo dell'archetipo. Scrive A.S. Lappo Danielevskij: «La critica del testo, in sostanza, studia la storia del testo dal momento in cui questo ha visto la luce fino a quando esso viene sottoposto a uno studio scientifico allo scopo di ricostruire nella forma originaria la sua lezione corrotta (il corsivo è mio, D.L.). Il compito della 'critica del testo' consiste dunque, nei limiti del possibile, di ricostruire la sua forma originaria nella sua 'purezza' originaria, il che, com'è chiaro, talvolta si riduce solo ad avvicinarsi a essa il più possibile» (A.S. Lappo-Danielevskij, *Metodologija istorii. Teorija istoričeskogo znanija*, Sankt-Peterburg 1910, p. 579).

logo riusciva a restituire la lezione originaria di un passo, il resto – la storia di quel passo, e talvolta anche dell'intero testo, non lo interessava più. Da questo punto di vista la testologia realmente risultava nella prassi non una scienza, bensì un sistema di procedimenti utili al raggiungimento del testo originario in vista della sua edizione. Il testologo cercava di ottenere un risultato, di 'raggiungere' un testo senza uno studio attento di tutta la storia del testo dell'opera come un tutt'uno.

Prima pubblicare, e poi analizzare: era questo, in generale, il principio dei vecchi studi letterari russi del XIX secolo.

Studiando attentamente le tendenze generali che si delineano nella testologia negli ultimi decenni, giungiamo alla conclusione che la testologia sempre più inizia a essere considerata una disciplina che ha dei compiti autonomi e assai rilevanti. Questi compiti possono essere definiti nel modo seguente: la testologia si pone l'obiettivo di studiare la storia del testo dell'opera in tutte le fasi della sua esistenza, quando è nelle mani dell'autore e quando è nelle mani dei suoi copisti, redattori e compilatori, cioè lungo tutto quello spazio temporale in cui il testo dell'opera ha subito dei cambiamenti.

Soltanto per mezzo di uno studio integrale della storia del testo dell'opera come un tutt'uno, e non per mezzo di una critica episodica di singoli luoghi, può essere conseguita la ricostruzione del testo autoriale originario dell'opera.

D'altronde per gli studiosi di letteratura-testologi e gli storici-archeografi sovietici non vi è dubbio che non si possano studiare i cambiamenti del testo dell'opera senza alcun legame con il suo contenuto (inteso nel senso più ampio, in particolare, delle idee politiche, della concezione poetica ecc.), né il contenuto senza alcun legame con tutta la situazione storica nel suo insieme. Quindi i confini si ampliano enormemente, e ciò che si richiede alla testologia cresce in egual misura.

La testologia nella sua accezione contemporanea è cresciuta fino ai limiti dello studio della storia del testo di una singola opera. Essa è diventata una parte fondamentale della storia della letteratura nel suo insieme. Se la storia della letteratura si occupa dello studio del processo dello sviluppo di tutta la letteratura, la testologia deve occuparsi dello studio del processo dello sviluppo del testo delle singole opere. La storia del testo

«La critica del testo», scrive A.S. Lappo-Danielevskij, «si caratterizza per un particolare genere di procedimenti: i più importanti dei quali consistono nell'adozione di una determinata lezione, e in caso di bisogno, anche nella sua correzione; tali operazioni possiamo quindi chiamarle la *recensio* e l'*emendatio* di un testo» (ivi, p. 580).

offre quegli 'elementi costitutivi dell'evoluzione' dei quali si compone la storia della letteratura.¹²

L'edizione delle opere è solo una delle applicazioni pratiche della testologia.

Anzitutto bisogna studiare integralmente la storia del testo dell'opera, e poi pubblicarlo criticamente (il che non esclude singole pubblicazioni preliminari del testo di varie copie): questo è il principio al quale gradualmente pervengono i testologi-medievisti sovietici.

Elementi di questo tipo di una nuova comprensione dei compiti della testologia si sono delineati già da molto tempo. Tuttavia, soltanto negli ultimi decenni questa concezione della testologia ha ricevuto un solido fondamento nell'applicazione coerente del principio dello storicismo, nel tentativo dei testologi di studiare la storia del testo senza staccare questa storia del testo dalla realtà storica, dalla vita sociale e politica dell'epoca, dai suoi autori, redattori e copisti.

La testologia, in quanto sta superando gli elementi di una concezione meccanicistica delle questioni testologiche, sta diventando una scienza. Essa diventa una scienza perché invece del compito di pubblicare i testi sulla base di una classificazione meccanica delle copie e di una 'depurazione' formale del testo dagli errori, inizia ad occuparsi dello studio della *storia* dei testi. Questo studio della storia dei testi ha conseguito grandi successi, in quanto si è approfondita la stessa comprensione di ciò che occorre intendere per storia del testo. Per storia del testo si è iniziato a intendere non solo la genealogia delle copie, sprovvista alle volte di spiegazioni storiche, basata sulla classificazione delle copie soltanto secondo i loro caratteri esteriori. La storia del testo di un'opera ha iniziato a essere studiata in strettissima connessione con la concezione del mondo, con l'ideologia degli scrittori, degli autori che hanno dato vita a una redazione delle varie opere e dei loro copisti. La storia del testo si è rivelata, in una certa misura, *la storia dei suoi autori* e, in parte, come vedremo nel seguito, dei suoi lettori.

Soltanto una tale concezione del testo si è rivelata capace di superare gli elementi di meccanicità di questa disciplina, e di trasformarla in una

¹² B.V. Tomaševskij scrive: «La storia del testo (nel senso ampio del termine) offre allo storico della letteratura il materiale documentario dell'evoluzione, il quale non poggia sulla superficie della letteratura, ma si cela nel laboratorio dell'autore» (B.V. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga*, p. 148). Nella letteratura russa antica questo 'materiale documentario dell'evoluzione' non si limita affatto al 'laboratorio dell'autore' (questo potrebbe inoltre essere scoperto in casi straordinariamente rari), ma come abbiamo precedentemente osservato, questo materiale documentario comprende i cambiamenti del testo nel corso di vari secoli.

scienza storica autonoma. Il processo di trasformazione della testologia da un insieme di procedimenti filologici per l'edizione delle opere in scienza autonoma è ben lungi dall'essere concluso¹³; per questo motivo nel seguito dovremo soffermarci principalmente su singoli aspetti di questo processo – del processo di singolare 'cristallizzazione' di una scienza.

Accelerare questa evoluzione della testologia in scienza autonoma, considerando tutti i risultati conseguiti in questo ambito dalla vecchia filologia russa e della filologia di altri paesi è uno dei compiti di tutta la testologia sovietica, e in particolare di quel suo ramo che si occupa di opere letterarie russe antiche.¹⁴

In una certa misura la testologia può considerarsi già oggi una scienza maggiorenne, e non una disciplina ausiliaria. Questo lo si può notare (anche se notare la maggiore età di solito non è semplice a causa di una certa inerzia delle nostre idee) sulla base di alcuni segnali indiretti. Fra questi segnali indiretti rientra anche la circostanza che la testologia oggigiorno richiede il sostegno di altre discipline ausiliarie. In primo luogo la testologia richiede un buono stato degli studi archivistici, essa richiede una buona organizzazione della descrizione scientifica dei manoscritti presenti nei nostri principali depositi e un coordinamento a livello mondiale degli sforzi degli studiosi di tutti i paesi.

Lo studio della storia del testo di un'opera russa antica richiede il ricorso al novero completo delle copie sia dell'opera studiata sia di quelle opere che con essa sono entrate in un rapporto letterario.

Se mancano le descrizioni scientifiche dei manoscritti, ciò significa che la ricerca dei manoscritti necessari per lo studio dei manoscritti è lasciata al caso, ciò significa che gli studiosi sono costretti a svolgere parallelamente e in maniera artigianale lo stesso lavoro che potrebbe essere fatto subito e una volta soltanto per tutti. Gli studiosi che con enormi perdite di tempo e di fatica lavorano senza un apparato completo di descri-

¹³ L'idea che la storia del testo dell'opera sia la storia delle modifiche apportate dai 'copisti', trova spesso conferma anche nei lavori degli studiosi sovietici moderni. Così V.I. Strel'skij, nel libro *Osnovnye principy naučnoj kritiki istočnikov po istorii SSSR* (Kiev 1961), non si pone nemmeno la domanda sullo studio della storia del testo, considerando, sulla base dei vecchi studiosi delle fonti, una critica del testo 'interna' ed 'esterna' come 'correzione' degli errori presenti nel testo: «Le opere più antiche sono state ricopiate e pubblicate molte volte e, inoltre, l'incapacità di interpretare alcuni passi delle copie più antiche ha condotto i vecchi copisti a guastare il testo delle prime copie» (p. 68).

¹⁴ O. Králík si dice d'accordo con le mie idee sui compiti della testologia (O. Králík, «Od textové kritiky k textologii», *Listy filologické*, 85 [1962], n. 2). Cfr. anche G. Thompson, «Scientific Method in Textual Criticism», *Eirene*, 1960, n. 1, Praha, pp. 51-60.

zioni scientifiche spesso si risarciscono da soli affrettandosi a occuparsi di materiali scoperti casualmente anche se questi non riguardano l'ambito dei loro interessi specialistici, e pubblicano dei documenti astenendosi dall'avvertire i lettori che non hanno raccolto tutte le copie dell'opera che pubblicano.

La compilazione di descrizioni scientifiche complete, dettagliate e ampie di tutti i fondi non ancora descritti e l'intensificazione dei lavori in questo ambito rappresentano il compito più urgente di tutti i nostri depositi di manoscritti. Senza di ciò la testologia non potrà svilupparsi nemmeno in presenza dei procedimenti metodologici più progressisti.

Sia tra gli studiosi della letteratura sia tra gli storici che si occupano dell'antica Rus' può essere notata una tendenza comune: sempre più stanno scomparendo le differenze e gli steccati fra gli studiosi che *ricercano* il materiale documentario e quelli che questo materiale documentario lo *studiano*. Così come l'archeologo oggi è obbligato a essere uno storico, e lo storico deve dominare perfettamente la documentazione archeologica; così come lo studioso delle fonti diventa sempre più uno storico che ingloba nei suoi lavori delle ampie sintesi, anche negli studi letterari si è fatta strada per ogni testologo la necessità di essere contemporaneamente anche uno storico della letteratura, e per lo storico della letteratura di studiare senz'altro i manoscritti. Lo studio testologico è il fondamento sul quale viene edificato tutto il successivo lavoro storico-letterario. Come risulterà chiaro dal seguito, le conclusioni che sono state raggiunte per mezzo di uno studio testologico assai spesso smentiscono le più ampie deduzioni degli storici della letteratura fatte da questi ultimi senza uno studio della documentazione manoscritta, e insieme portano a nuove interessanti sintesi storico-letterarie compiutamente argomentate.

L'idea che per mezzo di un lavoro testologico si possono conseguire soltanto dei risultati assai limitati occorre considerarla del tutto obsoleta. Al contrario, lo studio diretto dei manoscritti e della storia del testo porta spesso e volentieri a risultati importanti, che spesso modificano le nostre idee intorno alle questioni più generali. A tali ampi risultati di carattere storico generale porta lo studio della storia del testo del *Prosvetitel'* (essa modifica le nostre idee sulla sostanza delle accuse rivolte ai 'giudaizzanti'), dello *Skazanie o knjaz'jach vladimirskich* (esso corregge e precisa le nostre idee sulla dottrina politica ufficiale dello stato russo centralizzato del XVI secolo) ecc. D'altronde, la testologia permette allo studioso di arrivare alle sue conclusioni per mezzo di un lavoro per-

sonale, lo priva del diritto di accontentarsi di un lavoro approssimativo, fornisce delle idee chiare sull'opera, sulla sua storia e su come è stata recepita nella sua epoca (il problema della ricezione di un'opera da parte dei lettori è particolarmente interessante per lo studioso di letteratura-medievista).

La testologia apre delle enormi possibilità per studiare le scuole letterarie, le correnti, i movimenti d'idee, i mutamenti nello stile, la dinamica del processo creativo,¹⁵ e risulta decisiva nella soluzione di moltissime discussioni che fuori dallo studio della storia concreta dei testi potrebbero continuare senza alcuna prospettiva sicura di una soluzione definitiva, senza mai giungere ad una conclusione definitiva.

La testologia è nata dunque come una disciplina strettamente ancillare, come un insieme di procedimenti filologici per l'edizione dei testi. Inizialmente, sembrava che essa non si proponesse compiti complessi, che le questioni riguardanti i rapporti reciproci fra i testi potessero essere risolte con procedimenti semplici e uniformi. La testologia si andava sviluppando per conto proprio e sembrava che il testologo fosse chiuso nella soluzione di compiti circoscritti. A mano a mano che si addentrava nei compiti dell'edizione di un testo, la testologia, come sopra osservato, è stata sempre più obbligata a occuparsi dello studio della storia del testo delle opere. Essa è diventata la scienza della storia del testo delle opere, mentre il compito dell'edizione del testo è diventata soltanto una delle sue applicazioni pratiche.

La crescita della scienza non ha semplificato le questioni che la testologia si trova a dover affrontare, bensì le ha rese più complesse. Ma diventando una disciplina scientifica autonoma, la testologia non solo non ha reciso i suoi legami con le altre discipline, bensì li ha ancora più intensificati. Quanto più diventava chiaro che la testologia non era un 'insieme di procedimenti', bensì una scienza autonoma con un autonomo ambito d'indagine e con delle specifiche questioni, tanto più si

¹⁵ A tale problema è dedicata la mia relazione «Tekstologija i teoretičeskie problemy: problemy literaturovedenija», letta all'undicesima edizione del Convegno puškiniano internazionale a Leningrado nel maggio del 1959. Vd. anche D.S. Lichačev, «Drevnerusskoe rukopisnoe nasledie metodičeskie principy ego izučenija», *Slavia*, XXVII, 1958, n. 4; «Nekotorye novye principy v metodike tekstologičeskich issledovanij drevnerusskich literaturnych pamjatnikov», *Izvestija Akad. nauk SSSR. Otdelenie literatury i jazyka*, 14, 1955, n. 5, pp. 403-419; B.S. Mejlach, «Psichologija chudožestvennogo tvorčestva», *Voprosy literatury*, 1960, n. 6, pp. 71-72; L. Havránková, «Sovětská textologie – věda mladá a podnětná», *Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury*, Praha 1961, n. V, pp. 111-112.

rafforzava il legame tra di essa e molte altre discipline filologiche, storiche e letterarie. Adesso nessuno definirà oramai il testologo uno 'studioso limitato', e la testologia una 'disciplina limitata'. Al contrario, un buon testologo è obbligato ad 'abbracciare' in senso ampio l'oggetto del suo studio. Quanto più egli attingerà a dati tratti dall'ambito della paleografia, dell'archeografia, dello studio della letteratura, della storia, della storia dell'arte ecc., tanto più otterrà conclusioni convincenti, tanto più i suoi ragionamenti saranno incontrovertibili. La storia del testo non è isolata dai problemi generali della cultura e dalla 'scienza dell'uomo' in generale. L'abilità di comparare, di unire i fenomeni, di spiegare una serie di fenomeni per mezzo di un'altra serie di fenomeni che appartengono a un diverso ambito di studio dell'uomo e della società umana sta diventando sempre più necessaria.

Fra i testologi è in corso da molto tempo una discussione se la testologia (o critica del testo, come è stata chiamata per lungo tempo)¹⁶ appartenga alla scienza o se sia un'arte.¹⁷ Un tempo, con la diffusione dei procedimenti meccanici per la soluzione delle assai complesse questioni testologiche proposti dalla scuola di K. Lachmann e dell'evoluzione di quest'ultima, sembrava che la risposta fosse stata trovata in un ambito diverso: la testologia come artigianato;¹⁸ a tal punto semplici apparivano tutti i procedimenti testologici.¹⁹ Adesso possiamo dire questo: la

¹⁶ Il termine 'testologia' è stato proposto per la prima volta da B.V. Tomaševskij e si è diffuso velocemente tra i teorici della letteratura grazie al suo libro *Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii* (la prima edizione è stata pubblicata nel 1928). Il termine 'testologia' si è rivelato essere molto più adatto per questa scienza indipendente rispetto al termine 'critica del testo'. Quest'ultimo, tuttavia, non ha cessato di essere utilizzato. La differenza sostanziale tra i termini 'testologia' e 'critica del testo' è la stessa di quella tra i termini 'chimica' e 'analisi chimica'. Negli ultimi tempi è comparsa una certa 'deformazione' nell'uso del termine 'testologia'. Si è iniziato a parlare e scrivere di 'testologia della *Zadonščina*', di 'testologia dello *Skazanie*' o di un'altra opera antica, intendendo con questo termine i risultati dello studio testologico di una data opera (e non un loro semplice studio). Ma questo è comunque errato, è come parlare dell'astronomia di un pianeta' intendendo gli studi astronomici relativi a esso.

¹⁷ Edmond Faral definisce la scienza dell'edizione dei testi un'arte: E. Faral, «À propos de l'édition des textes anciens. Le cas du manuscrit unique», *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris 1955, p. 411.

¹⁸ O una tecnica. O. Stählin, *Editionstechnik. Ratschläge für die Anlage textkritischer Ausgaben*, Berlin, 1909 (2^a ed. 1914); G. Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford 1923.

¹⁹ Riguardo a ciò si veda sopra, e inoltre l'articolo di chi scrive, «Krizis sovremennoj zarubežnoj mehanističeskoj tekstologii», *Izvestija Akad. nauk. Otdelenie literatury i jazyka*, 20, 1961, n. 4.

testologia è una scienza, ma il metodo di lavoro del testologo si è complicato talmente tanto che per quest'ultimo la testologia è diventata in larga misura anche un'arte. Tuttavia la testologia non è assolutamente un mestiere che possa permettere al testologo di isolarsi nella soluzione dei suoi compiti particolari. Il testologo deve essere aggiornato in tutte le scienze storiche relative all'epoca studiata. Ecco perché un buon testologo è anche un studioso di letteratura, uno storico e uno storico del pensiero sociale.²⁰ Dall'ampiezza e dalla varietà delle sue conoscenze, dalla sua capacità di abbracciare fenomeni tratti anche dall'arte, dalla capacità con la quale egli applica i procedimenti metodici dello studio del testo dipende il successo delle sue ricerche.

La creazione è un processo; la ricezione di un'opera d'arte è anch'essa un processo, e ciò si manifesta in maniera particolarmente evidente nella lettura delle opere letterarie. L'autore crea un'opera trasmettendo al lettore l'idea che egli possa, insieme con l'autore, ripercorrere tutto il cammino della sua creazione. L'autore dà vita all'illusione del processo creativo nel lettore. Leggendo un'opera, è come se il lettore partecipasse alla creazione dell'opera, che gli si rivela nel tempo. Naturalmente, in realtà il processo creativo è molto più complesso rispetto a come si presenta al lettore nell'opera; e tuttavia, le minute, gli abbozzi, le diverse redazioni dell'opera rimangono al di fuori dell'opera stessa e non vengono recepite dal lettore. La creazione di numerosi 'coautori' medievali – copisti, rielaboratori, autori di raccolte più ampie, compilatori e redattori del testo – egualmente non è arrivato fino ai lettori, i quali recepiscono ogni opera come una composizione intera e compiuta.

La ricezione dell'opera da parte del lettore si distingue da quella scientifica perché nella ricezione del lettore nei confronti dell'autore c'è piena fiducia, l'autore guida il lettore secondo la sua 'ultima volontà d'autore';

²⁰ La stessa graduale trasformazione dello studio delle fonti storiche in un'ampia scienza storica, e dei critici delle fonti storiche in storici nel senso proprio del termine, è stata notata anche dagli studiosi stranieri. Alla fine del suo articolo, come una delle sue conclusioni, A. Largiadèr scrive: «Noi stiamo diventando da diplomatisti storici; il rapporto esclusivamente formale con il materiale documentario suggerito dalla diplomatica, sebbene sia rimasto il presupposto naturale di tutti i nostri lavori, è cresciuto sempre più in uno studio dell'insieme dei documenti antichi che andava oltre i limiti dei fini soltanto ecdotici; noi siamo diventati per così dire da diplomatisti che eravamo storici» (A. Largiadèr, «Neuere Richtungen im Bereiche der Historischen Hilfswissenschaften», *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte*, Bern 1954, Bd. 12, p. 194).

mentre nella ricezione scientifica il testologo cerca di liberarsi dall'ipnosi della 'volontà dell'autore' e di ricostruire la storia del testo a partire dal risultato finale che gli viene imposto dall'autore. Lo studioso mira a stabilire tutte le fasi della storia del testo e non solo di stabilirle, ma anche di spiegarne la loro genesi.²¹

Fino a quando noi conosciamo l'opera soltanto nella sua ultima variante e siamo privati della possibilità di seguire l'evoluzione del testo, di correlare il testo con i fenomeni dello sviluppo personale dell'autore e con i fatti storici nel loro insieme, la nostra interpretazione dell'opera può essere sempre soggettiva, subordinata all'autore e ai nostri personali modi di ricezione. Soltanto dopo aver studiato il testo nella sua evoluzione (autonoma, messa in relazione con lo sviluppo dell'autore, dei redattori, dei copisti, con l'evoluzione della storia della letteratura e della storia in generale ecc.) noi acquisiamo dei dati oggettivi per esprimere un giudizio su di esso, la sua intenzione, le tendenze artistiche, l'ideologia che si riflette in esso ecc. Senza lo studio della storia del testo, della storia della composizione dell'opera, noi non possiamo nemmeno comprendere in termini scientifici l'«ultima volontà dell'autore».

Ripetiamo, la testologia è il fondamento della storia della letteratura. La storia del testo di una singola opera offre in ultima analisi un'enorme quantità di materiale primario per la storia della letteratura nel suo insieme.

S.M. Bondi sottolinea il significato dello studio della storia del testo di un'opera nella testologia. Nell'articolo *O čtenii rukopisej Puškina*, S.M. Bondi scrive: «Anzitutto ci si può domandare a quale scopo avvenga la lettura del manoscritto, che cosa voglia ottenere il testologo come risultato di questa lettura: il testo definitivo del documento per la pubblicazione, oppure le varianti del testo, vale a dire quelle parti del testo che sono state cancellate o in generale modificate nel processo del lavoro, o alla fin fine lo interessa il processo stesso del lavoro, la logica della storia della composizione di quel dato manoscritto? I primi due casi sono sostanzialmente identici, in entrambi noi cerchiamo solo il testo, le espressioni coerenti o i frammenti isolati, le singole parole; ci interes-

²¹ B.V. Tomaševskij ha scritto: «Ogni stadio dell'opera poetica è di per sé un fatto poetico. Ogni redazione di una poesia riflette l'intenzione del poeta. La presenza di 'correzioni' differenti e risalenti a epoche diverse (a dire il vero, di 'cambiamenti') testimonia la volubilità artistica del poeta ... Per la scienza sono necessarie tutte le redazioni e tutti gli stadi dell'opera» (B.V. Tomaševskij, «Novoe o Puškine», *Al'manach «Literaturnaja mysl'»*, 1, Sankt-Peterburg 1922, p. 172).

sano le parole stesse, il loro contenuto (la forma), indipendentemente dalla storia della loro apparizione e scomparsa; nell'ultimo caso, invece, è proprio quel processo che risulta fondamentale. In sostanza, possiamo dunque distinguere due casi soltanto: le ricerche intorno al testo (quello definitivo o delle varianti) e lo studio del processo del lavoro dell'autore sul testo». ²²

Poco dopo S.M. Bondi osserva: «Si potrebbe dire che lo studio del processo di composizione del manoscritto, ossia la storia della composizione di un'opera come compito specifico, in sostanza, esuli dai confini dei compiti del testologo in quanto tale; esso rappresenta un problema a sé stante, separato, legato alla psicologia della creazione. Nella testologia la questione deve procedere per il verso opposto e cioè su come leggere correttamente e integralmente il testo del manoscritto e insieme comprenderlo, in modo da evitare, per mezzo di tale comprensione, possibili errori di lettura. Tuttavia, a un'analisi ravvicinata risulta che anche ponendosi il compito di leggere soltanto il testo del manoscritto è del tutto impossibile evitare il problema della *storia dell'elaborazione* del manoscritto. Anzi, come verrà mostrato in seguito, nella maggior parte dei casi è assolutamente necessario affrontare tale questione». ²³

La riflessione di S.M. Bondi può essere confermata da un gran numero di considerazioni basate sul materiale documentario della letteratura russa antica. La correttezza delle sue osservazioni, in questo caso, è assolutamente indiscutibile. Il problema della ricostruzione dell'evoluzione del testo delle opere viene affrontato nel dettaglio da B.V. Tomaševskij nel libro *Pisatel' i kniga* e più precisamente nel capitolo intitolato *Istorija teksta i istorija literatury*. ²⁴

Osservando che la storia del testo ricostruisce un processo creativo, rivela gli elementi dell'evoluzione nel testo, studia l'opera nel suo divenire, B.V. Tomaševskij scrive: «Lo storico della letteratura deve considerare non solo la forma statica di ogni singola opera (nel senso più ampio del termine), o il sistema intrinseco e compiuto che questa racchiude, ma deve anche ipotizzare le tracce dell'evoluzione nell'opera». ²⁵ Parlando della differenza tra le osservazioni di un ingegnere meccanico riguardo a un movimento che si compie in tempo reale e quelle

²² S.M. Bondi, «O čtenii rukopisej Puškina», *Izvestija Akad. nauk SSSR. Otdelenie obščestvennyh nauk*, 1937, nn. 2-3, p. 571.

²³ Ivi, pp. 572-573.

²⁴ B.V. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga*, pp. 144-153.

²⁵ Ivi, p. 147.

di uno storico della letteratura riguardo a un movimento che si è verificato nel passato, B.V. Tomaševskij osserva: «Ma un ingegnere meccanico ha la possibilità di osservare il movimento. Se non si accontenta delle due posizioni estreme di un corpo, può osservare quante posizioni intermedie egli desidera, può cioè ‘interpolare’ per mezzo dell’osservazione diretta». Gli oggetti di studio dello storico della letteratura sono delle tracce dell’evoluzione indipendenti le une dalle altre, dei ‘punti’ isolati tra i quali è difficile ‘interpolare’, è difficile trovare i punti di contatto e, di conseguenza, è difficile elaborare una linea che ne raffiguri l’evoluzione, che tocchi tutti questi punti. Ecco questa estrema staticità delle opere letterarie come oggetto di osservazione ha costretto gli storici della letteratura a cercare continuamente dei metodi che potessero permetterne l’osservazione oppure moltiplicare il numero degli oggetti di osservazione (‘interpolare’) per mezzo, ad esempio, dello studio della letteratura di massa, della ‘recente’ letteratura, la quale ha offerto del materiale molto più ampio per il confronto e le comparazioni, oppure di rivelare negli oggetti statici stessi gli elementi della dinamica e della cinematica. La storia della composizione e del lavoro sull’opera offre proprio questo materiale. Lo studio di un testo non si presenta come un fenomeno statico, bensì come il processo letterario della sua elaborazione e formazione. Studiando le intenzioni del poeta scopriamo spesso i rapporti, in un primo momento poco chiari, tra le diverse opere di uno stesso autore. Studiando le sue bozze incompiute e le minute, spesso individuiamo quegli anelli mancanti della catena evolutiva che ci permettono di ‘interpolare’, di colmare gli spazi fra i diversi oggetti d’osservazione». ²⁶

Tutto ciò che qui viene detto da B.V. Tomaševskij sulla storia del testo delle opere della letteratura moderna, riguarda in misura ancora maggiore le opere della letteratura medievale, nella quale la storia del testo di un’opera non termine nei limiti degli sforzi creativi di un solo autore, ma comprende la creazione di molti autori, di molte generazioni di redattori e di copisti del testo, coprendo talvolta alcuni secoli.

L’accademico V.N. Peretc fondò a suo tempo la propria scuola di testologi. A lui, del resto, appartiene l’unico breve manuale di testologia risalente alla scienza dell’epoca prerivoluzionaria. ²⁷ Una particolarità degna

²⁶ Ivi, pp. 147-148.

²⁷ V.N. Peretc, *Iz lekcij po metodologii istorii ruskoj literatury. Istorija izučenija. Metody. Istočniki*. Korrekturnoe izdanie na pravach rukopisi, Kiev 1914, pp. 233-340. (§ 30.

di nota della scuola testologica dell'accademico V.N. Peretc consisteva nel tentativo di studiare la 'storia letteraria' dell'opera. Ha scritto V.N. Peretc: «Per lo storico della letteratura che studia le copie manoscritte è importante non solo stabilire l'archetipo dell'opera ma, agendo in senso opposto e quindi comparando l'archetipo con le redazioni che derivano da esso, ricostruire il destino dell'opera in relazione ai cambiamenti dei gusti e agli interessi letterari degli ambienti nei quali l'opera circolava e ai rimaneggiamenti ai quali essa era sottoposta». ²⁸ V.N. Peretc nota che gli stemmi delle copie sono fondamentali non solo per la ricostruzione dell'aspetto originale dell'opera, «ma anche per stabilirne la storia, la quale per lo studio della letteratura russa assume un *significato particolarmente importante*». ²⁹

Le osservazioni di V.N. Peretc riguardo alla necessità di studiare la 'storia letteraria delle opere' sono state messe in pratica concretamente in tutti i suoi lavori, sia in quelli scritti di suo pugno che in quelli scritti dai suoi numerosi allievi.

Un'idea simile venne proposta anche da N.K. Piksano. Nello studio della letteratura russa moderna, N.K. Piksano propose di analizzare la 'storia creativa' dell'opera, sostituendo con questo concetto quello più ampio di 'storia letteraria', proposto da V.N. Peretc. N.K. Piksano dimostrò che la storia creativa dell'opera offre il materiale documentario principale per la sua comprensione. ³⁰

Tuttavia, N.K. Piksano definì questa teoria creativa come la sola volontà teleologica, risoluta e diretta dell'autore. N.K. Piksano scrive: «Riconosciamo che i mezzi artistici vengono subordinati dal poeta al compito artistico, il quale si realizza attraverso il procedimento artistico o lo stile. Il concetto di procedimento implica un concetto teleologico. In questo modo, alla poetica, all'infuori della descrizione e della classificazione, si aggiunge un terzo compito: evidenziare la teleologia interna o la motivazione dei mezzi poetici e del loro risultato finale, dell'opera poetica. I teorici della poesia sono soliti assumere anche in questo caso lo stesso procedimento che utilizzano nella descrizione e nella classifi-

Istočniki. Evristika. Opisanie rukopisej; § 31. Izdanie; § 32. Kritika tekstov. Tipy ošibok; § 33. Primery kritiki teksta; § 34. Izučenie perevodnych pamjatnikov; § 35. Datirovka pamjatnika i opredelenie ego avtora; § 36. Vopros o poddelke pamjatnikov; § 37. Priemy filologičeskogo metoda; § 38. Itogi. Primernyj put' issledovanija).

²⁸ Ivi, p. 338.

²⁹ Ivi, p. 337 (il corsivo è mio, D.L.).

³⁰ N.K. Piksano, «Novyj put' literaturnoj nauki. Izučenie tvorčeskoj istorii šedevra (principy i metody)», *Iskusstvo*, 1923, n. 1.

cazione, ossia uno studio statico del testo poetico a stampa definitivo. Non c'è dubbio che lo studio attento di tale testo, il rapporto tra quest'ultimo e le altre opere dello stesso autore, l'utilizzo degli stessi segni e procedimenti lungo l'intera estensione dell'opera del poeta possano offrire la base per intuire la teleologia artistica, perché lo studioso la ricostruisca. Ma questo procedimento è insufficiente, lasciato al caso e fortemente limitato dalla soggettività. Può accadere che il poeta stesso riveli le sue intenzioni nelle sue memorie, nei suoi diari, oppure nelle confessioni rivolte ai suoi contemporanei. Ma questo accade di rado, episodicamente; nella maggior parte dei casi tali indicazioni mancano, oppure necessitano di un commento, come nel caso delle dichiarazioni di Gogol' riguardo all'opera *Il revisore*; a volte, invece, è lo stesso autore che nasconde gelosamente le prove del suo processo creativo. Noi disponiamo di un ulteriore metodo sicuro per mettere a nudo la teleologia artistica: lo studio della storia testuale e compositiva dell'opera attraverso i manoscritti e le opere a stampa».³¹

Obiettando a N.K. Piksarov, B.V. Tomaševskij scrisse correttamente: «In prima istanza, affrontare la questione in questo modo si baserebbe sul presupposto che le intenzioni dell'autore nel corso della composizione dell'opera rimangano sempre le stesse. Questo, però, è impossibile. Il materiale stesso dell'opera un'altra volta suggerisce nuovi risultati e costringe l'autore a modificare il lavoro da compiere».³²

In seguito B.V. Tomaševskij riporta un tipico esempio di cambiamento delle intenzioni dell'opera nel corso della sua composizione: nella storia compositiva dell'*Evgenij Onegin*.

Inoltre, B.V. Tomaševskij fa un'osservazione acuta: «La coerenza interna (teleologia) del procedimento artistico non corrisponde affatto all'intenzione personale dell'autore».³³ Scrive B.V. Tomaševskij: «La coerenza di ciò che è scritto non rientra nella cornice dell'analisi individuale-psicologica delle intenzioni degli scrittori. Tutti gli scrittori sanno bene che non sempre il risultato corrisponde a ciò che si è pensato. Lo scrittore si distingue dal non scrittore non per la capacità di 'mirare a qualcosa', bensì per la capacità di realizzare un'idea, di esprimerla».³⁴ Ma ciò che B.V. Tomaševskij scrive in seguito è corretto solo in parte: «Per questo» – scrive B.V. Tomaševskij – «non è l'intenzione dell'autore, e

³¹ Ivi, pp. 103-104.

³² B.V. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga*, p. 150.

³³ Ivi, p. 151.

³⁴ Ivi, pp. 151-152.

nemmeno quel percorso che egli ha compiuto per arrivare alla composizione dell'opera che conferiscono senso a quest'ultima. Qui, infatti, non è così importante la psicologia individuale dell'autore, così come anche la psicologia individuale di un lettore occasionale. È importante l'opera così come ha visto la luce, e la sua coesione interna si apprende dall'analisi di ciò che quest'opera suscita nel lettore ideale, ossia in colui che possiede tutti i requisiti per una comprensione totale. L'opera non la crea un solo uomo, bensì un'epoca, proprio come non è un uomo, bensì un'epoca che crea i fatti storici. L'autore sotto molti aspetti è solo uno strumento. Nella sua opera egli spesso si serve di materiale già pronto che gli viene offerto dalla tradizione letteraria, e lo inserisce senza modificarlo nella sua opera e solo attorno a questo materiale egli crea la sua opera individuale, cioè caratteristica per lui in quanto personalità artistica. La teleologia interna di un tale procedimento di trasferimento a volte si rivela completamente al di fuori delle intenzioni dell'autore». ³⁵

Riassumendo tutto ciò che aveva detto, B.V. Tomaševskij osserva quindi: «Non è importante dove mira l'autore, bensì dove colpisce». ³⁶

Contrariamente a B.V. Tomaševskij, io ritengo che sia importante sia l'una cosa che l'altra: senza la prima, ossia senza lo studio delle *intenzioni* dell'autore (anche se si modificano), non si può comprendere ciò che viene dopo, ossia il risultato creativo. Certamente lo studio delle sole intenzioni non può offrire una spiegazione completa del risultato creativo, occorre studiare anche l'epoca, ma non si può concordare con l'affermazione di B.V. Tomaševskij che «l'opera non la crea un solo uomo, bensì un'epoca». ³⁷ Un'epoca a prescindere dall'uomo non può creare nulla, l'epoca agisce attraverso l'uomo e le sue intenzioni, e su alcuni essa influisce in un modo, mentre su altri in modo diverso, poiché la situazione stessa dell'uomo in una stessa epoca è differente. Non ci soffermeremo troppo nell'espone queste verità note a tutti. Diremo soltanto che negare l'opportunità di studiare la 'storia compositiva' solo sul fondamento che le intenzioni dell'autore cambiano nel corso di tale storia compositiva, o che oltre alle intenzioni dell'autore acquista significato anche l'epoca è privo di fondamento. È chiaro che la storia del testo dell'opera deve includere anche lo studio della storia delle intenzioni dell'autore e dei loro cambiamenti, mentre la storia delle intenzioni dell'autore deve basarsi sull'influenza dell'ideologia dell'autore.

³⁵ Ivi, p. 152.

³⁶ Ivi.

³⁷ Ivi.

E tuttavia il concetto di 'storia creativa' mi sembra che non debba sostituire quello di storia del testo. Il fatto è che la storia della composizione di un'opera racchiude in sé, praticamente in ogni caso, dei momenti che non sono affatto creativi: la pressione della censura, dell'editore, considerazioni relative ai soldi e diversi gradi di casualità come, per esempio, la perdita del manoscritto, errori di memoria, di ortografia, omissioni meccaniche ecc. Nessun autore può evitare che nel suo processo creativo subentrino questi momenti non creativi e lo studioso è obbligato a considerare creativi anche quei momenti non creativi della storia del testo dell'opera. Per comprendere 'dove colpisce l'autore' bisogna studiare anche come si era posizionato, come era fatto il suo 'fucile' e tutto quell'insieme di condizioni che hanno influito sulla 'portata del proiettile'.

Alla letteratura russa antica il concetto di 'storia creativa' è ancora meno applicabile, e non soltanto perché in questo caso il grado di diversi generi di casualità cresce smisuratamente, ma anche perché a ogni opera non si associano solo gli autori, bensì anche i coautori e praticamente tutti i copisti. La storia del testo dell'opera diventa tanto più significativa, tanto più importante per lo studio, poiché per una comprensione corretta del contenuto ideologico e artistico dell'opera lo studio degli elementi di casualità a volte non è meno importante dello studio delle intenzioni creative.

Per la letteratura russa antica lo studio della *storia del testo* dell'opera è dunque ancora più importante che per la letteratura moderna.

Ecco perché non si deve considerare corretta, specialmente quando si parla di letteratura russa antica, la negazione del diritto della storia del testo di essere considerata una disciplina scientifica autonoma, negazione che Tomaševskij deduce dalla sua affermazione: «Non è importante dove mira l'autore, bensì dove colpisce».

La storia del testo dell'opera abbraccia *tutte* le questioni dello studio di una data opera. Solo uno studio esaustivo (per quanto sia possibile) di tutte le questioni legate all'opera può rivelarci realmente la storia del testo dell'opera. Inoltre, solo la storia del testo ci rivela un'opera in tutta la completezza. La storia del testo di un'opera è lo studio dell'opera dal punto di vista della sua storia. È uno sguardo *storico* all'opera, il suo studio dinamico, e non statico. L'opera è impensabile al di fuori del suo testo, mentre il testo dell'opera non può essere studiato al di fuori della sua storia. Alla base della storia del testo dell'opera si costruisce la storia dell'opera di un dato scrittore e la storia del testo di una singola opera (che instaura un *legame storico* tra le storie dei testi di opere distinte), mentre alla base della storia dei testi e della storia dell'opera degli scrit-

tori si costruisce la storia della letteratura. Va da sé che la storia della letteratura è ben lontana dal limitarsi all'insieme delle storie dei testi di singole opere, ma queste sono esistite specialmente nella letteratura russa antica.

Questo è un punto di vista storico che si contrappone direttamente a quello meccanico e statico, che ignora la storia e studia un'opera nella sua obiettività. Ma bisogna tener presente che lo stesso punto di vista storico può ammettere diversi procedimenti di interpretazione del testo, dell'opera, e della storia della letteratura.

Ci si può immaginare uno studio della letteratura che cerchi di costruire la storia della letteratura sulla base dello studio della storia del testo delle opere, che dal particolare vada verso il generale (per mezzo del metodo induttivo), che poggi sulla consapevolezza della mutevolezza del testo, ma che spieghi tutto, partendo dai particolari della biografia dello scrittore e dai particolari della sua psicologia (sulla base della psicanalisi, per esempio). In un certo senso la storia del testo dell'opera può essere utile come fondamento di una tale teoria della letteratura, ma questa teoria della letteratura può ricostruire a fatica la storia della letteratura. Un approccio storico apporta inevitabilmente delle modifiche a questa studio della letteratura. Solo uno studio della letteratura che si appoggia alla comprensione della creazione dello scrittore in quanto storicamente determinata è in grado di offrire una spiegazione primaria della storia del testo. Lo studio della storia del testo al di fuori delle sue spiegazioni non è possibile. Non si deve studiare la storia del testo 'cronachisticamente', registrando soltanto i cambiamenti. Questo approccio al testo sarà, in sostanza, antistorico, e anche manifestamente statico e stitistico. La storia non è una somma di fatti, così come la storia del testo non è una somma delle varianti del testo.

La storia del testo dell'opera dunque non può essere limitata a una semplice registrazione dei cambiamenti. I cambiamenti del testo devono essere spiegati. Inoltre, la registrazione dei cambiamenti del testo e la loro spiegazione non rappresentano due fasi differenti della ricerca, bensì una serie intimamente connessa. I fatti senza la loro spiegazione non sono fatti. In linea teorica la registrazione dei fatti dovrebbe precedere la loro spiegazione, ma nel lavoro concreto del testologo la registrazione e la spiegazione vanno di pari passo, dal momento che spesso si riconosce un fatto solo da una determinata angolatura, alla luce della sua spiegazione. Ogni sguardo che rivela un fatto lo rivela da un determinato punto di vista. Non esiste uno sguardo distratto. Il fatto che nel

testo si riflette una qualche ideologia può essere scoperto solo quando entro certi limiti noi conosciamo già questa ideologia. Il fatto che nell'opera si riflette la lotta di classe può essere scoperto soltanto quando lo studioso sa che cosa rappresenta la lotta di classe in una particolare fase dello sviluppo storico ecc.

Studiando il lato esteriore di un fatto in tutte le sue sfaccettature noi ne prepariamo la sua spiegazione concreta, ed esso risulterà tanto più concreto quanto più nel dettaglio sarà definito il fatto stesso; d'altro canto, però, la stessa spiegazione del fatto permette una descrizione più profonda di tutti i dettagli del fatto stesso. Il testologo segue le tracce. Egli deve sforzarsi di considerare un fatto nel modo più dettagliato possibile, prendendo in esame ogni minuzia alla luce di una sua possibile spiegazione. Nella testologia è pienamente applicabile la regola di qualsiasi attività investigativa: «Quanto più un incidente appare senza senso e ridicolo, tanto più occorre studiarlo attentamente. E quella circostanza che sembra complicare il quadro talvolta getta una chiara luce su tutto, se la si analizza e la si approfondisce».³⁸

Quando parliamo della spiegazione dei fatti relativi al cambiamento del testo dell'opera, non dobbiamo pensare che esista una spiegazione strettamente testologica di questi fatti e che il discorso riguardi proprio questa spiegazione strettamente testologica.

Le spiegazioni vengono attinte da tutti gli ambiti della scienza che si occupano dell'attività dell'uomo. Queste spiegazioni possono essere storiche, teorico-letterarie, psicologiche, possono essere legate alla storia delle idee sociali, alla storia della tecnica (tecnica della scrittura, della rilegatura, della stampa, della diffusione dei libri ecc.), alla storia delle strutture sociali, della storia delle arti ecc.

Lo studio dei testi delle opere della letteratura russa antica dimostra chiaramente che non si può condurre uno studio testologico senza un'idea precisa degli aspetti letterari dell'opera: del suo genere, stile, ideologia, degli scopi per i quali è stata composta l'opera o della sua redazione, del metodo artistico dei suoi compositori ecc.

La storia dell'opera, considerata in quest'ampia prospettiva, ci si presenta come storia delle persone che l'hanno creata, come riflesso della storia dell'intera società.

Per ricostruire la storia del testo delle opere, il testologo è obbligato a essere anche uno storico, un teorico della letteratura, un linguista, uno

³⁸ A. Konan Dojl', *Baskervil'skaja sobaka* [A. Conan Doyle, *Il mastino dei Baskerville*], Sankt-Peterburg 1916, p. 162.

storico del pensiero sociale e spesso anche uno storico dell'arte. Nella fase contemporanea del suo sviluppo la testologia necessita di conoscenze globali: in questo risiede la sua specifica complessità.

La concreta vita dell'opera non può essere scoperta per mezzo di schemi meccanici e conteggi, per questo motivo per ricostruire completamente la storia del testo bisogna passare a un'ottica storica, conoscere nel dettaglio gli avvenimenti storici, e i fatti della lotta di classe e, in particolar modo, della lotta interna alle classi stesse. Quest'ultima è particolarmente importante per la letteratura russa antica (in quanto le opere letterarie dell'antica Rus' tra i secoli XI e XVI circolavano in gran parte all'interno di un'unica classe, quella feudale, e solo nel XVII secolo inizia una 'pubblicazione' di massa della letteratura che andava oltre i confini della classe feudale).³⁹ Il testologo deve penetrare nella psicologia del copista, comprendere chiaramente le cause degli errori del copista, ma ancor più deve conoscere la sua mentalità, la sua ideologia, l'ideologia del 'committente' del manoscritto ecc.

Lungo tutto il percorso della storia del testo dell'opera ci sono delle persone con i loro interessi, idee, visioni, gusti, i loro pregi e difetti, con le loro esperienze di scrittura e lettura, con le loro particolarità di memoria, dello sviluppo generale, dell'educazione. Tra queste persone il più importante per noi è l'autore (quando esiste), sono però importanti anche il redattore, i committenti, i copisti e i lettori, i quali anche loro influiscono sul destino del testo; al di là di queste persone stanno, a loro volta, altre persone: l'intera società influisce più o meno coscientemente sul destino di un'opera.

Va da sé che una ricostruzione completa della storia del testo di un'opera che si è diffusa a suo tempo in molte copie sostanzialmente non è possibile, poiché non possiamo essere sicuri che ci siano note tutte le copie del testo e che siano state ricostruite puntualmente tutte le fasi che non ci sono pervenute del suo sviluppo; tuttavia questo non esclude la necessità nella ricerca scientifica di cercare di ricostruire proprio quella completa e concreta storia del testo che è il compito essenziale del testologo.

Nel suo articolo *O čtenii rukopisej Puškina* S.M. Bondi ha formulato bene i compiti del testologo che si occupa di manoscritti di autori moderni. S.M. Bondi scrive che il compito principale del testologo è «capire tutto nel manoscritto, capirne la forma». Lavorando sui mano-

³⁹ V.P. Adrianova-Peretc, *U istokov ruskoj satiry*, in *Russkaja demokratičeskaja satira XVII veka* Podgot. tekstov, stat'ja i kommentarii V.P. Adrianovoj-Peretc, Moskva 1954.

scritti d'autore, noi «ripercorriamo sulle orme dell'autore l'intero percorso del suo lavoro, prendiamo coscienza di tutte le varianti, formulate (e respinte) dall'autore e, proprio in quella sequenza con la quale sono state formulate e respinte a noi diventa più chiaro il senso di tutte le sue correzioni; noi iniziamo a vedere il testo dall'interno, comprendendolo nel suo divenire, e perciò questa comprensione ci suggerisce facilmente sia la decifrazione della parola del tutto oscura, che il semplice e naturale completamento di ciò che l'autore per la fretta non ha finito di scrivere». ⁴⁰

S.M. Bondi scrive riguardo alle minute di Puškin: «...il compito del testologo che legge un manoscritto, nel caso in cui si trovi di fronte alla bella copia è quello di leggere semplicemente il testo (o i due testi nel caso in cui la bella copia sia stata corretta), se invece si trova di fronte a una minuta, allora dovrà collocarla nel tempo, trovare la sua successione nella creazione e distruzione del suo testo e stabilire il testo dove si è fermato il lavoro dell'autore in quel dato manoscritto». ⁴¹

«La successione del lavoro del testologo deve essere questa: inizialmente egli deve stabilire la storia della composizione del testo sulla minuta, e quindi oramai sulla base di questa storia (per quanto sia possibile fissarla) deve giungere al testo ultimo e prenderlo come quello principale (se esso è compiuto), oppure a una forma più antica (compiuta), se le ultime correzioni nel manoscritto non sono state condotte a termine». ⁴²

Come vediamo, questo studio della storia del testo è fondamentale anche nello studio delle minute dello scrittore. La scelta del testo per l'edizione avviene in un secondo momento (che però non è forse di secondaria importanza per l'edizione), e questa scelta può essere motivata in modo diverso. O questo è l'ultimo testo di un determinato processo compositivo, o è il primo. Noi possiamo lasciarci guidare dall'«ultima volontà dell'autore», dall'«ultima volontà *creativa* dell'autore» (che non è la stessa cosa), dall'«ultima volontà dell'autore» nella composizione di una data opera, di una determinata minuta, oppure, al contrario, dalla prima volontà dell'autore (se l'ultima presente nella minuta non riporta il testo definitivo). Nel caso di modifiche di un'opera da parte dell'autore dopo un determinato lasso di tempo (sotto l'influenza di altre persone che ne hanno modificato le sue idee, di un'altra visione del mondo, come quella che si

⁴⁰ S.M. Bondi, «O čtenii rukopisej Puškina», p. 585.

⁴¹ S.M. Bondi, *Černoviki Puškina. Stat'i 1930-1970 gg.*, 2^a ed., Moskva 1978, p. 157.

⁴² Ivi.

è sviluppata, per esempio, nell'emigrazione), o nel caso in cui vengano apportate delle modifiche da parte di una seconda persona che l'autore è stato costretto ad approvare o che l'autore ha approvato in quanto nel frattempo aveva perso interesse per la propria opera, allora noi possiamo non approvare l'ultima variante dell'opera, possiamo ignorarla. In breve, tutto dipende (anche nella scelta del testo) dallo studio della storia creativa e non creativa (che include anche circostanze contingenti) del testo.

In questo modo, la storia del testo dell'opera ci impone la scelta del testo per l'edizione. Ma possiamo osservare una differenza oltremodo importante tra la scelta del testo di un'opera medievale e la scelta di un testo di un autore moderno, per dirla ancora più precisamente, tra l'opera di una creazione personale e l'opera di una creazione medievale collettiva.

Se ci sono pervenuti i manoscritti d'autore e le varianti di un'opera, siamo obbligati in prima istanza a confrontarci con questi testi d'autore, a scegliere il testo adatto per l'edizione dopo aver studiato preliminarmente, in base alle possibilità (nei limiti raggiungibili dallo studioso) la storia del testo composto dall'autore stesso.

Se il testo che ci è pervenuto (come accade nel Medioevo) è cambiato nel corso di molti decenni e secoli, mentre il testo d'autore rimane sconosciuto, allora siamo obbligati a scegliere un testo tra le molte copie più antiche e quelle successive, offrendo talvolta ai lettori più testi diversi contemporaneamente, sia nella prima redazione (o almeno quella che riteniamo tale) sia in quelle successive. Al tempo stesso la prima redazione non è necessariamente quella d'autore, e l'archetipo delle redazioni che ci sono pervenute o di una redazione in particolare non necessariamente corrisponde al 'testo primario'. Tutti i testi di un'opera medievale che ci sono pervenuti possono risalire a un unico archetipo, ma questo ipotetico archetipo ricostruito dal testologo non è necessariamente il testo primario di una data redazione, non necessariamente è il testo d'autore. Tutte le copie possono risalire per vari motivi a un testo secondario, e tuttavia noi lo considereremo lo stesso l'archetipo.

Persino dopo aver stabilito la presenza di testi più antichi, non sempre siamo obbligati a considerare questo testo il 'migliore'. Così, per esempio, è accaduto con i testi delle *Povesti o Nikole Zaraskom*. Questa *povest'* è stata composta in un luogo non precisato alla fine del XIII secolo, e ha poi subito delle modifiche ed è stata ampliata. Questa *povest'* ha raggiunto la sua forma migliore in seguito all'opera collettiva di molti autori tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, quando vennero inseriti in essa anche il canto funebre di Ingvarij Ingvarevič e il racconto su Evpatij Kolovrat. Per il lettore comune occorre pubblicare proprio questa variante relativa-

mente tarda, pervenutaci in manoscritti dei secoli XVI-XVII, e non la variante d'autore. Un simile caso non può verificarsi in epoca moderna, con le opere della letteratura del Sette e dell'Ottocento. Tuttavia per il Medioevo si riscontrano dei casi in cui siamo obbligati a dare al lettore precisamente i testi d'autore (i testi di Maksim il Greco, di Ivan il Terribile, di Avvakum, di Simeon Polockij ecc.), e non le loro rielaborazioni.

Il compito del testologo consiste nel riprodurre, possibilmente in tutti i particolari, lo svolgimento del lavoro dell'autore sull'opera di immaginare l'intero processo creativo. Questo difficile compito che è stato assegnato agli studi testologici delle opere moderne si complica ulteriormente con le opere del medioevo russo, dove non esisteva soltanto l'autore dell'opera, dove il 'processo creativo' al quale hanno preso parte i redattori, i copisti e i lettori che hanno completato il testo con le loro correzioni – un testo che quindi è stato reso ancora più complesso da circostanze contingenti (perdite o lacune) –, si è protratto per molti secoli. Il testologo che studia le opere medievali è obbligato a comprendere con la massima concretezza possibile la storia del testo dell'opera, della sua redazione.

Il testologo delle opere letterarie russe antiche è obbligato ad avanzare seguendo le tracce dell'intera storia del testo, a ripercorrere nella sua immaginazione (ma non nella sua fantasia) possibilmente tutto il corso delle sue rielaborazioni.

Abbiamo già affrontato sopra la questione riguardante le differenze fra la testologia delle opere letterarie russe antiche e la testologia delle opere moderne. Queste differenze sono legate alla differenza del materiale di studio stesso.

La storia del testo di un'opera letteraria moderna viene studiata principalmente sulla base delle minute. Le minute ci presentano il testo nel processo della sua composizione, esse fissano i singoli punti dell'evoluzione del testo. Una minuta è un manoscritto che viene composto nel corso del lavoro⁴³ e che delle volte riflette alcune fasi dell'evoluzione del testo. Attraverso le minute lo studio del processo di composizione dell'opera viene reso enormemente più semplice.

Le opere letterarie russe antiche si presentano quasi solo in belle copie,⁴⁴ ossia in manoscritti con un testo definitivo, che sono destinati

⁴³ Vd. a questo proposito, *ivi*, p. 573.

⁴⁴ Nella letteratura russa antica si sono conservate delle minute solo di atti ufficiali e di opere del XVII secolo (per esempio Avvakum).

alla lettura e riflettono il risultato finale del lavoro. Di questi risultati definitivi a volte, per una certa opera, possiamo averne centinaia. Ai nostri occhi di conseguenza non si presenta una linea continua dello sviluppo dell'opera, bensì una linea tratteggiata con distanze maggiori tra i singoli punti rispetto alle varianti delle minute di un'opera moderna.

Il manoscritto russo antico, come bella copia in contrapposizione alle minute, che sono state conservate dagli autori moderni, è in sostanza un 'documento statico' (mi servo dell'espressione di Bondi).

Il manoscritto russo antico rappresenta in gran parte un *solo* testo, e soltanto in quel raro caso in cui esso sia stato composto dal copista stesso o da qualcun altro possiamo presupporre che in esso vi siano due o più testi. Ma in compenso l'opera russa antica si modifica nel tempo, durante il processo di copiatura, nel momento in cui viene redatta, durante la rielaborazione e nel momento in cui viene inserita in raccolte o compilazioni.

Nella letteratura moderna la storia del testo di un'opera è la storia della sua composizione da parte dell'autore. Nella letteratura antica, il testo dell'autore veniva composto, evidentemente, proprio come nella letteratura moderna, ma i materiali documentari del processo del lavoro dell'autore in essa non si sono conservati. In compenso la storia del testo non si limitava allo stadio autoriale; l'opera continuava a essere composta anche dopo che era uscita dalla penna dell'autore. La creazione russa antica era prevalentemente collettiva, e spesso durava decine e centinaia di anni.

Se la storia del testo di un'opera letteraria moderna, in seguito alla morte dell'autore, si riduce prevalentemente alla storia delle sue riproduzioni a stampa, nelle quali prevalgono in misura considerevole semplici errori, nella letteratura antica i testi più diffusi non erano, per l'appunto, quelli d'autore, bensì quelli composti in epoca più recente.

Al testologo che si occupa di letteratura russa moderna, nella stragrande maggioranza dei casi interessano principalmente i manoscritti dell'autore stesso e unicamente le edizioni delle sue composizioni pubblicate quando l'autore era ancora in vita. Tutte le restanti copie manoscritte e le edizioni dell'opera studiate dal testologo lo interessano in misura proporzionale a quanto queste riflettono quel testo d'autore originale, oppure una delle sue varianti, e nella misura in cui in esse si può indovinare 'la volontà dell'autore'.⁴⁵

⁴⁵ Vd. il riassunto della relazione di V.S. Načeva, «Ustanovlenie kanoničeskich tekstov literaturnych proizvedenij» (*Soveščanie po voprosam tekstologii. Tezisy dokladov*, Moskva 1954).

Al testologo-medievista interessa tutta la storia letteraria del testo studiato, dal momento in cui quest'ultimo viene alla luce fino a quando smette di essere letto e ricopiato. Questa storia letteraria dell'opera talvolta abbraccia molti secoli (esistono delle opere che sono state lette e ricopiate nel corso di cinquecento anni, come, ad esempio, le *Vite* di Boris e Gleb, il *Paterik del Monastero delle Grotte di Kiev* ecc.). Ma il testo autoriale nella maggior parte dei casi al medievista è inaccessibile e non ricostruibile.

Nel processo della loro diffusione le opere della letteratura russa antica sono state copiate, modificate, sono state abbreviate o ampliate per mezzo di aggiunte, sono state rese più complesse da prestiti, sono state inserite in compilazioni, sono state rielaborate stilisticamente e ideologicamente una quantità infinita di volte. Alcune opere sono state praticamente dimenticate e, dopo un certo lasso di tempo, hanno risvegliato nuovamente l'interesse del lettore, sono state rielaborate e si sono diffuse in particolare sotto forma di rifacimenti, e non nella loro versione del testo 'd'autore'. L'intera vita dell'opera non può non interessare studioso della letteratura-medievista, poiché essa riflette la storia dell'ideologia, dei gusti letterari, caratterizza il senso dell'opera, mentre talvolta essa come in una miniatura delinea il processo storico-letterario attraverso vari secoli. Il testologo-medievista può trovarsi di fronte a decine, alle volte persino centinaia di manoscritti dell'opera studiata; egli deve anche ipotizzare l'esistenza nel passato di singole copie dell'opera in seguito scomparse, e molto spesso perfino di intere loro redazioni. È chiaro che il testologo-medievista, in sostanza, deve affrontare compiti diversi rispetto a quelli di un testologo che si occupa della letteratura moderna.

Tuttavia, è necessario osservare che praticamente tutte le particolarità testologiche della letteratura antica possono trovar posto anche nella letteratura moderna. La differenza risiede sostanzialmente nel fatto che nella letteratura antica *prevalgono* alcuni fenomeni concernenti la vita del testo, mentre in quella moderna ne prevalgono altri.

In realtà nella storia della letteratura del Sette e dell'Ottocento vi sono anche dei casi in cui l'opera subisce numerosi rifacimenti perfino dopo la morte dell'autore, quando passa nelle mani dei suoi redattori. P.N. Berkov, nell'articolo *K istorii teksta "Gromvala" G.P. Kameneva*,⁴⁶ riporta un esempio interessante. *Gromval* ha subito più volte delle modifiche da parte dei suoi editori, i quali hanno tentato di adattarlo alle nuove tendenze estetiche. Tra le ultime redazioni di quest'opera vi fu anche il 'rifacimento' di V.A. Žukovskij.

⁴⁶ *Izvestija Akad. nauk SSSR. Otdelenie obščestvennyh nauk*, 1934, n 1.

Riporto degli esempi di 'vita' del testo di opere letterarie moderne che hanno oltrepassato i confini della creazione autoriale. Ecco, per esempio, alcune testimonianze tratte dalla storia del testo del romanzo *Čapaev* di Furmanov. Il primo esemplare (usato in tipografia) del manoscritto non si è conservato, così come non si sono conservate nemmeno le correzioni della prima edizione del romanzo (1923). Il confronto tra il secondo esemplare dattiloscritto del testo d'autore, il quale non è stato praticamente corretto da Furmanov, ma che sotto la sua approvazione è stato stampato dal suo redattore P.N. Lepešinskij, e il testo a stampa, mostra che una serie di evidenti errori, commessi dalla dattilografa (fino alla perdita casuale di un'intera pagina del manoscritto!), non furono notati né dall'autore né dal redattore, e passarono a tutte le edizioni successive. Ma il fatto principale è che in connessione con le differenze fra il testo a stampa e il manoscritto, e il secondo esemplare dattiloscritto, adesso è impossibile stabilire in relazione a tutte le varianti, chi abbia corretto e abbreviato il testo, se D. Furmanov o il redattore P.N. Lepešinskij. È vero che esiste un appunto di Furmanov nel suo diario sotto la data del 16 febbraio 1923 che P.N. Lepešinskij ha cancellato due determinati episodi, ma chi sia stato a togliere altre parti fondamentali, come ad esempio l'episodio del ditirambo di Frunze o una grande ed esplicita dedica del romanzo agli eroi della Guerra civile, per ora non lo sappiamo.

Un altro esempio di vita 'postautoriale' di un testo sempre legato al medesimo romanzo di Furmanov. Quest'ultimo, preparando la quarta edizione di *Čapaev* (pubblicata dopo la morte dell'autore, nel 1926), inserì nel testo un'importante annotazione: «I vivi hanno nomi stranieri, i morti i nostri». La vedova di Furmanov nella sesta edizione di *Čapaev* (1928), disattese questa regola dell'autore e, conservando intatta l'annotazione del marito (che è stata eliminata soltanto nell'edizione del 1936), corresse arbitrariamente l'espressione dei «nomi vivi» con «Zoja Pavlovna», ossia il proprio nome e patronimico, inserendo in nota «Moglie di Dmitrij Furmanov». ⁴⁷ Tuttavia conservò nel romanzo il nome Klyčkov, dopo essersi limitata a segnalare in nota «Dmitrij Furmanov».

Ciononostante la differenza quantitativa fra la letteratura antica e quella moderna, in relazione ai tipi di cambiamento del testo, la prevalenza nella letteratura medievale di modifiche del testo posteriori rispetto

⁴⁷ Tali informazioni sono tolte dall'articolo di E.I. Prochorov, «“Čapaev” D.A. Furmanova (Istorija teksta romana)», *Tekstologija proizvedenij sovetskoj literatury. Voprosy tekstologii*, 4, Moskva 1967, pp. 13-79. Nella stessa edizione vi sono molti altri esempi di 'vita' del testo di un'opera dopo la morte dell'autore. Questi esempi mi sono stati indicati da A.L. Grišunin.

alle modifiche autoriali accessibili alla nostra osservazione danno luogo a una differenza significativa quanto al peso specifico degli studi testologici dei testi 'postumi'. Nella letteratura medievale essi occupano un posto straordinariamente grande e hanno un significato storico-letterario enorme.

A.D. Sedel'nikov, uno studioso di letteratura russa antica di grande talento scomparso prematuramente, ha scritto: «...per la letteratura russa antica è stata elaborata una metodologia particolare, in cui il baricentro dell'indagine viene spesso spostato nell'ambito dei lavori preliminari. Tanto lo storico della letteratura moderna è in grado di allontanarsi dal suo compito di ricerca immediato a favore della critica, il che trova una spiegazione nella vicinanza e nell'affinità fra lo storico e il materiale da lui studiato, quanto risulterà chiaro che nello storico della letteratura antica prevale, e talvolta in maniera eccessiva, il filologo. A uno storico della letteratura antica si pongono, prima di tutto il resto, delle questioni che solitamente mancano, poiché conservano raramente il carattere di 'questioni', negli studi di letteratura moderna sul testo originale dell'opera, sul periodo e il luogo in cui essa è stata composta ecc. Invece della possibilità di stabilire subito la redazione principale con l'aiuto di una dichiarazione dell'autore o di coloro che lo circondano o, in generale, dei suoi contemporanei, occorre in presenza di più redazioni, cercarla; se il materiale per i confronti scarseggia, occorre accontentarsi dell'analisi interna di quello che è giunto fino a noi più o meno casualmente. Se si ha una dichiarazione dell'autore, questa deve essere inizialmente sottoposta a un giudizio critico, e di nuovo il lavoro sugli indizi testuali viene per primo. In relazione al periodo in cui l'opera è stata composta, valgono sempre quelle considerazioni, talvolta assai indirette, la cronologia spesso abbraccia un intero secolo, basandosi non di rado sui tratti linguistici, i quali non sempre sono espressi chiaramente per via della predisposizione all'innovazione durante il processo di copiatura. L'antichità della lingua, che sembrerebbe servire come semplice garanzia metodologica (la lingua infatti può essere rinnovata ma non aveva senso arcaizzarla, e nemmeno vi erano le capacità per farlo), può rivelarsi delle volte ingannevole, poiché essa può appartenere alle fonti antiche di cui si è servito l'autore e non all'autore stesso: con il modo di compilare per mezzo di grandi tagli questa antichità della lingua può abbracciare l'intera opera o quasi. Perfino la presenza del nome di un autore russo, che solitamente si incontra sotto forma di pseudonimo-anonimo, non solo non ci evita di cadere in errore, ma è addirittura in grado di trarre in errore in maniera del tutto indipendente. Fino a che

punto esso ipnotizzi, nel senso del desiderio di servirsi di un nome, di conferire a un'opera una determinata collocazione storica lo si ricava da quei casi in cui un nome, noto sulla base di un'altra opera, viene usato per attribuire a quello stesso autore anche un'altra opera dubbia». ⁴⁸

Le richieste avanzate oggi alla medievistica sovietica per lo studio testologico dei manoscritti si basano sulle particolarità della tradizione manoscritta medievale. Esse tengono conto del carattere della diffusione dei manoscritti, le particolarità della loro copiatura e delle loro rielaborazioni nell'antica Rus'.

Dietro ogni opera e dietro ogni manoscritto uno studioso è obbligato a vedere la vita che ha dato loro origine, è obbligato a vedere le persone reali: gli autori, i coautori, i copisti, coloro che erano incaricati di rielaborare il testo, i compositori delle raccolte annalistiche. Lo studioso è obbligato a scoprire le loro intenzioni, che possono essere evidenti o, talvolta, 'misteriose', a considerare la loro psicologia, le loro idee, le loro idee sulla letteratura e sulla lingua letteraria, sul genere delle opere da loro copiate ecc.

Il testologo è obbligato a essere uno *storico* nel senso più ampio del termine e uno *storico del testo* in particolare. In nessun caso si possono trarre delle conclusioni pratiche (per l'edizione di un testo, per la sua ricostruzione, per la classificazione delle sue copie manoscritte ecc.), se prima non vengono esaminate tutte le possibilità per stabilire un quadro concreto di come un testo sia cambiato realmente, di chi lo abbia modificato e per quale motivo, in quali condizioni storiche sia stato composto il testo d'autore e le sue rielaborazioni ad opera di redattori successivi.

L'approccio storico alle questioni testologiche non esclude affatto la necessità di una classificazione esteriore delle copie manoscritte, la necessità di disegnare gli stemmi, e non serve nemmeno come unica spiegazione storica di quello che è stato raggiunto unicamente sulla base di indizi esterni. Nell'ultimo caso, il ruolo di un approccio storico alle questioni testologiche si limiterebbe al compito originale di commento, la stessa metodologia del lavoro testologico, nella prima fase dello studio del testo, resterebbe quella precedente. In realtà l'approccio storico deve penetrare l'intera metodologia di analisi delle copie manoscritte. Il cambiamento e la differenza nel testo devono essere presi in considerazione

⁴⁸ A.D. Sedel'nikov, «Neskol'ko problem po izučeniju drevnej ruskoj literatury. Metodologičeskie nabljudenija», *Slavia VIII* (1929), n. 3.

unicamente sulla base del *significato* che questi rivestivano e non sulla base di un indice quantitativo. Le differenze nel risultato dei due approcci sono molto grandi. Così, per esempio, se si dividono le copie della *Skazanie o knjaz'jach vladimirskich* sulla base di indizi esterni, senza un'analisi dell'origine delle differenze, allora giungeremo inevitabilmente alla conclusione che sia inutile seguire le singole redazioni dello *Skazanie*, per quanto le differenze esterne al testo siano poco significative; tuttavia, se analizziamo la storia del testo delle copie dello *Skazanie* in stretta correlazione con l'attività storica e nell'insieme di tutta la tradizione manoscritta, allora risulterà chiaro che gli insignificanti cambiamenti esterni presenti nelle copie suddividono queste ultime in due redazioni completamente distinte, ciascuna delle quali possedeva una determinata e rigida funzione politica.⁴⁹

Pertanto l'approccio storico non esime affatto il testologo dal confronto meticoloso delle copie manoscritte, dall'individuare le differenze esteriori del testo, dallo stabilire le tavole genealogiche (o stemmi), ma esige che il lavoro del testologo non si limiti a questo. Esso impone al testologo degli obblighi aggiuntivi: egli deve tendere continuamente a una comprensione storica concreta di tutto quello che ha rilevato come risultato della prima fase, per il momento puramente 'esterna', del suo lavoro, e deve elaborare le sue conclusioni definitive, disegnando il quadro della vita reale, 'spiegata' dell'opera.

Raggiungere una condizione tale in cui la testologia chiarisca in tutti i casi le cause determinanti che muovono gli autori delle nuove redazioni dell'opera, oppure affinché in tutti i casi si riesca a spiegare fino in fondo l'intera evoluzione del testo, naturalmente, non è semplice. Si tratta solo del fatto che è necessario tendere a questo, che il testologo è obbligato a fare tutto il possibile per scoprire la reale e per noi comprensibile, evoluzione del testo spiegata in termini storici, e non soltanto ricostruire lo schema della relazione reciproca esteriore delle redazioni e delle copie manoscritte, poiché questo schema, in alcuni casi, non solo può rivelarsi insufficiente ma anche non veritiero. Certamente non sono pochi i casi in cui, a causa dell'insufficienza del materiale, bisogna limitarsi a questo, oppure quando nei cambiamenti del testo influiscono in primo luogo delle circostanze contingenti, come ad esempio la perdita di singole parti delle copie manoscritte che sono state utilizzate dal copista, l'ignoranza dello scriba, le condizioni tecniche in cui lavorava, la sua incomprendimento della lingua dell'originale ecc.

⁴⁹ R.P. Dmitrieva, *Skazanie o knjaz'jach vladimirskich*, Moskva-Leningrad 1955.

Va da sé che rimarremmo soltanto nei limiti di splendidi sogni se in aiuto di un tale compito non venissero alcuni procedimenti metodici di lavoro, la cui fecondità sempre più viene riconosciuta dalla testologia sovietica.

La trasformazione della testologia in scienza indipendente ha contribuito significativamente alla formazione di nuovi principi, proposti a loro tempo dai massimi rappresentanti della vecchia filologia russa, i quali si occupavano dello studio di opere più complesse della letteratura russa antica dal punto di vista della testologia: delle cronache annalistiche, dei cronografi, dei tipi diversi di *Paleja* ecc. L'edizione dei testi di queste opere esigeva, lo studio preliminare di molte decine e centinaia di copie manoscritte, esigeva lo studio preliminare dei rapporti reciproci tra le singole opere, della loro complessa composizione compilativa, delle loro tendenze politiche, delle loro particolarità stilistiche ecc. Divenne assolutamente chiaro che se l'edizione di un'opera sulla base di una o più copie manoscritte, poteva esistere senza un loro studio preliminare e completo, allora all'edizione delle cronache annalistiche, dei cronografi, dei tipi diversi di *Paleja* e delle opere solitamente racchiuse al loro interno (come, ad esempio, del *Romanzo di Alessandro*, di singole *povesti* storiche) avrebbe dovuto essere premesso un loro studio testologico completo.

La complessità dell'analisi testologica di questi tipi di opere esigeva dei nuovi procedimenti metodici di studio che si erano rivelati particolarmente fecondi. In particolare, proprio riguardo al materiale delle cronache annalistiche e dei cronografi venne proposta per la prima volta l'idea che non bisogna studiare le singole parti delle grandi opere fuori delle raccolte annalistiche, delle compilazioni e degli *sborniki*. Questo principio della complessità dello studio sostanzialmente non era nuovo; nuova fu l'ampia concezione che vi riversò A.A. Šachmatov, e la profondità con la quale egli lo realizzò nei propri studi.

Il principio della complessità dello studio è assai difficile da applicarsi, per questo motivo molto spesso i testologi lo hanno evitato nella prassi, lo hanno dimenticato. E, in effetti, la difficoltà dell'analisi testologica si eleva al quadrato con l'aumentare del volume dell'opera analizzata. Ecco perché il testologo si preoccupa sempre di ridurre il volume dell'opera studiata, ma nel farlo egli spesso ammette l'analisi delle parti dell'opera al di fuori del loro insieme oppure isola l'opera dal ciclo entro il quale essa è contenuta. Questo vale in particolare per i lavori dedicati alle cronache annalistiche e alle cronografie. Qui la ten-

tazione di occuparsi di una delle ‘*povesti* cronachistiche’ al di fuori dell’intera composizione delle raccolte di annali che la comprendono è sempre stata particolarmente alta.

A.A. Šachmatov nella recensione al lavoro di I.A. Tichomirov dal titolo *Obozrenie letopisnych svodov Rusi severo-vostočnoj* dimostrò nel dettaglio la totale infondatezza scientifica dell’analisi dei testi annalistici in parti, il tentativo di smembrare meccanicamente il testo annalistico in una serie di *povesti*, annotazioni cronologiche, narrazioni ecc.⁵⁰

Lo stesso A.A. Šachmatov nel suo lavoro di testologo ha costantemente rivolto il suo sguardo alle cronache come a un’opera unitaria, che in nessun caso può essere analizzata in maniera frammentaria. Anzi, A.A. Šachmatov ha dimostrato in maniera convincente che non si può studiare una cronaca al di fuori della storia dell’insieme delle cronache. Questo approccio ha trovato largo impiego nei lavori di A.A. Šachmatov e soprattutto in quelli dedicati alla *Povest’ vremennyh let*. In sostanza, al centro di tutta la ricerca di A.A. Šachmatov condotta sulle cronache, iniziata nel periodo della sua preparazione agli esami di laurea (1887-1890) e delle prime lezioni di libera docenza (nel 1890), c’è sempre stata un’unica opera: la *Povest’ vremennyh let*. A.A. Šachmatov non tentò mai di analizzare quest’opera, che si presenta come relativamente compatta, voluminosa e indipendente, fine a sé stessa, al di fuori delle raccolte annalistiche in cui essa è inclusa. Ecco perché il lavoro di A.A. Šachmatov sulla *Povest’ vremennyh let* si trasformò nello studio della storia dell’insieme delle cronache russe dei secoli XI-XV, delle quali egli si occupò per tutta la vita.

Il principio di studio del testo all’interno dell’opera contenuta in esso, all’interno del ciclo e di tutto il contesto manoscritto, ha portato negli ultimi anni a dei risultati particolarmente fecondi in relazione al principio metodico generale della testologia sovietica e degli studi delle fonti sovietici: studiare i cambiamenti del testo delle opere non soltanto sulla base di indizi esterni, ma anche in relazione ai cambiamenti del contenuto delle opere, vale a dire alla loro tendenza ideologica.

I principi adottati da A.A. Šachmatov per le compilazioni annalistiche sono stati usati in generale, solo con minore coerenza, da V.M. Istrin, K.K. Istomin e da altri studiosi per quanto riguarda le opere cronografiche.

Nel complesso ciò rappresentò una determinata fase nello sviluppo delle ricerche testologiche che significò un enorme passo avanti nelle ricerche storico-letterarie.

⁵⁰ *Otčet o sorokovom prisuždenii nagrad grafa Uvarova*, Sankt-Peterburg 1899.

La metodologia delle ricerche di A.A. Šachmatov e di V.M. Istrin ha cominciato, tuttavia, ad essere applicato sul materiale di tutti i tipi di opere letterarie molto tardi. Lo studio testologico del materiale agiografico (come, per esempio, delle *Vite* di Aleksandr Nevskij di V. Mansikka),⁵¹ delle *povesti* e delle epistole ha continuato a basarsi ancora sui vecchi procedimenti. Questi vecchi procedimenti hanno ricevuto, solo dopo la pubblicazione dei principali lavori di A.A. Šachmatov, un loro fondamento nella piccola broccura di S.A. Bugoslavskij dal titolo *Neskol'ko zamečanii k teorii i praktike kritiki teksta* (Černigov, 1913).

I procedimenti metodici che sono stati introdotti da A.A. Šachmatov e da V.M. Istrin si sono rivelati molto fecondi. Le tradizioni scientifiche proprio di questo gruppo di studiosi erano le più progressiste.⁵² I procedimenti migliori delle loro ricerche furono impiegati per il materiale documentario più svariato, non soltanto per le cronache e i cronografi, ma anche per le opere narrative, ecclesiastico-didattico, diplomatico e, in tempi più recenti, persino per un materiale documentario che non è affatto letterario, bensì giuridico.

I procedimenti menzionati sopra hanno ricevuto pieno appoggio, hanno trovato sostegno nei principi metodologici generali della scienza sovietica. Essi hanno svolto un ruolo importante nel superamento dei procedimenti meccanici e formalistici della vecchia metodologia per la preparazione dei testi per la stampa, procedimenti che in generale si riducevano a 'regole per l'edizione', a 'norme', e non all'essenza della storia del testo dell'opera studiata.

L'idea di A.A. Šachmatov che non si deve studiare la storia del testo di una parte di una cronaca al di fuori dell'intera cronaca nel suo insieme, e separare la storia del testo di una cronaca dalla storia della cronachistica, dalla storia del testo di altre opere cronachistiche legate alla cro-

⁵¹ V. Mansikka, *Žitie Aleksandra Nevskogo. Razbor redakcij i tekst*, Sankt-Peterburg 1913.

⁵² Può essere considerato un equivoco, causato evidentemente da scarse conoscenze, la dichiarazione di V.I. Strel'skij che A.A. Šachmatov «abbia esaminato i documenti» «in maniera formale, confrontando le copie dei documenti affini, definendo un insieme di varianti, che risalgono al protografo delle copie confrontate ecc.» (*Osnovnye principy naučnoj kritiki istočnikov po istorii SSSR*. Izd. Kievskogo universiteta 1961, p. 52). Inoltre, nonostante l'evidenza, V.I. Strel'skij afferma che «la difesa della teoria del neokantismo nell'interpretazione delle fonti si è riflessa chiaramente nei lavori di N.I. Kostomarov, A.A. Šachmatov, A.S. Lappo-Danilevskij e altri». Non c'è alcuna allusione nella ricca eredità letteraria edita e inedita di A.A. Šachmatov che egli si sia interessato o che conoscesse il neokantismo. Per quanto riguarda invece N.I. Kostomarov, questi lavorò prima della comparsa nel neokantismo; soltanto A.S. Lappo-Danilevskij aveva profeso il suo neokantismo.

naca studiata, può essere considerato del tutto giustificata, e ha portato a risultati straordinariamente importanti e ha permesso perfino di ricostruire testi perduti. In maniera simile a quanto fece A.A. Šachmatov, il quale decise di concentrare tutte le sue ricerche sulla *Povest' vremennyh let*⁵³, tentando di ricostruire la storia del testo di questa opera,⁵⁴ il suo successore M.D. Priselkov si occupò prevalentemente della storia delle cronache dei secoli XIV-XV, compose la *Istorija russkogo letopisanija XI-XV v.* (Leningrad 1940), ma non perse mai di vista il suo compito principale: la ricostruzione del preziosissimo manoscritto della *Troickaja letopis'* dell'inizio del XV secolo che è andato bruciato durante l'incendio di Mosca. Egli riuscì a portare a termine questo lavoro dopo alcune decine di anni di lavoro. La ricostruzione della *Troickaja letopis'*,⁵⁵ pubblicata dopo la sua morte, è risultata come uno dei massimi risultati della scienza filologica: fu quasi un 'miracolo' che non avremmo nemmeno potuto sognare, se la metodologia dello studio dei testi annalistici non avesse raggiunto i massimi livelli nei lavori di A.A. Šachmatov e se non si fosse basata sul principio dello storicismo sul quale poggia la testologia sovietica degli ultimi anni.

In realtà il principio dello studio generale della tradizione manoscritta nella quale è giunta fino a noi un'opera si è rivelato straordinariamente importante per la testologia sovietica nel suo tentativo di considerare la storia del testo e dei testi in stretto rapporto con la storia della società umana, di considerare un testo non come qualche cosa che si sviluppa in maniera autonoma secondo delle regole interne, ma come la manifestazione del volere umano, della concezione che l'uomo ha del mondo, della storia della società nel complesso.

La storia del testo è anzitutto la storia degli autori di questo testo. La testologia come scienza indipendente, e non come l'insieme dei procedimenti per l'edizione del testo, è vicina agli studi letterari, non può fare a meno delle sue conclusioni, richiede un approccio totale al testo. Tutti questi principi, verso i quali i testologi sovietici tendono continuamente, giustificano e sviluppano ulteriormente il principio šachmatoviano dello studio generale della tradizione manoscritta.

⁵³ Perfino il famoso *Obozrenie russkich letopisnych svodov XIV-XVI vv.* venne scritto da A.A. Šachmatov come studio dedicato alla *Povest' vremennyh let*, ma venne abbreviato dal redattore al momento dell'edizione.

⁵⁴ *Povest' vremennyh let*, t. 1, Petrograd 1916.

⁵⁵ M.D. Priselkov, *Troickaja letopis'. Rekonstrukcija teksta*, Moskva 1950. Lo studio introduttivo a questa edizione si è conservato in alcune varianti. Il testo definitivo (quello che è stato stampato nell'edizione) è stato compilato da me (D.L.).

La necessità di studiare le raccolte come un tutt'uno non riguarda solo le cronache annalistiche. Oltre alle raccolte annalistiche, sono state composte anche raccolte di altri tipi di opere.

Un'enorme quantità di opere letterarie è giunta fino a noi non in forma indipendente, ma in un insieme di raccolte: compilazioni complesse e alle volte molto ampie, per le quali i copisti medievali nutrivano una vera passione. Queste compilazioni solitamente venivano composte seguendo un tema principale e si subordinavano a una determinata concezione. Per esempio, il *Russkij chronograf*, l'*Ellinskij i Rimskij letopisec*, il *Troickij chronograf*, le *Palei cronografiche* erano dedicati alla storia universale, biblica e insieme greco-romana e bizantina. All'interno di tali compilazioni della storia universale sono giunte fino a noi molte opere di traduzione: il *Romanzo di Alessandro*, la *Vita di Costantino ed Elena*, la *Narrazione della costruzione di S. Sofia di Costantinopoli*, il *Racconto di Teofilo* e altre. Nelle numerose compilazioni di storia russa – raccolte annalistiche – si è tramandata un'enorme quantità di quelle opere letterarie che adesso siamo soliti studiare isolatamente: molti ammaestramenti (come l'*Insegnamento* di Vladimir Monomach, le vite (come le *Vite* di Aleksandr Nevskij, di Dmitrij Donskoj, e di molti altri), le *povesti* storiche (una loro enumerazione esaurirebbe l'elenco di tutte le *povesti* storiche fino al xvi secolo), i racconti di viaggio (come il *Viaggio al di là dei tre mari* di Afanasij Nikitin) ecc. Raccolte simili risultano essere anche molti *pateriki*, le *povesti* dedicate a una città particolare (le *povesti* di Novgorod, di Murom e altre città), le *stepennyje knigi*, le cosmografie, i fisiologi, gli *azbukovniki* ecc.

Le opere incluse nell'insieme di queste raccolte sono state modificate durante il processo di copiatura insieme con tutto il loro contenuto.

Lo studio contemporaneo di testi russi antichi prende in esame non solo il carattere della diffusione dei testi nell'insieme delle raccolte annalistiche, ma anche nell'insieme degli *sborniki*. I cambiamenti nell'opera studiata spesso trovano corrispondenza nei cambiamenti ai quali sono state sottoposte le opere vicine. Il copista ricopiando un insieme di opere modifica in un determinato modo tutte le opere di questo insieme, introduce nelle opere da lui copiate gli stessi cambiamenti. Fa persino gli stessi identici errori. Onde è chiaro che lo studio del contesto costante dell'opera (o 'convoglio' come propongo di chiamarlo) permette di capire molto del destino letterario dell'opera.

Un tale lavoro per lo studio del contesto costante dell'opera, del suo 'convoglio', dello studio dell'insieme delle raccolte, specialmente di quelle che si distinguono per una certa uniformità, sta soltanto iniziando nella scienza, ma lascia intravedere delle prospettive interessanti.

Inoltre, le opere della letteratura russa antica devono essere studiate nell'insieme delle raccolte annalistiche e nell'insieme degli *sborniki*, è necessario prendere in considerazione anche la tradizione letteraria, le influenze reciproche e i frequenti prestiti da un'opera all'altra.

L'assenza nel medioevo di idee come quelle odierne sulla proprietà letteraria e sul carattere collettivo della creazione si è riflessa, tra l'altro, nell'aspirazione continua a migliorare un'opera a spese di un'altra.

Grazie a questa particolarità noi disponiamo delle testimonianze dell'esistenza delle opere che non si sono tramandate, oppure possiamo farci un'idea della forma più antica di un'opera che si è conservata soltanto in copie tarde.

Ecco perché nella teoria della letteratura moderna sovietica nasce l'esigenza di considerare nel lavoro testologico sulle opere russe antiche non solo tutte le copie delle opere, ma anche tutti quei testi nei quali l'opera studiata si è riflessa in una forma o l'altra, e talvolta anche quelle opere sotto l'influenza delle quali l'opera si è trovata.

Se la testologia è la scienza della storia del testo delle opere, allora quale rapporto ha con l'edizione dei testi?

L'edizione del testo dell'opera si basa sul suo studio testologico. L'edizione scientifica delle opere utilizza nella prassi i risultati delle ricerche testologiche. Inoltre, l'edizione di un testo è solo una delle molte applicazioni pratiche dello studio di un testo. Altre applicazioni possono risiedere nella storia della letteratura, nello studio storico delle fonti ecc.

L'edizione delle opere trae vantaggio o meno dal fatto che la testologia non è più subordinata direttamente alla tecnica dell'edizione, che è diventata una disciplina indipendente? Senza dubbio l'edizione scientifica di un testo da questo ci guadagna soltanto.

In realtà, se la testologia avesse come proprio scopo soltanto l'edizione di un testo e se la testologia si presentasse unicamente come un 'sistema di procedimenti filologici' per l'edizione di un'opera⁵⁶ o come una 'filologia applicata',⁵⁷ allora lo studio stesso della storia del testo, indipendente dai compiti dell'edizione, passerebbe in secondo piano e si complicherebbe. La testologia come 'sistema di procedimenti' è subordinata a 'regole meccaniche del gioco', elabora gli stessi modi di approccio al testo ecc. Lo sviluppo indipendente della testologia si rivela essere tanto

⁵⁶ B.V. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga*, p. 30.

⁵⁷ Ivi.

difficile quanto lo era quello della geometria quando questa veniva identificata con l'agrimensura.

Il fatto è che l'edizione di un testo deve fondarsi non sull'insieme dei 'procedimenti filologici', che permettono di preparare il testo da inviare in tipografia in maniera semplice e uniforme, ma deve basarsi sulla conoscenza globale della storia del testo di un'opera. Solo nel momento in cui la storia del testo è stata studiata e il lavoro sulla base di questo studio è stato completato, l'edizione del testo può scegliere obiettivamente quale testo pubblicare e con quali procedimenti.

Seguire in maniera irragionevole gli stessi procedimenti per la pubblicazione di testi che sono completamente diversi tra di loro è il flagello delle edizioni contemporanee. Né un principio testologico solo, né una regola sola hanno valore universale, al di fuori dell'unica regola di osservare in tutto l'assoluta storicità e di considerare la storia del testo. Non esistono edizioni che devono essere ripetute secondo i loro principi: tutte le edizioni sono 'uniche'.

La testologia sovietica contemporanea lotta per l'obiettività e la coerenza delle edizioni delle opere. L'obiettività e la coerenza delle edizioni dei testi non possono essere raggiunte solo attraverso le norme e le regole delle edizioni, sebbene per ogni concreta edizione queste regole e istruzioni siano assolutamente necessarie.

In realtà, se nella decisione delle questioni della storia del testo il testologo deve essere libero dal potere degli stereotipi e dai metodi meccanici della ricerca, deve essere aperto ai 'casi particolari', nell'edizione di un testo già studiato l'editore del testo, al contrario, deve tendere all'uniformità, deve seguire delle regole determinate, severe e semplici, che devono però basarsi sullo studio preliminare e scientifico della storia del testo.

Una volta scelte e stabilite determinate regole per la sua edizione sul fondamento di uno studio scientifico della storia del testo, l'editore non deve deviare da esse e non deve in casi particolari ammettere eccezioni non contemplate. E quanto più semplici e rigide saranno queste regole, tanto più chiaro risulterà essere il rapporto reciproco tra il testo pubblicato e i testi dei manoscritti. Le regole sono degli intermediari che stabiliscono la severa e coerente dipendenza funzionale del testo che viene pubblicato dai testi dei manoscritti. Se mancano queste regole, allora manca anche questa dipendenza, la funzione deve essere uniforme perché possa essere recepita dal lettore. L'esattezza di un'edizione è in primo luogo l'esattezza della dipendenza funzionale dell'edizione dai dati scientifici dello studio della storia del testo nei manoscritti.

La supposizione che le regole e le norme garantiscano di per sé la stabilità e l'obiettività delle edizioni è un grave errore. Un'autentica obiettività e stabilità possono essere raggiunte soltanto attraverso uno studio scientifico sul quale devono basarsi tutte le regole e le norme, perché esse siano obiettive e stabili. Se le regole e le norme non si basano sui dati obiettivi dello studio scientifico della storia del testo ma vengono imposte dalle esigenze delle case editrici, dei redattori e di diverse commissioni di redazione che muovono da 'concezioni generali' estremamente soggettive, allora l'uniformità esteriore di tali edizioni sarà assai precaria. Allo stesso modo le regole e le norme possono facilmente cambiare. Ecco perché la trasformazione della testologia da insieme di procedimenti filologici per l'edizione di un testo a disciplina scientifica indipendente che studia la storia del testo è un compito di fondamentale importanza anche per la nostra prassi editoriale.

Negli studi testologici delle opere della letteratura russa antica i testologi sovietici cercano dunque, oltre alle particolarità esteriori del testo di singole copie, di trovare una loro spiegazione storica (nel senso più ampio del termine). La storia reale dei testi, intesa come la storia delle persone che hanno composto questo testo e non come un'evoluzione immanente delle copie nelle loro varianti, è l'aspetto che attrae maggiormente i testologi-medievisti sovietici. Uno dei principi-cardine della testologia sovietica consiste nel fatto che nessun fatto testologico può essere utilizzato se prima non ne viene fornita una spiegazione. I fatti testologici non esistono al di fuori della loro interpretazione.⁵⁸ A questo si lega anche un altro principio: tutti i fatti sono *individuali*, ognuno ha una sua spiegazione. Infine vi è un ultimo principio: il principio della complessità dello studio dei fatti testologici. Non sono importanti solo i singoli fatti, ma anche le relazioni che li legano, il loro sistema. Le varianti di una copia sono un sistema determinato, considerato e chiarito dal testologo nel complesso, in primo luogo nel legame con l'attività *consapevole* dei copisti. La storia del testo delle opere va studiata in maniera complessa. Essa va studiata nell'insieme delle raccolte annalistiche, degli *sborniki*, nel legame con il 'convoglio' e con la tradizione letteraria. Le

⁵⁸ Delle proteste contro l'idea della storia del testo come di un cumulo uniforme di varie corrottele si sono levate anche in Occidente. Riguardo a ciò, in particolare, scrive A. Dain: «Tous les cas sont spéciaux» (A. Dain, *Les manuscrits*, p. 167). Come sempre, anche A. Housman ha formulato lo stesso pensiero in maniera assai originale: «I copisti conoscevano e si preoccupavano dei nostri gusti non più di quanto i malati si interessano dei gusti dei dottori; loro non facevano errori di un solo tipo, ma di tutti i tipi, così come le medicine devono essere di tutti i tipi» (A. Housman, *Manilius*, Oxford 1937, p. LIV).

modifiche di un testo non avvengono isolatamente, ed è per questo che nella storia del testo di un'opera molto trova una spiegazione nell'analisi delle condizioni letterarie e manoscritte del testo e dei fenomeni generali della storia della letteratura e della società.

Per rispondere ai nuovi compiti che stanno di fronte alla scienza testologica, il testologo deve essere un linguista, uno storico della letteratura, uno storico, in un certo senso uno psicologo, deve avere delle conoscenze nell'ambito della storia del pensiero sociale, conoscere nei minimi dettagli l'epoca alla quale si riferisce la sua opera. Quanto più grande sarà il bagaglio di effettive conoscenze organizzate riguardanti l'epoca dell'opera studiata di cui dispone il testologo, tanto maggiori saranno le possibilità di fare varie supposizioni nell'ambito della ricostruzione della storia del testo dell'opera.

Nella testologia ha un significato di primaria importanza l'ampiezza del campo combinatorio dell'immaginazione creativa del testologo, il quale accosta fra di loro fenomeni molto isolati e che appartengono a diverse sfere della storia della vita dell'uomo.

Nel seguito risulterà chiaro quanto la testologia sia strettamente legata alla 'scienza dell'uomo' e alla 'visione dell'uomo', e quanto sia fondamentale il ruolo ricoperto dall'immaginazione creativa in essa: la capacità di unire lati diversi dell'attività umana per la composizione di un quadro reale dell'evoluzione del testo di un'opera.

La testologia studia dunque la storia del testo di un'opera; la storia del testo di un'opera deve essere considerata come una creazione di uomini – autori, redattori, copisti, lettori, committenti. In questa forma la storia del testo risulta legata alla storia della società.

In questo ultimo punto la metodologia dello studio della storia del testo delle opere proposta da A.A. Šachmatov in relazione alle cronache si distingue sostanzialmente dalla metodologia testologica propria dei testologi-medievisti sovietici. A.A. Šachmatov non vide le contraddizioni di classe, non vide nelle cronache il riflesso di determinate idee sociali. Tutta la storia delle cronache era per lui, in generale, la storia delle cronache, composte in centri statali ed ecclesiastici isolati. Nel seguito, sulla base di vari esempi vedremo quanto un tale approccio alla storia delle cronache ha semplificato e deformato la storia reale dei testi.

La storia del testo di un'opera è legata in maniera assai stretta alla storia della letteratura, alla storia del pensiero sociale, alla storia nel suo complesso e non può essere studiata isolatamente.

(traduzione di L. Baroni e G. Ziffer)

Questioni

FILOLOGIA: LE PAROLE E LE COSE

IL «LEXICON OF SCHOLARLY EDITING»: UNA BUSSOLA NELLA BABELE DELLE TRADIZIONI FILOLOGICHE

WOUT DILLEN, ELENA SPADINI, MONICA ZANARDO

1. Introduzione

La critica testuale, *textual criticism*, *Textkritik*, *critique textuelle*, *critique génétique*, *Editionswissenschaft* è quel settore di studi che si occupa della trasmissione dei testi e dei documenti prodotti da un autore, ovvero delle testimonianze manoscritte, a stampa, o digitali, di un'opera e del rapporto tra di esse. Essa è stata considerata il culmine della filologia,¹ e trova applicazione nell'ecdotica, termine preso in prestito dal francese *ecdotique*,² che trapiantato sul suolo italiano sta appunto ad indicare l'esercizio della critica testuale nella preparazione di un'edizione critica. Campo di studio assai vasto, la critica testuale si è sviluppata in modo disomogeneo nei diversi paesi: le culture nazionali hanno sviluppato ciascuna una specifica tradizione, con approcci teorici dissimili e prassi metodologiche diverse.

In questa polifonia di voci, a partire dagli anni Settanta e con una significativa accelerazione nel corso degli anni Novanta, le varie scuole hanno cercato – in misura diversa e con diverse tempistiche – di creare un terreno di discussione più vasto, meno legato alle specificità nazionali e più aperto a un dialogo europeo. Per ragioni contingenti, si è posto con forza il problema delle barriere linguistiche, e in primo luogo la necessità di traduzioni incrociate, per favorire una maggiore conoscenza reciproca su cui basare un più proficuo dialogo. Questa esigenza

¹ G. Contini, «Filologia», in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, ora in G. Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 10. La voce è disponibile anche online <[² Dom H. Quentin, *Essais de critique textuelle \(ecdotique\) par Dom H. Quentin, moine Bénédictin de l'abbaye de Solesmes*, Paris, Picard, 1926.](http://www.treccani.it/enciclopedia/filologia_(Enciclopedia-del-Novecento)/>.</p></div><div data-bbox=)

ha favorito anche un processo di sistematizzazione interno a ciascuna tradizione che si è concretizzato nella nascita di lessici e glossari monolingue prima, e successivamente bilingue o multilingue, dapprima cartacei³ e, più recentemente, elettronici.⁴ Operazione tutt'altro che oziosa:⁵ il vocabolario di ciascuna disciplina rispecchia in buona misura i rispettivi interessi, obiettivi, prassi metodologiche.

È in questo contesto che si posiziona il *Lexicon of Scholarly Editing* (*LexiconSE*),⁶ un lessico multilingue digitale di termini filologici, inteso a favorire un dibattito internazionale che faccia tesoro della varietà teorica e metodologica, riconoscendo proprio a questa polifonia la capacità di arricchire il dibattito intorno alla critica testuale.

In questo contributo, proporremo dapprima una breve panoramica del dibattito creatosi durante il Novecento e l'inizio del XXI secolo, di cui indicheremo gli snodi fondamentali e gli attori principali. In seguito, presenteremo alcuni lessici sorti negli ultimi decenni, dettagliandone scopi, esiti e caratteristiche precipue. Daremo quindi spazio al *LexiconSE*, mostrandone il funzionamento e presentandone le potenziali ricadute critiche attraverso una selezione di esempi, per concludere, infine, sul

³ Si vedano almeno, per il latino, il castigliano, l'italiano e il francese: A. Springhetti, *Lexicon linguisticae et philologiae*, Romae, Apud Pontificiam Universitatem Gregorianam, 1962; F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Editorial Gredos, 1968³ (1963²; 1953¹); S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973; D. Muzerelle et Comité international de paléographie, *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, CEMI, 1985 (per il quale cfr. *infra* il § 4); *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da G.L. Beccaria, Torino, Einaudi, 2004² (1994¹); il «Glossaire de critique génétique» in A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS Éditions, 2016² (PUF, 1994¹), pp. 285-291; E. Malato, «Glossario filologico», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. X, *La tradizione dei testi*, coordinato da C. Ciociola, Roma, Salerno, 2001, pp. XIII-LVI; E. Malato, *Lessico filologico. Un approccio alla filologia*, Roma, Salerno, 2008; Y. Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, Torino, Accademia University Press, 2013 (del quale si veda pure l'«Introduzione», pp. XIII-XXV, per una descrizione degli antecedenti); F. Duval, *Les mots de l'édition de textes*, Paris, École nationale des chartes, 2015. Un glossario della critica genetica è in corso di preparazione all'ITEM (a cura di Pierre-Marc de Biasi e Anne Herschberg Pierrot); un'anticipazione di alcuni lemmi è disponibile in linea: <<http://www.item.ens.fr/?identifiant=dictionnaire/>>).

⁴ Per una selezione di esempi, cfr. *infra* il § 4.

⁵ «A questo va aggiunto un dato che, soprattutto dopo la metà e verso la fine del XX secolo, è diventato sempre più macroscopico e che si potrebbe definire una specie di «Babele delle lingue» ... ma l'esigenza, in ogni modo, di tradurre da e in lingue con caratteristiche differenti genera di necessità scarti, sia pur piccoli, di significato», cfr. L. Gamberale, «Introduzione», in Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, p. VIII).

⁶ <<http://uahost.uantwerpen.be/lse/>>.

ruolo di accentratore e di mediatore culturale che il *LexiconSE* può svolgere, e sulla sua intrinseca capacità di promuovere la diffusione di tradizioni filologiche di certo note e prestigiose, ma che godono tuttora di una conoscenza spesso solo superficiale al di fuori dei confini nazionali.

2. Breve storia di un lungo dibattito

Sarebbe difficile discutere dei lessici dedicati al vocabolario filologico senza tener conto del contesto dal quale essi emergono, ovvero del dibattito e dello scambio tra le varie tradizioni nazionali. La critica testuale ha per nascita vocazione sovranazionale: basterà ricordare che la filologia romanza, così come, ad esempio, lo studio dei testi medievali olandesi, hanno origine in Germania.⁷ È qui che durante l'Ottocento, in piena temperie positivista, si pongono le fondamenta del metodo genealogico, passato alla storia come lachmanniano, ben presto recepito in Francia, elaborato tramite il ricorso alla norma degli errori comuni, poi schematicamente sintetizzato nel manualetto di Paul Maas.⁸ Se gli scambi scientifici sovranazionali, nel corso dell'Ottocento, sono garantiti in quella che si poteva ancora definire l'Europa dei *savants*, nel corso del Novecento cresce il divario tra le tradizioni scientifiche nazionali. Si osservino, ad esempio, i diversi approcci all'eccdotica dei testi medievali:⁹ in Francia si assiste alla rivoluzione di Bédier; in Italia prende piede un neo-lachmannismo che non rinuncia all'analisi diacronica pur considerando attentamente il manoscritto; ancora in Francia, ma con ricadute soprattutto negli Stati Uniti, l'*Éloge de la variante* di Cerquiglini stimola la nascita della *New Philology*;¹⁰

⁷ Per una ricostruzione articolata della storia della critica testuale e relativa bibliografia, si vedano almeno R. Antonelli, «Interpretazione e critica del testo», in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, IV, *L'interpretazione*, 1985, pp. 141-243; A. Stussi (a cura di), *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 21-45; Id., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015² (1994¹), pp. 277-288; S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Liviana, Padova, 1985; M.L. West, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, Palermo, L'Epos, 1991 (Stuttgart, 1973¹).

⁸ P. Maas, *Textkritik. Verbesserte und vermehrte Auflage*, Leipzig, Teubner, 1950. Cfr. G. Fiesoli, *La genesi del Lachmannismo*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2000.

⁹ Cfr. F. Duval (éd.), *Pratiques philologiques en Europe. Actes de la journée d'étude organisée à l'École des Chartes le 23 septembre 2005*, Paris, École des Chartes, 2006 – con contributi di Bein, Carruthers, Jongen, Zinelli, Poirel e dello stesso Duval – al quale si rimanda per la trattazione che segue.

¹⁰ Da tenere distinta, ben inteso, dalla *Nuova Filologia* di Barbi. Il dibattito generato dal libro di Cerquiglini investe soprattutto la filologia romanza, con sporadiche

in Germania si assiste ad un progressivo abbandono della prassi stemmatica, che trova compimento nell'odierno *Leithandschriftenprinzip*, vicino alla proposta bedieriana dell'ottimo manoscritto; in Inghilterra, nonostante il legame con il dizionario oxoniense stimolasse la produzione di edizioni conservative, i filologi attingono alla critica testuale continentale, da applicare variamente a seconda dei testi, come provano le edizioni di diverso tipo della EETS (*Early English Texts Society*); la Spagna solo a partire dagli anni Ottanta imposta una riflessione teorica sul lavoro ecdotico. Tuttavia, per quanto questa diversificazione progressivamente operatasi nelle varie tradizioni fosse suscettibile di arricchire la disciplina, fino a questa altezza il sostanziale monolinguisimo delle diverse scuole nazionali ha limitato il dialogo e l'interscambio reciproco, inibendo così il potenziale fecondo di un orizzonte più ampio e variegato.¹¹

Le varianti ecdotiche (si permetta il gioco di parole) trovano ragione d'essere anche nella varietà dei *corpora* che ne costituiscono l'oggetto di studio. Due esempi valgono su tutti: la filologia medievale olandese si esercita su testi conservati nella maggior parte dei casi in manoscritti unici, a volte frammentari, e dovrà dunque trovare soluzioni per i problemi sollevati da questo tipo di testimonianze; in Italia, la presenza nel panorama letterario medievale delle Tre Corone obbliga l'equilibrio tra le autorità dell'autore e quella del copista a spostarsi parzialmente dal lato dell'autore, con ricadute sulle prassi ecdotiche.¹² Considerare la consi-

eco in altri ambiti. Cfr. B. Cerquiglini, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989; K. Busby (ed.), *Towards a Synthesis?: Essays on the New Philology*, Amsterdam - Atlanta, GA, Rodopi, 1993; M.-D. Glessgen, F. Lebsanft (eds.), *Alte und neue Philologie*, Tübingen, Niemeyer, 1997.

¹¹ Di certo, anche all'interno di una singola prospettiva nazionale, il panorama non è necessariamente né omogeneo né monolitico, come conferma la frequente coesistenza di più edizioni per gli stessi *corpora*, magari radicalmente dissimili per approccio e criteri di edizione: il concetto di "scuola nazionale" non sarà dunque da recepire in modo lineare né schematico. Ci pare rilevante osservare, al contrario, che proprio i dibattiti scaturiti dall'edizione di uno stesso *corpus* hanno alimentato il progresso della disciplina, arricchendola notevolmente; essi, tuttavia, hanno raramente oltrepassato i confini nazionali. In questi termini proprio la permeabilità limitata (in larga misura riconducibile a barriere linguistiche) tra le metodologie adottate nei vari paesi ha in parte inibito le possibilità di beneficiare di un'arena di discussione più ampia che, includendo un numero maggiore di interlocutori, avrebbe potuto stimolare dibattiti ancor più fecondi ed efficaci.

¹² Chiaramente la questione assume contorni diversi per la filologia dei testi antichi (prodotti in lingue morte che – quali il greco o il latino – sono giocoforza transnazionali) o per alcune tradizioni medievali (quali ad esempio la letteratura provenzale) per le quali la distanza cronologica induce un'importante distanza linguistica, azzerando la pertinenza geografica degli attuali confini linguistici. A fronte di un discreto numero di cor-

stenza del *corpus* testuale sul quale la critica si esercita per comprenderne gli approcci metodologici è certo fondamentale anche al di fuori degli studi medievali, come vedremo di seguito.

Il dialogo tra le diverse scuole nazionali che si occupano dello studio dei manoscritti d'autore si è svolto con modalità e tempistiche dissimili, coinvolgendo di volta in volta interlocutori diversi. In particolare, la *Scholarly Editing* anglo-americana, la *critique génétique* francese e la *Editionswissenschaft* tedesca hanno avviato un percorso di condivisione e di integrazione relativamente precoce, lasciando da parte le rispettive particolarità e differenze a vantaggio di un più costruttivo scambio reciproco di esperienze e risultati.¹³ Come ricorda Hans Walter Gabler nella sua introduzione a *Contemporary German Editorial Theory*, il 1973 segna una tappa importante nel processo di avvicinamento tra le diverse scuole nazionali: in quell'anno, infatti, filologi di otto nazionalità diverse¹⁴ si sono riuniti per riflettere sulle diverse prospettive in merito alla teoria e alla pratica della critica testuale e dell'edizione nell'ambito del convegno *Modern Methods and Problems of Editing* che si è tenuto in Italia a Bellagio, presso il lago di Como, e che era «pivoted on the meeting of the Anglo-American and the German schools of editorial scholarship».¹⁵ Tra gli esiti indiretti, sul lungo periodo, di questo fecondo incrocio di prospettive editoriali, un posto di rilievo ha l'edizione dell'*Ulisse* di Joyce curata da Gabler e pubblicata nel 1984:¹⁶

pora transnazionali ci pare, tuttavia, che le scuole filologiche nazionali si siano in buona parte modulate in risposta alle domande di volta in volta poste dai *corpora* in oggetto.

¹³ Per la ricostruzione del dialogo franco-anglo-tedesco nello studio dei manoscritti d'autore, cfr. W. Dillen, *Digital Scholarly Editing for the Genetic Orientation: The Making of a Genetic Edition of Samuel Beckett's Works*, Antwerp, Universiteit Antwerpen, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Departement Letterkunde, 2015.

¹⁴ Precisamente: Gran Bretagna, Stati Uniti, Germania, Svizzera, Francia, Italia, Olanda e Belgio. Si osservi che, curiosamente, per quanto l'Italia fosse il paese ospite e per quanto i partecipanti coprissero otto nazionalità diverse, il *focus* dell'incontro era esclusivamente il dialogo tra la prospettiva anglo-americana e quella tedesca.

¹⁵ H. Gabler, «Introduction: Textual Criticism and Theory in Modern German Edition», in *Contemporary German Editorial Theory*, ed. by H. Gabler, G. Bornstein, and G.B. Pierce, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 1-16. Anche Hans Zeller nel suo intervento per la conferenza del 1973 incoraggia l'incontro tra le pratiche editoriali tedesca e anglo-americana, suggerendo che «recent efforts of Germanists may be of interest to editors of English and American literature, just as the Germanist concept must rely on the application of bibliographical criteria for further expansion and development» (H. Zeller, «A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts», *Studies in Bibliography*, 28 (1975), pp. 231-264: 231).

¹⁶ J. Joyce, *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*, ed. by H.W. Gabler, New York, Garland, 1984.

si tratta, infatti, di un'edizione curata da un filologo tedesco ma dedicata alla *genesi* di un'opera in lingua inglese. Come osserva Dirk Van Hulle in *Textual Awareness*, il fatto che l'*Ulisse* pubblicato da Gabler si emancipi tanto dalla tradizione editoriale tedesca quanto da quella anglo-americana «seems to prove that his work constitutes an innovative combination of European and American traditions».¹⁷

In ogni caso, come Gabler precisa nella sua introduzione, il processo di avvicinamento avviato con la conferenza del 1973 è diventato effettivamente produttivo solo a partire dagli anni Novanta, quando le barriere linguistiche hanno iniziato ad ammorbidirsi. La progressiva diffusione dell'inglese come lingua franca ha agevolato la diversificazione del dibattito, favorendo uno scambio più efficace sulle diverse prospettive e metodologie in ambito filologico.¹⁸ All'inizio degli anni Duemila l'interazione tra i molteplici approcci è stata ulteriormente incentivata grazie alla creazione della *European Society for Textual Scholarship* (ESTS), fondata nel 2001 sul modello della più anziana associazione gemella, l'americana *Society for Textual Scholarship* (STS), con l'obiettivo esplicito di fornire «an international and interdisciplinary forum for the theory and practice of textual scholarship in Europe» (ESTS 2015), incentivato e supportato dalla promozione dell'inglese come lingua franca. La creazione della ESTS è stata seguita a pochi anni di distanza dalla pubblicazione di *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* (Deppman, Ferrer, and Groden 2004), un'opera che ha fatto per la *critique génétique* quello che

¹⁷ D. Van Hulle, *Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, & Mann*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004, p. 28. La metodologia "ibrida" adottata da Gabler, inoltre, prendeva le mosse da una riflessione su «the potential of electronic data processing for the development of scholarly editing» (H. Gabler, «Introduction: Textual Criticism and Theory in Modern German Editing», in *Contemporary German Editorial Theory*, ed. by H.W. Gabler, G. Bornstein, and G. Borland Pierce, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 1-6: 1), un'indagine che Trevor Howard-Hill presentò proprio alla conferenza del '73 e che pubblicò in seguito in T. Howard-Hill, «A practical Scheme for Editing Critical Texts with the Aid of a Computer», *Proof*, 3 (1973), pp. 335-356.

¹⁸ Cfr. H. Gabler, «Introduction: Textual Criticism and Theory in Modern German Editing», in *Contemporary German Editorial Theory*, ed. by H.W. Gabler, G. Bornstein, and G. Borland Pierce, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 1-6. Lo stesso *Contemporary German Editorial Theory* è un ottimo esempio di questo processo, così come l'articolo di F.P. Bowman, «Genetic Criticism» (*Poetics Today*, XI (1990), 3, pp. 627-646), che offre un tentativo di riassumere lo stato dell'arte della *critique génétique* traducendo in inglese alcuni dei concetti chiave dell'approccio francese, mettendo altresì in risalto il rischio frequente di una prossimità terminologica a cui non corrisponda un'immediata equivalenza concettuale.

Contemporary German Editorial Theory aveva fatto per la tedesca *Editionswissenschaft*. Nello stesso anno è apparso anche *Textual Awareness* di Dirk Van Hulle, che mirava a favorire l'avvicinamento tra le scuole filologiche anglo-americana, francese e tedesca mettendo in rilievo le interazioni e i punti di contatto tra i rispettivi approcci teorici e metodologici, offrendo uno studio genetico su un autore significativo di ciascuna delle tre tradizioni (James Joyce, Marcel Proust e Thomas Mann). Questa tendenza a fare un passo indietro rispetto alle prerogative nazionali per dedicarsi, invece, a un più fecondo e produttivo dialogo è tutt'ora attiva e vitale: si pensi alle recenti pubblicazioni di Shillingsburg e Van Hulle «Orientations to Text, Revisited»,¹⁹ o alla monografia in tre volumi di Patrick Sahle intitolata *Digitale Editionsformen*,²⁰ che presenta nell'ultimo volume un modello inteso a incorporare tutti i diversi approcci ai testi e alla loro edizione.

3. Verso un dialogo più multilingue

L'esigenza di un dialogo plurale e transnazionale non si è affacciata solo recentemente, e i tentativi di avvicinamento sono stati molteplici. Ciò nonostante, a fronte della permeabilità dei confini nazionali, le barriere linguistico-disciplinari si sono rivelate in molti casi più durature e più difficili da scalfire. I romanisti costituiscono ad esempio in questo panorama un'entità unica, all'interno della quale, nonostante i diversi approcci metodologici, si sorpassano quotidianamente le frontiere nazionali;²¹ ma i contatti tra filologia romanza e germanica, per rimanere nell'ambito

¹⁹ D. Van Hulle, P. Shillingsburg, «Orientations to Text, Revisited», *Studies in Bibliography*, 59, no. 1 (2015), pp. 27-44.

²⁰ P. Sahle, *Digitale Editionsformen (Teil 1: Das typographische Erbe; Teil 2: Befunde, Theorie und Methodik; Teil 3: Textbegriffe und Recodierung)*, Norderstedt, BoD-Books on Demand, 2013.

²¹ Per alcune sintesi sulle prassi ecdotiche all'interno della Romania, cfr. gli atti dei congressi della Società di Linguistica Romanza (CILFR, si vedano ad esempio gli «Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza Napoli, 15-20 aprile 1974», Amsterdam, J. Benjamins, 1978); *Romance Philology*, 45 (1991-1992); M. Zink, «Trente ans avec la littérature médiévale. Note brève sur de longues années», *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXIX (1996), pp. 27-40; P. Menard, «Histoire des langues romanes et philologie textuelle», in G. Ernst et al. (éds), *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la Romania*, Berlin-New York, 2003, pp. 62-71; il Seminario Medioevo Romanzo *Le parole e le cose in filologia. Tradizioni ecdotiche romanze a confronto*, Firenze, 12-13 ottobre 2016; *Zeitschrift für romanische Philologie*, 132, 4 (2016), Thematischer Teil.

dello stesso esempio, sono meno comuni.²² Come emerso dall'analisi di diversi studiosi,²³ le differenze tra le varie scuole filologiche nazionali sono strettamente legate ai *corpora* che fanno l'oggetto delle rispettive ricerche. Vale a dire, come già proposto per le tradizioni medievali, che i problemi specifici legati ai "quarti" e ai "folio" Shakespeariani (così come la mancanza di manoscritti autografi) hanno contribuito a formare la prassi editoriale anglo-americana almeno quanto i manoscritti di Goethe e Hölderlin hanno influenzato l'approccio tedesco; non diversamente la *critique génétique*, che pure ha costruito i suoi metodi e la sua prassi editoriale sui manoscritti di Heine, li ha poi applicati proficuamente alla magistrale edizione di Proust. Analogamente, in ambito ispanoamericano lo studio dei manoscritti d'autore è strettamente legato alla collezione *Archivos*,²⁴ fondata e diretta per trent'anni (1983-2003) da Amos Segala, ispanista italiano.²⁵ Paradossalmente, la filologia d'autore sembra aver dialogato in modo più proficuo con la *critique génétique* attraverso l'intermediazione degli studi di ispanistica: «el treintañero proyecto de edición de manuscritos literarios hispanoamericanos del siglo xx se puso en marcha con la clara voluntad de aunar lo mejor de dos tradiciones nacionales: la italiana *critica delle varianti*, representada por el romanista Giuseppe Tavani, y la francesa *critique génétique*, ... representada por el germanista Louis Hay y sus discípulos».²⁶

²² Cfr. la breve nota di C. Segre, «Filologia romanza e filologia germanica», *Studi germanici*, VIII (1970), pp. 11-14.

²³ Cfr. Van Hulle, *Textual Awareness*; H. Zeller, «A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts», *Studies in Bibliography*, 28 (1975), pp. 231-264: 223; Sahle, *Digitale Editionsformen-Teil 1*, p. 167; Duval, *Pratiques philologiques en Europe*, p. 13 e segg.

²⁴ Più precisamente: *Archivos de la literatura latinoamericana y del Caribe del siglo xx*. Cfr. E. Lois, «La critique génétique en Argentine: précurseurs, irruption et état actuel», *Genesis*, 33 (2011), pp. 149-156 e F. Colla, «La colección Archivos y los Archivos Virtuales Latinoamericanos: dos experiencias en el campo de las ediciones electrónicas», in *Critica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «poética de transición entre estados»*, a cura di B. Vauthier, J. Gamba Corradine, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 65-71.

²⁵ Formatosi alla scuola di Pasquali, Binni e De Robertis, e Directeur de recherche émérite al CNRS. Cfr. B. Vauthier, «¿Critique Génétique y/o Filologia d'Autore? Según los casos... 'Historia' – ¿o fin? – 'de una utopía real'», *Creneida*, 2 (2014), pp. 79-125.

²⁶ Ivi, p. 84; e ancora: «A mi modo de ver, el único fruto de este intento de diálogo internacional entre tradiciones críticas y editoriales es la colección Archivos, que, unos años antes de que Dante Isella diera a conocer *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, trató de conciliar de forma sincrética los dos métodos – la crítica delle varianti y la critique génétique –, pero sin valorar las diferencias que existían entre las tradiciones nacionales» (ivi, p. 123).

Il fatto stesso che si faccia comunemente riferimento a queste teorie e prassi nella loro lingua d'origine conferma quanto il problema filologico sia una questione anche linguistica, oltre che culturale. L'osservazione di Gabler secondo il quale, a vent'anni dalla conferenza di Belgio, «German textual scholarship, beyond taking marginal note of analytic bibliography, has remained oblivious of Anglo-American developments»,²⁷ conferma la necessità di traduzioni incrociate di testi teorici (come per l'appunto *Contemporary German Editorial Theory* o *Genetic Criticism*) per favorire un approccio più consapevole e informato alle diverse declinazioni nazionali della filologia.

Ma se il dialogo anglo-franco-tedesco è un esempio virtuoso di interscambio plurale, diverso è stato il percorso della filologia d'autore italiana, da ricondursi forse alla tardiva sistematizzazione teorica della disciplina. Lo studio delle varianti d'autore, com'è noto, può vantare una lunga e prestigiosa tradizione in Italia;²⁸ tuttavia, la razionalizzazione metodologica è stata relativamente tardiva. Si consideri che solo alla fine degli anni Ottanta Dante Isella conia il nome *filologia d'autore*.²⁹ In questo panorama variamente frazionato, le riviste giocano senza dubbio un ruolo importante nell'orientare e favorire il dibattito interlinguistico e interdisciplinare.³⁰ Ed è proprio *Ecdotica* a met-

²⁷ Gabler, «Introduction: Textual Criticism and Theory in Modern German Editing», p. 15, n. 23.

²⁸ Cfr. P. Italia, G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, in particolare il cap. 1.2 («Metodi nella storia»), pp. 19-22, e L. Hay, «Édition critique et génétique : du Moyen Âge à nos jours. Quelques remarques», in *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «poética de transición entre estados»*, pp. 150-151.

²⁹ «A mettere un punto fermo nella delimitazione della disciplina dell'edizione di testi d'autore, sia nella forma della pubblicazione di testi *in fieri* sia di opere attestate in varie redazioni, è nel 1987 la pubblicazione del volume di Isella *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, da cui, come si è già detto, proviene la felice denominazione, oggi entrata nel patrimonio comune, di «filologia d'autore» (Italia-Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, p. 29). Cfr. D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Torino, Einaudi, 1987.

³⁰ Basterà sfogliare i numeri di *Ecdotica*, ad esempio, per trovarvi l'apporto degli italiani medievisti e critici delle varianti d'autore; una folta rappresentanza dell'ecdotica anglo-americana, alla quale è dedicato il volume 6 (2009), ma i cui principali esponenti fanno sentire la propria voce già nei numeri precedenti, si pensi solo alla diatriba tra P. Eggert e D. Greetham in *Ecdotica* 2 (2005) e 3 (2006); studi di filologia romanza; una costante attenzione alle esperienze della filologia digitale italiana e d'oltralpe (tanto nei contributi quanto nella sezione *Rassegne*); voci eterodosse quali quella dell'etnofilologia di Benozzo o attente a interlocutori più lontani, quali il contributo dedicato da Ferrer alla critica testuale in Russia, in *Ecdotica* 4 (2007), pp. 101-128. *Ecdotica* pro-

terci davanti, ad esempio, alla scarsa ricaduta e, ancor prima, diffusione della critica testuale anglo-americana in Italia. Così nell'Introduzione al volume 6 (2009): «Ricordando un celebre articolo di Conor Fahy ... pensiamo che il contenuto del presente volume supporrà in molti casi uno “sguardo da un altro pianeta”, ricco di teorie, problemi e soluzioni poco o per nulla considerate nelle tradizioni filologiche dei paesi latini» (p. 8).

Non stupisce poi che la filologia d'autore non abbia preso parte ai primi scambi internazionali e che negli anni Settanta le scuole anglo-americana e tedesca si siano rivolte piuttosto alla Francia, dove la neonata *critique génétique* proponeva con decisione un metodo consapevole di studio dei manoscritti d'autore. Mentre la scuola italiana, per quanto riguarda l'edizione di manoscritti moderni e contemporanei, si concentra principalmente su autori italiani,³¹ l'ITEM (*Institut des Textes & Manuscripts Modernes*) ha avuto sin dalla propria nascita una vocazione internazionale,³² che gli ha permesso di imporsi come interlocutore privilegiato sulla scena europea. Non sarà dunque un caso che la metodologia italiana abbia intensificato gli scambi con l'estero soltanto dopo la sistematizzazione teorica di Dante Isella. Se gli anni Ottanta corrispondono a un rafforzamento dell'identità della filologia d'autore, accompagnato da un timido confronto con l'estero, è a partire dagli anni Novanta che la disciplina si apre a un più intenso dialogo. Data, infatti, al settembre del 1990 il convegno tenutosi a Gargnano del Garda e volto a far incontrare *critique génétique* e filologia d'autore;³³ se l'occasione si risolve in poco più di un cordiale scambio di amabilità accademiche, i frutti del-

muove dunque studi che hanno per oggetto i testi (e gli autori e i lettori) senza distinzione di periodi, scuole o lingue.

³¹ Senza dimenticare né ignorare la preziosa esperienza di Contini su autori francesi quali Proust e Mallarmé, né l'assidua frequentazione – da parte di filologi italiani – di testi classici o provenzali, ci pare rilevante che per gli autori moderni e contemporanei la *critique génétique* abbia forgiato e poi applicato i suoi metodi su autori non necessariamente francofoni: il che ha verosimilmente favorito una sua più ampia diffusione e ricezione all'estero.

³² Basti pensare che la prima équipe (attiva dal 1968) era dedicata ai manoscritti di Heine, cui si sono associate équipe dedicate alla linguistica e successivamente a manoscritti francesi, inglesi e ispano-americani, con ulteriori aperture al mondo coloniale. Per un'appassionante ricostruzione della nascita e storia dell'ITEM, cfr. L. Hay, *Traces. Entre mémoire et oubli. Entretiens avec Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave*, Paris, CNRS-Editions, 2016.

³³ Gli atti sono raccolti in *I sentieri della creazione. Tracce, traiettorie, modelli / Les sentiers de la création. Traces, trajectoires, modèles*, a cura di M.T. Giaveri, A. Grésillon, Parma, Diabasis, 1994.

l'incontro cominciano a maturare negli anni successivi, con l'intensificarsi degli scambi tra Italia e Francia.³⁴

Nonostante il dialogo con la *critique génétique*, la filologia d'autore sembra ancora soffrire di una certa marginalità nel panorama europeo, complice forse l'assenza di scambi con il mondo anglofono: non solo i prodotti della filologia d'autore (edizioni critiche di testi di autori italiani) sono difficilmente spendibili sul mercato europeo, ma anche i testi teorici, metodologici e di divulgazione non sono stati fatti oggetto di traduzioni in altre lingue, il che – considerando la scarsa conoscenza della lingua italiana al di fuori dei confini nazionali – ha probabilmente influito sulla limitata ricezione della disciplina all'estero.³⁵

Proprio l'adozione di una lingua franca – e segnatamente l'inglese – evidenzia quanto le barriere linguistiche possano costituire un ostacolo significativo che è necessario superare per poter giungere a un effettivo avvicinamento tra le diverse teorie e prassi ecdotiche. Come sintetizza Duval nell'introduzione al bel volume che racchiude gli atti della gior-

³⁴ Si pensi all'articolo sulla filologia d'autore pubblicato da Cesare Segre nel 1995 per *Genesis*, la rivista dell'ITEM (C. Segre, «Critique des variantes et critique génétique», *Genesis*, 7 (1995), pp. 29-46). Ma si veda anche C. Segre, «Philologie italienne et critique génétique», entretien avec M.T. Giaveri (en collaboration avec E. Durante), *Genesis*, 30 (2010), pp. 25-27 <<http://genesis.revues.org/100/>>, o ancora al convegno organizzato alla Scuola Normale Superiore di Pisa da Paolo D'Iorio, Armando Petrucci e Alfredo Stussi nel 1996 (i cui atti sono raccolti in *Genesi, critica, edizione*, a cura di P. D'Iorio e N. Ferrand, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999). Più recentemente, l'apertura della *critique génétique* verso l'approccio italiano è testimoniata dalla nascita di un gruppo di lavoro sui manoscritti italiani coordinato da Christian Del Vento in seno all'équipe *Manuscrits des Lumières* dell'ITEM, diretta da Nathalie Ferrand. Significativamente, il gruppo di lavoro ha aperto il cantiere di studio nel 2014 ospitando a Parigi un convegno sui *Manuscrits Italiens des Lumières* (gli atti sono in corso di pubblicazione a cura di Ch. Del Vento, N. Ferrand, *Manoscritti italiani del Settecento. Un approccio genetico*, Firenze, Le Lettere), e organizzando l'anno successivo un seminario intitolato *Critique génétique et "Philologie d'auteur": rencontres méthodologiques*, seguito – nell'anno in corso – da un seminario esplicitamente inteso a favorire uno scambio fecondo tra le due tradizioni, e dedicato ai *Manuscrits Italiens (xiv^e-xx^e siècles): regards génétiques*. L'interesse di un più proficuo dialogo è stato al centro anche delle recenti giornate di studio *Sistemi in movimento. Avantesto e varianti dal laboratorio d'autore al laboratorio critico* (Pavia, 1-2 dicembre 2016), co-organizzato dai due centri di riferimento per la filologia d'autore e la *critique génétique*: il Centro Manoscritti di Pavia e l'ITEM.

³⁵ Basti pensare che il primo esempio di testi metodologici di critica testuale, in inglese, da parte di un autore italiano data al 2014: cfr. P. Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2014.

nata di studi *Pratiques philologiques en Europe*, «quoique conscients de leurs particularismes, les éditeurs de textes ... franchissent rarement la barrière linguistique pour observer comment leurs collègues spécialistes d'autres langues ont résolu les problèmes auxquels eux-mêmes se trouvent confrontés»;³⁶ egli invita dunque a «élaborer une terminologie plurilingue du vocabulaire philologique. Une telle entreprise, si elle était bien diffusée, permettrait peut-être une prise de conscience des enjeux techniques et théoriques de l'édition de textes». ³⁷ Un'impresa che può trarre un innegabile vantaggio dalla cosiddetta "rivoluzione digitale".

Se negli ultimi decenni si è assistito a un progressivo avvicinamento tra diverse tradizioni di critica testuale, non si può ignorare il ruolo del *medium* digitale nell'accelerazione di questo processo. La possibilità di accostare approcci metodologicamente diversi della critica testuale è stata favorita, infatti, dagli strumenti della filologia computazionale e dalla creazione di edizioni digitali. La questione meriterà uno studio a parte:³⁸ si segnali in questa sede soltanto che la possibilità di disporre di nuovi mezzi tecnici di edizione e rappresentazione dei manoscritti (non vincolati ai limiti di spazio e alla fruizione tendenzialmente sequenziale del supporto cartaceo)³⁹ ha indotto un riassetto metodologico che ha favorito un confronto internazionale. La necessità di collaborare (per l'esigenza di molteplici competenze sottesa all'allestimento di un'edizione digitale), unitamente alla necessità di un costante aggiornamento sui ritrovati tecnici di una disciplina (l'informatica umanistica) che evolve molto rapidamente, hanno incentivato l'allargamento degli orizzonti oltre i confini nazionali. A ciò si aggiunga la necessità di utiliz-

³⁶ Duval, *Pratiques philologiques en Europe*, p. 6.

³⁷ Ivi, p. 20.

³⁸ Cfr. Dillen, *Digital Scholarly Editing*.

³⁹ Come precisa Elena Pierazzo, un'edizione critica (pure in formato cartaceo) non si presta a una consultazione sequenziale, ciò che rende particolarmente efficace la scelta di un *medium* digitale: «scholarly editions are more likely objects to be used than texts to be read, even when they are in print. Their format does not invite the type of leisurely reading that we normally associate with works of literature: with all their commentary, apparatuses, introductions, appendices and indexes they are much more appropriate for non-linear reading, targeted to an audience that is interested in the history of the text rather than in the text alone. Digital editions seem to fit this type of reading perfectly well» (E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*, London, Ashgate, 2015, p. 9); si veda pure, per ulteriori dettagli, il § 7 («Using Digital Scholarly Editions»), pp. 147-168; cfr. M. Buzzoni, «A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View», in E. Pierazzo and M.J. Driscoll (eds.), *Digital Scholarly Editing. Theories and practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016.

zare standard tecnici che facilitino l'interoperabilità, lo scambio, il riutilizzo e la manutenzione delle risorse prodotte: è il caso della Text Encoding Initiative (TEI), standard creato da una comunità internazionale e interdisciplinare.⁴⁰

In quanto rete di informazione globale, Internet si presta bene ad essere un terreno d'incontro condiviso, atto a favorire l'avvicinamento e lo scambio di idee tra editori formati a tradizioni diverse. In larga misura, questo è già un dato di fatto. L'era digitale ha coadiuvato la globalizzazione della disciplina, incoraggiando la condivisione tra filologi di formazioni eterogenee, indotti a collaborare nell'ambito di più ampi progetti editoriali digitali internazionali che includono molteplici attori istituzionali. I risultati di simili progetti, complice proprio il *medium* digitale, sono inoltre rivolti ad un pubblico globale e sono potenzialmente alla portata di chiunque disponga di una connessione Internet. L'informatica ha ridimensionato, inoltre, alcuni importanti vincoli legati alla materialità del supporto cartaceo, offrendo la possibilità di far convivere soluzioni filologiche diverse. Si pensi, per esempio, al '*Piers Plowman*' *Electronic Archive*, tra i più longevi progetti di edizione digitale: nato nel 1994 e costantemente *in progress*, esso dà accesso al testo critico dell'archetipo (versione B) e all'edizione dei singoli testimoni, ognuno con apparato critico e diverse modalità di visualizzazione, o livelli di interpretazione (*scribal, documentary, critical*).⁴¹

Ad oggi, tuttavia, questo percorso ha seguito una traiettoria scarsamente inclusiva, nei termini in cui l'abbattimento virtuale dei confini geografici si è accompagnato a un paradossale irrigidimento delle barriere linguistiche, favorendo al più il bilinguismo e l'utilizzo di una lingua franca a discapito del multilinguismo. Vale a dire che il *medium* digitale ha ulteriormente anglicizzato la comunità internazionale, ponendo in una condizione di marginalità chi non vi si adegua: proprio in virtù dell'imposizione dell'inglese come lingua franca *de facto* di Internet, la

⁴⁰ Si pensi per esempio al progetto *PARTHENOS* (*Pooling Activities, Resources and Tools for Heritage E-research Networking, Optimization and Synergies*, <<http://www.parthenos-project.eu/>>), che riunisce un consorzio di quindici partner europei, coordinati da Franco Niccolucci (del PIN di Pisa), con l'obiettivo di favorire la collaborazione infra-europea e interdisciplinare nell'ambito delle Digital Humanities, in particolare incentivando l'armonizzazione di diversi progetti, la condivisione di esperienze e la definizione di standard condivisi. Tra i partner di *PARTHENOS* figurano infrastrutture per la ricerca europee quali Dariah e Clarin.

⁴¹ <<http://piers.iath.virginia.edu/index.html>> e in particolare <<http://piers.iath.virginia.edu/texts.html>>.

maggior parte delle edizioni digitali si è orientata verso un'utenza anglofona, mentre, al contrario, le edizioni e i progetti che non abbiano tenuto conto della fattiva anglicizzazione della comunità scientifica hanno riscontrato notevoli difficoltà a ottenere un riconoscimento e una visibilità internazionali. Non intendiamo affermare, ovviamente, che l'uso dell'inglese come lingua franca internazionale sia da deprecare o da bandire integralmente per progetti editoriali su *corpus* non anglofoni; al contrario, come abbiamo visto, il ricorso a una lingua franca è uno strumento prezioso ed efficace per favorire un interscambio culturale transnazionale e per sostenere la cooperazione internazionale. Tuttavia, si tratta di uno strumento che presenta dei limiti e pone alcuni problemi e, per tale ragione, ci pare doveroso intraprendere il tentativo di inglobare la ricca varietà della recente svolta multiculturale della critica testuale, aprendo, parallelamente, un canale di comunicazione alternativo tra le diverse tradizioni: ovvero, un canale di comunicazione multiplo e fluido, che non sia biunivoco e linguisticamente mediato dall'adozione di un *medium* linguistico solo apparentemente neutro. In questi termini ci pare che un lessico multilingue possa utilmente incentivare l'ammorbidimento delle barriere linguistiche, favorendo la creazione di un'arena virtuale che ristabilisca uno scambio effettivamente paritario.

4. La babele dei lessici: alcuni esempi

Se il *medium* digitale cambia le edizioni, non di meno cambia il modo di concepire e pubblicare lessici specialistici, come vedremo nel passare in rassegna alcuni progetti lessicografici. Un esempio del consapevole riconoscimento della varietà di tradizioni filologiche nell'odierna società della connessione si può rintracciare nell'aumento del numero di progetti lessicografici digitali online dedicati alla critica testuale. Se ne passeranno qui in rassegna alcuni: i *Glossaires Codicologiques*, il *Parvum Lexicon Stemmatologicum* e il *Tekstuaalitieteiden Sanasto*.⁴²

⁴² L'analisi che segue prende le mosse da due contributi presentati da Wout Dillen in occasione della dodicesima conferenza annuale della European Society for Textual Scholarship (*Users of Scholarly Editions: Editorial Anticipations of Reading, Studying and Consulting*, Leicester, 19-21 Novembre 2015): in particolare, per il *Parvum Lexicon Stemmatologicum*, cfr. W. Dillen, C. Macé, P. Roelli, and D. Van Hulle, «Towards a Common Vocabulary of Textual Scholarship: Two Lexica and a New Project»; per il *Tekstuaalitieteiden Sanasto*, cfr. W. Dillen, and S. Katajamäki, «Towards a Multilingual Discussion of Textual Scholarship». Una versione inglese di questa sezione è apparsa

I *Glossaires Codicologiques*,⁴³ promossi dall'IRHT (*Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*), sono un lessico bilingue franco-arabo che ha per oggetto la codicologia e che recupera una selezione di fonti lessicografiche preesistenti. La sezione francese dei *Glossaires*, infatti, si avvale del *Vocabulaire codicologique* di Denis Muzerelle⁴⁴ e di *Le lexicon* di Philippe Bobichon;⁴⁵ la sezione araba mette a disposizione online il *Glossaire codicologique arabe*⁴⁶ che, a sua volta, è in buona misura ispirato al *Vocabulaire* di Muzerelle, di cui include anche alcune traduzioni. Ne risulta un lessico che, per ciascuno dei termini lemmatizzati, offre le definizioni nelle due lingue (arabo e francese), suggerendo altresì una serie di equivalenti in italiano, spagnolo e inglese. Proprio grazie alla traduzione a tappeto di intere risorse anziché di singole entrate, i *Glossaires* hanno fatto un primo importante passo verso il superamento delle barriere linguistiche.

Il *Parvum Lexicon Stemmatologicum*⁴⁷ (PLS) è un lessico in lingua inglese che si concentra sulla stemmatologia. Il progetto, nato dalla rete *Studia Stemmatologica*,⁴⁸ è stato fondato da Odd Einar Haugen, che ne è stato il redattore capo fino al maggio 2015, seguito da Caroline Macé e Philipp Roelli. Il sito web è costruito su una piattaforma Wiki, ed è alimentato da una squadra di contributori selezionati, che lavorano insieme per approntare le definizioni dei concetti principali della disciplina. Il lessico utilizza l'inglese come lingua franca, ma offre traduzioni dei lemmi (non delle definizioni) in francese, tedesco, italiano e, dove opportuno, latino: ciò permette la ricerca di termini in una lingua e l'identificazione dei corrispondenti nelle altre, funzionando di fatto in modo simile ad un dizionario quadrilingue. La vocazione multiculturale e multidisciplinare del PLS è testimoniata dall'eterogeneità del suo gruppo di compilatori, composto di diciannove studiosi di dieci nazionalità, e dall'apertura a un ampio spettro di lingue, tradizioni e ambiti

nel blopost pubblicato da Wout Dillen per *FonteGaiaBlog* (<<http://fontegaia.hypotheses.org/1717>>).

⁴³ <<http://codicologia.irht.cnrs.fr/>>.

⁴⁴ D. Muzerelle, *Vocabulaire codicologique*. Il *Vocabulaire* è stato digitalizzato tra il 2002 e il 2003 all'IRHT con il patrocinio del Comité international de Paléographie latine.

⁴⁵ Ph. Bobichon, *Mise en page et mise en texte des manuscrits hébreux, grecs, latins, romans et arabes*, Paris, IRHT (*Ædilis*, Publications pédagogiques, 5) <<http://aedilis.irht.cnrs.fr/lexicon/>>.

⁴⁶ A. Eddé, M. Geoffroy, M. Guesdon (avec la collaboration de Y. Baratlí), *Glossaire codicologique arabe*, 2011 <<http://codicologia.irht.cnrs.fr/>>.

⁴⁷ <<http://wiki.hiit.fi/display/stemmatology/Parvum+lexicon+stemmatologicum>>.

⁴⁸ <<http://cosco.hiit.fi/stemmatologica/>>.

di ricerca. Si tratta dunque di uno strumento capace di fornire agli utenti definizioni che coprono un ampio ventaglio di prospettive e che attingono a fonti originariamente scritte in un gran numero di lingue. Queste caratteristiche fanno del PLS un lessico pregevole, che merita di essere consultato da chi pratici fluentemente l'inglese e sia interessato alla stemmatologia.

L'utilizzo dell'inglese come lingua franca è la risposta più frequentemente adottata per rispondere al multilinguismo disciplinare: lo conferma anche la tendenza, sempre più diffusa tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, a tradurre in inglese alcuni dei principali contributi critici afferenti a tradizioni non anglofone.⁴⁹ Non sarà dunque un caso che in questo stesso periodo sia stata fondata la *European Society for Textual Scholarship* (ESTS),⁵⁰ il cui obiettivo specifico è di «provide an international and interdisciplinary forum for the exchange of ideas in the field», e che si serve per l'appunto dell'inglese come lingua franca. Come abbiamo visto, l'utilizzo dell'inglese, pur trattandosi *de facto* della lingua correntemente utilizzata dalla società occidentale per le comunicazioni internazionali e della lingua dominante in Internet, comporta una serie di problemi per quei testi (o addirittura intere tradizioni) che non sono stati tradotti nella *lingua franca* e corrono perciò il rischio concreto di essere ignorati o dimenticati nel più vasto e multiculturale dibattito nell'ambito della critica testuale.⁵¹

Diverso l'approccio adottato dal lessico finlandese *Tekstuaalitieteidän Sanasto* (TS).⁵² Anziché diffondere la critica testuale finlandese presso un pubblico di altre lingue e culture, questo lessico intende promuovere la conoscenza delle varie tradizioni filologiche estere presso un pubblico madrelingua finlandese. In tal modo si propone di rispon-

⁴⁹ Si vedano ad esempio Gabler, Bornstein, Pierce, *Contemporary German Editorial Theory* per l'approccio tedesco, e *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, ed. by J. Depman, D. Ferrer, M. Groden, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004 per quello francese.

⁵⁰ <<http://textualscholarship.eu/>>.

⁵¹ Si pensi per esempio all'Italia e, in particolare, alla filologia d'autore. Se, infatti, il dialogo tra le tradizioni inglese, francese e tedesca può beneficiare attualmente di una più profonda conoscenza reciproca, lo stesso non può dirsi della tradizione italiana, che è rimasta almeno in parte ai margini di questo dialogo, anche e forse soprattutto per un notevole ritardo nei tentativi di promuovere la metodologia e la tradizione italiana presso i non italofoeni. Se per la filologia romanza e la critica testuale non mancano gli esempi di studiosi che si sono serviti di un'altra lingua, non esistono ad oggi organiche traduzioni della metodologia e dei risultati della filologia d'autore.

⁵² <<http://tekstuaalitieteidansanasto.finlit.fi:8080/search>>.

dere alle esigenze di una cultura fino ad allora sottorappresentata nella disciplina, stabilendo una terminologia finlandese per la critica testuale. Che il pubblico di elezione di questo lessico sia una nuova generazione di critici testuali è confermato anche dal fatto che il *Tekstuaalitetieteiden Sanasto* affronta i problemi terminologici con un approccio interdisciplinare, cercando sistematicamente legami con altri ambiti di ricerca, come la critica letteraria, la linguistica e l'antropologia. Come per il PLS, la vocazione dello strumento si riflette nella scelta dei collaboratori: in tutto l'arco di vita del progetto (nato nel 2008), il lessico finlandese si è avvalso, infatti, di sei studiosi afferenti a diverse discipline.⁵³ Al termine del progetto, nel 2010, il lessico contava cinquecento diversi lemmi con le rispettive definizioni, oltre a ottocento equivalenti di questi termini in altre lingue (nello specifico: svedese, inglese, francese e tedesco).

L'ambizione interdisciplinare del *Tekstuaalitetieteiden Sanasto* è confermata dal fatto che i dati prodotti sono stati recentemente trasferiti all'interno del più ampio *Bank of Finnish Terminology in Arts and Sciences* (BTF),⁵⁴ un lessico dall'intrinseca vocazione multidisciplinare. Attualmente, questo progetto copre trentotto soggetti di ricerca (dall'archeologia alla biologia, dalla semiotica all'astronomia) e può vantare un database che contiene quasi quarantamila voci. Si tratta di una struttura basata su un'architettura Wiki, aperta a collaboratori volontari che possono aggiornare il database con regolarità e in modo agevole. La facilità di accesso e di intervento ha favorito la crescita della sottosezione del BTF dedicata alla critica testuale, che conta ad oggi più di seicento pagine. In virtù dell'inclusione in un contenitore più ampio ed esteso ad altre discipline, questo lessico riesce a raggiungere un pubblico di curiosi e appassionati che, grazie alle definizioni ivi contenute, può accedere a nozioni di critica testuale finlandese, ma anche di altre tradizioni filologiche.

Sebbene sia innegabile il meritorio tentativo, messo in atto tanto dal PLS quanto dal TS, di promuovere il dialogo tra diverse tradizioni della critica testuale, l'opzione monolingue adottata da questi lessici non agevola un effettivo superamento delle barriere linguistiche tra le differenti tradizioni della critica testuale che, anzi, ne risultano in certa misura rafforzate. Per chi non pratici la lingua di base in cui sono compilati i rispettivi lessici è pressoché impossibile servirsene se non per verifi-

⁵³ Per i profili dei collaboratori e i rispettivi ambiti di ricerca, cfr. <<http://tekstuaalitetieidenasanasto.finlit.fi:8080/authors>>.

⁵⁴ <<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Termipankki:Etusivu>>.

care una corrispondenza lemmatica, che permetta di individuare il termine equivalente in altre lingue, ma lascia le definizioni più sfumate di questi termini al di fuori della portata dell'utente. Lessici bilingue come i *Glossaires Codicologiques*, invece, offrono varie definizioni, ognuna con la propria sfumatura, e risultano dunque utilizzabili da una gamma più ampia di utenti, facendo un primo importante passo verso il superamento delle barriere linguistiche.

In tale direzione, la moltiplicazione delle lingue adottate ci pare costituire una base imprescindibile sulla quale costruire un'arena digitale per un dibattito davvero multilingue, che tenga conto della pluralità degli attori coinvolti. La sfida è quella di rovesciare il mito di Babele, invertendo la rotta della dispersione linguistica e raccogliendo in un ambiente circoscritto i vari percorsi delle tradizioni filologiche nazionali: il riconoscimento delle reciproche identità, lingue e tradizioni – anche banalmente nella forma di una mera presa di coscienza – ci sembra dunque il primo, imprescindibile, passaggio. Come vedremo, il *LexiconSE* si propone proprio di valorizzare la molteplicità (*in primis*, delle lingue) affinché essa non sia percepita come barriera o impedimento ma, al contrario, stimoli la curiosità e lo scambio, fungendo da terreno preparatorio a un dibattito che, assumendolo e sussumendolo, renda il multilinguismo una risorsa, e non più un limite.

5. Elogio del multilinguismo: il *Lexicon of Scholarly Editing*

Il *Lexicon of Scholarly Editing* (*LexiconSE*, <http://uahost.uantwerpen.be/lse/>), affiliato all'ESTS, è ospitato dal *Centre for Manuscript Genetics* (CMG) dell'Università di Anversa⁵⁵ ed è realizzato e curato da Wout Dillen (che ne anima e segue lo sviluppo) come parte del progetto ERC *Creative Undoing and Textual Scholarship* (CUTS) coordinato da Dirk Van Hulle, che è anche l'ideatore del *LexiconSE*.⁵⁶ Si tratta di un lessico digitale multilingue e collaborativo che copre attualmente sei lingue

⁵⁵ <<http://www.uantwerpen.be/en/rg/centre-for-manuscript-genetics/>>.

⁵⁶ CUTS (*Creative Undoing and Textual Scholarship*): *A Rapprochement between Genetic Criticism and Scholarly Editing*, è finanziato nell'ambito di una *Starting Grant* (2012) dello European Research Council. L'ipotesi di ricerca sulla quale si basa il progetto è che un avvicinamento tra *scholarly editing* e *critique génétique* porterebbe ad un arricchimento di entrambe. Il *LexiconSE*, in quanto risorsa lessicografica multilingue, intende rispondere all'esigenza di una mutua comprensione tra tradizioni filologiche diverse, base necessaria per un incontro metodologico e teorico produttivo ed efficace.

diverse (inglese, francese, tedesco, italiano, spagnolo, olandese e latino) e conta al momento 861 definizioni tratte da 118 fonti. Le definizioni sono presentate nel loro contesto e non sono *tradotte* da una lingua all'altra, bensì citate nella lingua in cui sono state prodotte. Proprio come il *Glossaires*, infatti, il *LexiconSE* non produce nuove definizioni, ma raccoglie e cita definizioni esistenti. Diversamente dal *Glossaires*, tuttavia, le fonti da cui sono tratte le definizioni non sono preselezionate e circoscritte alla base, ma sono potenzialmente aperte all'intera tradizione accademica della disciplina, e le risorse utilizzate non devono essere obbligatoriamente lessici o glossari,⁵⁷ ma anche articoli in rivista, contributi in volumi collettanei, monografie, e altre pubblicazioni scientifiche. La ragione di questa scelta è legata alla consapevolezza che già molto è stato detto e scritto su questi concetti, e che ridefinirli sarebbe non soltanto superfluo, ma anche – e forse soprattutto – restrittivo: la ricchezza della tradizione risiede proprio nella molteplice varietà delle prospettive adottate, e nelle loro sfumature. Le definizioni sono selezionate dai contributori attraverso lo spoglio mirato di testi critici e vengono citate nella lingua in cui sono state prodotte, riordinate cronologicamente.

Per poter accostare le diverse terminologie, si è giocoforza imposto il ricorso alla lemmatizzazione in una lingua franca (l'inglese), che permettesse di far dialogare le molteplici sfumature di significato attribuite a concetti simili, favorendo l'accostamento di corrispettivi terminologici in lingue diverse. Il *LexiconSE*, tuttavia, è interrogabile in qualunque lingua tra quelle adottate, attraverso la ricerca semplice nell'intero *corpus*; proprio questa opzione (la lemmatizzazione in una singola lingua, l'interrogabilità in più lingue) permette al *LexiconSE* di affiancare le definizioni di concetti simili, e di farle interagire reciprocamente in un dibattito multilingue virtuale che, spesso e volentieri, è lo specchio di un dibattito effettivo.⁵⁸

Il *LexiconSE* può essere incrementato da chiunque trovi – in una fonte affidabile di ambito accademico – una definizione di un concetto di rilievo per la disciplina.⁵⁹ Attualmente, il *LexiconSE* si avvale di dieci collaboratori provenienti da tutta Europa, con diversi retroterra linguistici.

⁵⁷ Si ricordi che il *Vocabulaire codicologique* nasce dallo sforzo di rendere univoca la terminologia internazionale della disciplina, ed ha quindi uno scopo ben diverso da quello del *LexiconSE*, che si propone di accostare, e quindi mettere a confronto, termini in lingue diverse.

⁵⁸ Per alcuni esempi specifici, cfr. *Infra*, § 6.

⁵⁹ Per le modalità di contribuzione, consultare la pagina *Contribute* <<http://uahost.uantwerpen.be/lse/index.php/contribute/>>.

stici e con molteplici interessi di ricerca, coordinati e moderati da Wout Dillen. Questa variegata configurazione, unitamente al fatto che il lessico può essere ampliato a piacere, permette di riunire entro un unico macro-contenitore diverse prospettive sulla filologia. È evidente che la finezza e l'efficacia della risorsa dipendono dalla quantità e dalla varietà delle definizioni inserite (nonché delle lingue adottate), e che il risultato sia in certa misura il riflesso delle competenze e degli interessi dei suoi contributori, impegnati a rendere un campionario il più possibile esaustivo della disciplina. Per tale ragione il *LexiconSE* è costruito come una risorsa aperta e fluida, che ambisce a richiamare un numero crescente di collaboratori. Si pensi, ad esempio, come la partecipazione di studiosi italofofoni abbia modificato sensibilmente l'equilibrio linguistico (e la base bibliografica) della risorsa, al punto che ad oggi l'italiano è la terza lingua più rappresentata nel *LexiconSE*.⁶⁰ Già dal 2014 Elisa Nury – la più proficua collaboratrice del *LexiconSE* – ha ampiamente incrementato la risorsa con definizioni in diverse lingue, tra cui l'italiano; a partire dal 2015, inoltre, il lessico ha visto aumentare il numero di collaboratori italianisti, integrando nella sua squadra alcuni studiosi impiegati nel progetto *Fonte Gaia*, un consorzio di Biblioteche e Università italiane e francesi, coordinato dall'Université Grenoble-Alpes e volto a creare un accentratore digitale di risorse per l'italianistica.⁶¹

Oltre ad aggiungere nuove definizioni al *LexiconSE*, gli studiosi interessati possono collaborare proponendo ulteriori risorse da spogliare. La bibliografia di riferimento del *LexiconSE* può essere consultata su *Zotero* nel gruppo pubblico dedicato.⁶² Il gruppo su *Zotero* non si limita a compilare progressivamente la lista delle fonti da cui sono tratte le citazioni incluse nel *LexiconSE*, ma alimenta anche una ricca lista di suggerimenti bibliografici (che conta attualmente oltre 400 entrate) riferiti a contributi scientifici non ancora spogliati ma che potrebbero utilmente ser-

⁶⁰ Le statistiche sono disponibili alla pagina <<http://uahost.uantwerpen.be/lse/languages.html>>.

⁶¹ Il progetto, attualmente coordinato da Elena Pierazzo, ha all'attivo un Blog multilingue (<<http://fontegaia.hypotheses.org/>>). La prima riunione di *FonteGaiaBlog* è stata occasione di incontro tra il *LexiconSE* e alcuni dei suoi attuali collaboratori italiani, tramite i ricercatori del Network Marie Skłodowska-Curie *DiXiT* (*Digital Scholarly Edition Initial Training*).

⁶² <http://www.zotero.org/groups/lexicon_of_scholarly_editing>. *Zotero* è uno strumento digitale che permette di raccogliere, organizzare, citare e condividere risorse bibliografiche in linea. La possibilità di creare bibliografie virtuali online risponde alla vocazione partecipativa e collaborativa del *LexiconSE*, e agevola la collaborazione a distanza tra i ricercatori coinvolti.

vire da fonte per altre definizioni. Trattandosi di un gruppo pubblico, chiunque può accedervi e consultare i riferimenti bibliografici citati, o aggiungere ulteriori risorse alla lista di riferimento; il gruppo Zotero del *LexiconSE* può essere dunque utilizzato come primo passo per collaborare al progetto (spogliando una delle fonti suggerite o proponendo nuove entrate da includere nel lessico) oppure come risorsa bibliografica a sé stante, per orientarsi tra i contributi – prodotti in diverse lingue – in ambito filologico.

Il *LexiconSE*, in linea dal 2013,⁶³ si basa su una piattaforma *WordPress* potenziata attraverso alcune estensioni specifiche che rispondono alle sue peculiari esigenze e alle funzionalità richieste.⁶⁴ La scelta di una struttura popolare e diffusa come *WordPress* rende il *LexiconSE* uno strumento intuitivo e di agevole consultazione per gli utenti, offrendo ai suoi collaboratori un ambiente di lavoro tanto semplice quanto efficace. *WordPress*, inoltre, risponde alla natura partecipativa e dinamica del progetto: il *LexiconSE*, infatti, non è una risorsa statica e chiusa; al contrario, si tratta di uno strumento aperto, la cui ricchezza consiste nelle continue possibilità d'implementazione. Questa struttura, inoltre, permette di creare agevolmente rimandi interni tra le varie voci, risultando in una navigazione non sequenziale che consente di costruire percorsi di ricerca personalizzati.⁶⁵

⁶³ Il sito è stato dapprima sviluppato localmente in remoto; il prototipo è stato presentato all'assemblea della *European Society for Textual Scholarship* (ESTS) nell'ambito della nona conferenza della società, tenutasi ad Amsterdam nel 2012 (22-24 novembre). Approvato dal consiglio direttivo, il *LexiconSE* è stato pubblicato online l'anno successivo: il sito è ospitato dai server dell'Università di Anversa, ed è stato lanciato ufficialmente a Parigi nel 2013, in occasione della decima conferenza annuale della ESTS (Parigi, 22-24 novembre 2013).

⁶⁴ In particolare, l'estensione *Encyclopedia Pro*, sviluppata da Dennis Hoppe (<<http://dennishoppe.de/en/wordpress-plugins/encyclopedia>>) che conferisce al *LexiconSE* la necessaria struttura lessicografica, permettendo tuttavia ai collaboratori di inserire nuove definizioni con le stesse modalità utilizzate per l'inserimento di un comune *post* per un Blog.

⁶⁵ Ad esempio, digitando nel motore di ricerca il termine (italiano) *archetipo* e cliccando tra i risultati sul lemma *archetype* (<<http://uahost.uantwerpen.be/lse/index.php/lexicon/archetype/>>), risultano in ordine cronologico le definizioni tratte da Gianfranco Contini, Mary-Jo Kline, Karl Lachmann, Paul Maas (due volte), Bodo Plachta, Michael D. Reeve, Silvia Rizzo, Alfredo Stussi, Sebastiano Timpanaro, Paolo Trovato, and Martin West. In fondo alla pagina sono suggerite le entrate affini, nelle quali compaia il termine in oggetto (in questo caso, ad esempio, *subarchetype*), mentre all'interno delle definizioni proposte risultano cliccabili i termini già lemmatizzati nella risorsa, come ad esempio *Fehler*, *témoin*, *collazione*, *codex* (con rimando rispettivamente a *Textual fault*, *witness*, *collation*, *codex*).

6. Orientarsi nel *LexiconSE*: alcuni itinerari

Alcuni esempi illustreranno il funzionamento e le potenzialità del *LexiconSE* nel dare conto delle varietà nazionali e del dibattito internazionale. Si analizzeranno innanzitutto alcuni termini cappello della critica testuale, quali ‘edizione critica’ e ‘*scholarly edition*’, e si discuteranno di seguito concetti specifici, come ‘avantesto’ e ‘variante’, con particolare attenzione all’interazione tra la tradizione filologica italiana e quelle estere.

Il primo esempio di dibattito virtuale promosso dal *LexiconSE* investe l’oggetto stesso della critica testuale, nonché il nome del *Lexicon*. Si tratta di un caso in cui la terminologia utilizzata per la critica testuale in Italia non trova un’esatta corrispondenza all’estero, quanto ad ampiezza di accezioni e dunque al campo semantico coperto. Con il termine *scholarly edition*⁶⁶ ci si riferisce a testi (*text* in Shillingsburg, Kline, Price, Gabler, Sahle) e opere (*work* in Shillingsburg, Gabler, Kelly) che devono essere editi – e in particolare conservati e salvati (*preserve or rescue* in Shillingsburg) o stabiliti (*establish* in Kline, Price) – da parte di un editore (*editor* in Gabler) utilizzando standard scientifici (in Kline, Price, Kelly) producendo una risorsa arricchita di introduzioni, note, commenti, apparati (in Price, Kelly). Gli elementi menzionati nelle definizioni di *scholarly edition* si adattano perfettamente a ciò che in Italia verrebbe definito ‘edizione critica’, altra formula riportata nel *LexiconSE*:⁶⁷ essa è un’ipotesi (Contini, De Robertis), uno strumento di lavoro (De Robertis) che dà conto della tradizione del testo, sia essa una tradizione di copia o d’autore, unica o plurima (in Contini, De Robertis, Chiesa, D’Iorio), da investigare con criteri scientifici (Contini, Chiesa) e sforzo ermeneutico interpretativo (Contini, De Robertis), porgendo attenzione alle specificità del testo in questione (Chiesa). L’inglese *critical edition* invece, ancora facendo riferimento al *LexiconSE*, tende ad indicare l’edizione di un testo a tradizione plurima (Gabler, Shillingsburg, Bryant).

Il termine *scholarly edition* ha recentemente avuto larga diffusione nella variante *scholarly digital edition*. Essendo le Digital Humanities (informatica umanistica, *humanités numériques*, etc.) un settore disciplinare ancora a prevalenza anglofono,⁶⁸ chi si occupa di *scholarly digital*

⁶⁶ <<http://uahost.uantwerpen.be/lse/index.php/lexicon/scholarly-edition/>>.

⁶⁷ <<http://uahost.uantwerpen.be/lse/index.php/lexicon/edition-critical/>>.

⁶⁸ Nonostante gli sforzi verso il multilinguismo, ad esempio tramite il sistema di traduzione simultanea durante i convegni internazionali (*whispering*, attivo da DH 2014 –

editions è portato a tradurre letteralmente la formula, senza però poter proporre una soluzione efficace, almeno nel caso dell'italiano e del francese: in italiano, si sente parlare di *edizione digitale scientifica*, in francese di *édition numérique savante*. Il malinteso sta nel fatto che l'italiano *edizione critica* può tradurre, senza dover far ricorso a nuove formule (sempur tralasciando alcune sfumature da valutare nei singoli casi), l'inglese *scholarly edition*. Certo, bisognerà ricordare di utilizzare i termini in modo consapevole, per non incappare in incomprensioni, a seconda del contesto linguistico e di tradizione filologica, contesto che la varietà di definizioni presenti nel *LexiconSE* aiuta a ricostruire.

Il *LexiconSE*, come abbiamo visto, prevede una lemmatizzazione in inglese; tuttavia, il riscontro preciso con il corrispondente termine nelle altre lingue non è sempre immediato. Non sono rari i casi in cui la terminologia risponda alle specifiche metodologie adottate da una determinata lingua, e in cui – di conseguenza – la lingua inglese sia sprovvista del termine equivalente, o che ne utilizzi un sinonimo con accezioni affatto diverse.⁶⁹ Si pensi, per esempio, al termine *avant-texte*. La lingua inglese ha visto alcune alternanze nell'adozione del termine, tradotto talvolta come *foretext* o, ancora, come *pre-text*.⁷⁰ Lo sforzo traduttorio si è rivelato, tuttavia, inefficace, al punto che il termine *avant-texte* (e il corrispettivo semantico annesso) si è imposto correntemente anche nei dibattiti anglofoni dedicati: in casi analoghi, in cui un termine straniero entri nel lessico specifico estero, internazionale, della disciplina filologica, il *LexiconSE* opta per una eccezione alla lemmatizzazione in inglese. Per tale ragione prevede, ad esempio, la pagina *avant-texte*, che riporta, accanto alle teorizzazioni della *critique génétique*, i vari riscontri nelle diverse tradizioni filologiche.

Proprio il caso di *avant-texte* mostra quanto il *LexiconSE* (accostando definizioni in diverse lingue di termini analoghi, ma spesso e volentieri non equivalenti in modo meccanico e lineare) permetta di ricostruire

Lausanne), l'accettazione di proposte in varie lingue, la traduzione delle *call for papers*, progetti istituzionali e di singoli. Cfr. ad esempio il progetto *Global Outlook: Digital Humanities* <<http://www.globaloutlookdh.org/translation-commons/>>.

⁶⁹ In alcuni casi termini di una data lingua sono stati acquisiti – senza variazione alcuna di significato – nelle varie tradizioni filologiche. Si pensi almeno al caso dell'espressione *saut du même au même*, pacificamente introdotta dalle diverse scuole nazionali e per la quale, addirittura «appare sconsigliabile l'uso, come tecnicismo, di una traduzione italiana, vista la pluralità delle rese attese (per non parlare di quelle possibili)», cfr. Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, p. 297.

⁷⁰ Van Hulle, *Textual Awareness*; con la doppia opzione *avant-texte* e *pre-text* in Piarazzo, *Digital Scholarly Editing*, p. 14.

virtualmente un dibattito che è stato in molti casi intenso. Il termine *avant-texte*, adattato agli studi filologici da Jean-Bellemin Noël nel 1972⁷¹ è stato introdotto correntemente, in traduzione italiana, negli studi di filologia d'autore. Il rapporto tra *avant-texte* e *avantesto* è un esempio lampante di falso amico, in cui terminologie analoghe fanno riferimento – in tradizioni filologiche diverse – a concetti dissimili.⁷² Se per la *critique génétique*, infatti, si indica con *avant-texte* l'integralità dei documenti genetici di un determinato testo,⁷³ senza alcuna gerarchizzazione tra i materiali preparatori e una fase più compiutamente redazionale, la filologia d'autore chiama *avantesti* soltanto «i materiali che non hanno relazione diretta con il testo (come gli elenchi di personaggi, i progetti letterari, gli elenchi lessicali, ecc.)»⁷⁴ distinguendoli nettamente dai «materiali che hanno una relazione immediata con il testo (come le prime stesure e i successivi rifacimenti che precedono il testo vero e proprio)».⁷⁵

⁷¹ J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972, cfr. in particolare le pp. 12-14; si veda pure Malato, *Lessico filologico*, p. 26. Per una dettagliata ricostruzione storica, teorica e metodologica del concetto di *avant-texte* nella *critique génétique* si veda l'ottima voce curata da Daniel Ferrer per la versione online del *Dictionnaire de critique génétique* alla pagina <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=577463>>.

⁷² «Piaccia o no, questo francesismo è ormai entrato nell'uso perché ha il vantaggio d'introdurre una certa uniformità terminologica tra lingue diverse; ... nella filologia italiana esso assume tuttavia un senso più ristretto di quello originario. Infatti gli studiosi francesi chiamano *avant-texte* l'insieme dei materiali preparatori raccolti, decifrati, classificati: da semplici liste di parole ad appunti e disegni, ai primi minimi abbozzi, fino a vere e proprie stesure» (Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, pp. 158-159).

⁷³ S'intende: l'integralità del dossier genetico riordinato cronologicamente dallo studioso: «la notion d'avant-texte désigne le résultat de ce travail d'élucidation: c'est le dossier de genèse rendu accessible et intelligible» (P.M. de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS-Éditions, 2011, p. 69).

⁷⁴ Italia-Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, p. 26.

⁷⁵ *Ibid.* Più ambigua la posizione di Segre, che riconosce il diverso statuto di abbozzi e stesure organiche («Gli abbozzi sono primi ordinamenti della materia: l'impegno formale in essi non è ingente, o comunque determinante; nelle prime stesure invece la materia viene già "formata", ed è lecito valutare i sistemi poetici o narrativi messi in essere, e confrontarli con quelli dei testi definitivi» (C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 381) salvo poi asserire che «Si può considerare il complesso di abbozzi, manoscritti, varianti e bozze di stampa come unitario, e denominarlo *avantesto*» (*ibid.*) e sottolineare poco oltre la subalternità di abbozzi e brutte copie rispetto al testo definitivo e l'identità autonoma di ciascuna redazione (*ivi*, p. 382). Sostanzialmente, il concetto stesso di 'avantesto' è adottato con riserva da Segre, coerentemente con il suo uso "estensivo" del concetto di *testo*: «Ogni abbozzo o prima copia è, dal punto di vista linguistico, un testo, con la sua coerenza. Anche se si allineano tutti i testi anteriori di un'opera in ordine cronologico non si ottiene una diacronia, ma una serie di sincronie successive» (*ivi*, p. 79).

La differenza di statuto tra i materiali avantestuali e la fase, invece, testuale, rispecchia una distinzione teorica che si riflette anche nella prassi metodologica adottata: in un'edizione critica di filologia d'autore, infatti, le varie stesure testuali sono confrontate tra loro con l'ausilio di un apparato di varianti,⁷⁶ mentre «i materiali che non hanno una diretta relazione con il testo non vengono compresi nell'edizione, ma pubblicati solitamente in una posizione subordinata (in appendice o, nel caso di materiali particolarmente numerosi, in un volume a parte)». ⁷⁷ Ecco dunque che il termine *avantesto*, che pure è un calco dal francese, viene ad indicare due concetti diversi per la filologia d'autore e per la *critique génétique*, e oggetto di divergenze sostanziali.⁷⁸

Un caso di più complessa lemmatizzazione riguarda i termini per i quali un equivalente inglese esista, ma sia di uso poco frequente. Si pensi

⁷⁶ «Tutti i materiali preparatori, fino agli abbozzi parziali compresi, sono certo da pubblicare, sempre che meriti di farlo, pezzo per pezzo; ma arrivati a vere e proprie stesure si procederà a un'edizione critica» (Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, pp. 170-171); «La caratteristica peculiare di un'edizione critica di filologia d'autore di tipo italiano, perciò, consiste nel mettere subito il lettore davanti a un doppio organismo testuale, che occupa anche due zone tipografiche diverse: il *testo* e l'*apparato*, dove il secondo è sempre subordinato al primo» (Italia-Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, p. 27). Non sarà ozioso osservare come nel *LexiconSE* la ricerca del lemma *apparatus* produca come risultato principalmente definizioni in italiano, a conferma del peso metodologico attribuito a questo strumento dalla filologia d'autore.

⁷⁷ Italia-Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, p. 27. «La primera categoría (redacciones y materiales preparatorios) es tan ancha que abarca tanto el pretexto *sensu stricto* de escuela italiana (equivalente a las diferentes fases de gestación de una obra determinada que se pueden representar de forma sintética en un aparato de variantes), como el *avant-texte* de cuño francés, que incluye, además, todos aquellos variados materiales de génesis (esquemas, elencos de personajes, apuntes ocasionales, primeros esbozos, dibujos, etc.), los cuales normalmente no consienten ninguna representación compendiada o sinóptica» (P. Tanganelli, «Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)», in *Critica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, pp. 74-96: 75).

⁷⁸ Il termine *avant-texte* sembra essere oggetto di qualche riserva anche all'interno della stessa *critique génétique*, in quanto si definisce in rapporto a un *testo* mentre l'oggetto di studio della critica genetica è piuttosto la *scrittura*. È il caso, ad esempio, di Almuth Grésillon che, pur conservando e utilizzando il termine *avant-texte* (riconoscendo che è ormai entrato correntemente nel lessico tecnico della *critique génétique*) invita tuttavia a qualche scrupolo terminologico: «Il subsiste néanmoins un scrupule terminologique. Une des plus grandes difficultés de la recherche génétique consiste à faire comprendre que sa visée ultime n'est pas le texte, mais l'écriture, entendue comme avènement et événement, comme processus d'énonciation écrite. Or, "avant-texte", tout comme les autres composés, nous ramène irrémédiablement à la notion de "texte". Mieux vaudrait alors peut-être, sinon y renoncer, du moins en faire un usage modéré, et en connaissance de cause» (Grésillon, *Éléments de critique génétique*, p. 132).

alla parola *rewriting*, utilizzata per tradurre il concetto francese di *réécriture*, e al dialogo che il concetto di *riscrittura* intrattiene con quello di *variante*. Una riflessione che interseca, di nuovo, il dibattito tra la *critique génétique* e la filologia d'autore.

Nel suo volume *La génétique des textes*, Pierre-Marc de Biasi critica il fatto che molti filologi utilizzino il concetto di *variante* per lo studio dei manoscritti moderni e contemporanei. Secondo de Biasi, il concetto di *variante* (così come utilizzato nella filologia della copia) è inappropriato per lo studio dei manoscritti d'autore, dove l'assenza stessa di una *invariante* di riferimento induce l'inadeguatezza del concetto di *variante*:⁷⁹ «Il ne s'agit ni du même univers (avant et après l'imprimerie), ni d'un même projet (écrire, copier), ni de la même démarche (créer, reproduire), ni du même objet (des brouillons, la copie d'un texte), etc.». ⁸⁰ Per de Biasi, dunque, si può parlare di *varianti* soltanto nello studio di diverse edizioni a stampa, mentre il termine è inadatto a designare i fenomeni dinamici, selettivi e di trasformazione che alimentano il processo scrittoria prima dell'approdo alla stampa. Il termine adottato dalla *critique génétique* sarà piuttosto quello di *réécriture*, in quanto più semanticamente sfumato, capace di designare i fenomeni dinamici di sviluppo, trasformazione e selezione (soppressioni, aggiunte, sostituzioni, permutazioni, amplificazioni, condensazioni e simili) che interessano i manoscritti d'autore. Tuttavia, soprattutto in ambito inglese, questa sfumatura di significato, così fortemente rivendicata da alcuni esponenti della *critique génétique*,⁸¹ è stata in larga misura sottovalutata, e molti filologi inglesi applicano correntemente il termine *variant* anche allo studio dei manoscritti moderni. Trattandosi di un aspetto sensibile e oggetto di divergenze teoriche, è risultato impossibile inserire le definizioni di *réécriture* entro il lemma *variant* del *LexiconSE*, sebbene i termini siano spesso usati come sinonimi. Le

⁷⁹ «Comment parler, dans ce cas, de “variantes”? Des variantes de quoi? En l'absence de tout *invariant*, comme c'est la règle dans l'univers des brouillons, l'idée même de variante perd toute consistance» (de Biasi, *Généétique des textes*, p. 41).

⁸⁰ Ivi, p. 40.

⁸¹ Per quanto ci sia generale accordo, in ambito francese, sul considerare improprio il termine *variante*, esso non è stato totalmente ostracizzato: sebbene mutuato dalla filologia della copia, esso è stato opportunamente risemantizzato dall'uso, come mostra chiaramente Grésillon «Ainsi “variante” présuppose en principe un modèle – modèle souvent perdu dans le cas des textes anciens, pour lesquels les philologues reconstruisent un Urtext idéal ... le terme implique donc un jugement de valeur; ... mais les études de genèse lui conservent un sens très général, qui a même fini par estomper la référence au texte canonique: le terme de variante signifie alors non plus écart par rapport à un modèle, mais simplement différence entre deux états de la genèse» (Grésillon, *Éléments de critique génétique*, p. 92).

definizioni di *réécriture* sono dunque raccolte sotto il termine *rewriting*, parola con cui la maggior parte dei filologi consapevoli di questa alteranza di significazione tradurrebbe *réécriture*, per quanto non si tratti di un vocabolo ancora acquisito in modo sistematico nel linguaggio tecnico della disciplina.

Si osservi come il concetto di *variante* sia invece oltremodo vitale e produttivo nella filologia d'autore, al punto che lo studio dei risultati editoriali della filologia d'autore è definito, per l'appunto, *critica delle varianti*, o *variantistica*, da una felice formulazione di Contini. Il diverso rapporto di *critique génétique* e filologia d'autore con il termine *variante* affonda le proprie ragioni nella storia stessa delle due discipline. Mentre la filologia d'autore nasce in seno alla scuola filologica tradizionale e in un paese – come l'Italia – a forte tradizione filologica, la *critique génétique* è nata in un paese in cui la filologia era una disciplina fragilizzata, e ha marcato con decisione la propria autonomia e indipendenza rispetto alla tradizione filologica.⁸² L'assimilazione problematica del concetto di *variante* per la *critique génétique* riposa cioè, in buona misura, sulla necessità di crearsi uno spazio disciplinare autonomo e ben definito. Affatto diverso il percorso della filologia d'autore, che nasce in seno alla filologia romanza, a partire dall'intuizione di Pasquali sull'esistenza di varianti d'autore nella trasmissione dei testi classici, poi raccolta e sviluppata da Contini con l'elaborazione della *critica delle varianti*. Sostanzialmente, in Italia lo studio delle varianti d'autore si è sviluppato dapprima nella pratica concreta di studio ed edizione dei testi, per essere solo successivamente teorizzato in modo più sistematico e coerente, ma senza rivendicare uno scarto polemico con la più tradizionale filologia dei testi antichi e medievali;⁸³ in Francia, al contrario, ragioni storiche e culturali hanno fatto sì che la nascita della *critique génétique* si accompagnasse a un parallelo sforzo di concezione metodologica e teorica, che si è sviluppato in buona parte nella forma della differenziazione rispetto alla filologia "tradizionale".⁸⁴ Non stupisce dunque che alcuni dei termini chiave della critica testuale (quali appunto *variante*, *origi-*

⁸² J.L. Lebrave, «La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ?», *Genesis*, 1 (1992), pp. 33-72.

⁸³ Per Contini infatti «Lo studio diacronico delle varianti dei copisti è in perfetta continuità con quello genetico delle varianti d'autore» (L. Leonardi, «La filologia di Contini. Guida alla lettura», in Contini, *Filologia*, pp. 75-104: 96).

⁸⁴ «L'école italienne fait fond sur une longue tradition philologique tandis que la critique génétique s'est largement construite par réaction à la "vieille" philologie», cfr. Duval, *Les mots de l'édition de textes*, p. 216.

nale, errore) o le prassi editoriali che la caratterizzano (l'uso dell'apparato) siano di difficile assimilazione per la *critique génétique*.

I pochi esempi riportati sono significativi di come il *LexiconSE*, proprio perché raccoglie le definizioni citandole nel loro contesto originario, promuove una problematizzazione più fine e permette di ricostruire virtualmente e di storicizzare un lungo e complesso dibattito senza rischiare di appiattirlo: un punto di partenza imprescindibile per la necessaria sintesi o astrazione che un tradizionale strumento lessicografico, certo necessario, richiede.

7. Conclusioni

La diversificazione dei contenuti (e delle lingue) è una delle caratteristiche principali del *LexiconSE*: in tale varietà e molteplicità risiede la vocazione di questo strumento. Alla funzione di base di lessico multilingue si aggiungono numerose e fondamentali funzioni complementari: in primo luogo l'arricchimento bibliografico (attraverso la selezione dei testi critici da cui le definizioni sono tratte), in secondo luogo la lettura incrociata delle diverse prospettive su un medesimo aspetto della disciplina e, infine, una maggiore e più sfumata consapevolezza della polifonia di voci che, a livello internazionale, animano il dibattito sul medesimo ambito di ricerca.

Rispetto a un progetto lessicografico tradizionale, volto alla sintesi e alla razionalizzazione organica e teso alla creazione di definizioni il più possibile rotonde e coerenti, il *LexiconSE* mira piuttosto a fornire uno sguardo poliedrico, con l'intenzione di favorire una riflessione documentata e consapevole sulle diverse tradizioni nazionali. A partire da una migliore conoscenza reciproca – questo l'augurio – sarà forse davvero possibile avviare uno scambio proficuo ed efficace. Con un paragone forse irrispettoso, ma di pari carica utopica, ci pare che, come la pantera dantesca, un approccio condiviso alla critica testuale (sia essa filologia della copia, filologia d'autore o *critique génétique*) diffonda da tempo il suo profumo attraverso l'intera Europa; non presumiamo certo di braccare o irretire l'ambita pantera: ci pare, tuttavia, che il *LexiconSE* possa essere d'aiuto, almeno, per seguirne le orme.

ABSTRACT

The paper presents the *Lexicon of Scholarly Editing*, a multilingual digital lexicon of philological terms, that aims to facilitate the international exchange, gather-

ing definitions from the variety of theoretical and methodological approaches to textual criticism, Textkritik, critique textuelle, critique génétique, critica delle varianti, etc. Before introducing the *Lexicon*, the authors present the context from which it emerges, i.e. the past debates among different traditions and the recent flourishing of international *lexica* online dedicated to textual scholarship. The working principles of the *Lexicon* are then displayed and the role of multilingualism in digital resources is addressed. A selection of examples shows the potential of the *Lexicon* as cultural mediator and in disseminating philological traditions that, though illustrious, are not well known beyond national borders.

TRADIZIONI ECDOTICHE ROMANZE A CONFRONTO*

CLAUDIO LAGOMARSINI

Il seminario della rivista *Medioevo romanzo*, organizzato a Firenze dalla Fondazione Ezio Franceschini in collaborazione con il Dottorato internazionale in Filologia e critica dell'Università di Siena, è stato dedicato quest'anno a un confronto sul terreno della terminologia filologica (riferita, in specie, alla critica testuale e all'ecdotica di ambito romanzo). Il tema prendeva spunto anche dalla recente pubblicazione di un dizionario di critica testuale a uso didattico (F. Duval, *Les mots de l'édition de textes*, 2015), dove per la prima volta sono tradotti in francese termini filologici italiani o importati da altre tradizioni. Secondo la formula consueta, i relatori – rappresentanti in questo caso di tre diverse tradizioni e “scuole” nazionali – sono stati affiancati da un *discussant*: per la tradizione filologica francese è intervenuto lo stesso Frédéric Duval, con discussione di Craig Baker; per la spagnola Inés Fernández-Ordoñez ha letto e poi discusso l'intervento trasmesso da Alberto Blecua (assente per concomitanze accademiche); per la tradizione italiana, la relazione di Lino Leonardi è stata discussa da Paolo Trovato.

Nella nostra cronaca non daremo naturalmente un resoconto dettagliato dei vari interventi, che appariranno a stampa nel fascicolo 41/1 (2017) di *Medioevo romanzo*. Tenteremo invece una presentazione sinottica dei problemi più significativi sollevati dai relatori e affrontati poi nel dibattito.

* Cronaca del seminario annuale di *Medioevo romanzo*, Firenze, presso la Fondazione Ezio Franceschini, 12-13 ottobre 2016.

L'esame della situazione terminologica attuale è stato affrontato dai relatori a partire da un'analisi storiografica dei diversi lessici della romanistica. Sono stati messi in luce, così, i processi – spesso arabescati – tramite i quali si sono affermati tecnicismi che ora si prestano ad ambiguità e oscillazioni (nel senso di mancata corrispondenza biunivoca tra “le parole e le cose”), ora designano sì in modo univoco determinati concetti, che però non esistono (o non godono di un lemma proprio, oppure hanno avuto una teorizzazione lasca) in altre tradizioni filologiche. Il risultato di questi processi è che esiste un margine di incomunicabilità non solo tra le diverse specializzazioni della filologia (classica, biblica, germanica, e poi d'autore, dei testi a stampa, etc.) ma anche entro le declinazioni nazionali di una stessa filologia (quella romanza, nel *case-study* affrontato dai relatori).

A proposito delle idiosincrasie nazionali della romanistica, Leonardi ha iniziato richiamando un intervento di Avalle su *L'immagine della tradizione manoscritta nella critica testuale* (1961), dove si sottolineava l'orientamento tradizionalmente “verticalista” della teorizzazione di ambito italiano, che in gran parte deriva i propri concetti (e dunque il proprio lessico) dalla stemmatica dei classicisti, a sua volta condizionata dall'impostazione genealogico-evoluzionista in voga nelle scienze positive del XIX secolo. Leonardi ha rilevato come, in questo sistema, non sia stato facile accogliere una prospettiva “orizzontale”, capace ad esempio di integrare a pieno una razionalizzazione delle dinamiche contaminatorie. Pur rimarcando la ricchezza della tradizione filologica italiana e avvertendo, per gli anni più recenti, la riattivazione di un dialogo transnazionale sul terreno della critica del testo, Leonardi ha richiamato l'attenzione sul rischio di autoreferenzialità e di filologismo che continua a incombere su parte degli studi italiani (intesi, qui e *infra*, come filologia dei testi italiani ma anche come filologia praticata in Italia su testi romanzi, non solo italiani).

Per la sua tradizione nazionale, Duval ha isolato tre componenti che avrebbero condotto all'attuale e oscillante terminologia francese («instabile, multifacette et poreuse», secondo la definizione del relatore): innanzi tutto la componente terminologica dei classicisti, rappresentata in particolare dal *Manuel de critique verbale* di L. Havet (1911), rimasto per lungo tempo l'unico vero punto di riferimento per il lessico filologico; poi la componente dei romanisti, inizialmente debitrice della precedente, in grande misura inibita nel suo sviluppo dal successo dell'obiezione bédieriana, e più recentemente contaminata con neoformazioni di vario genere; infine quella, minoritaria, dei “Solesmiani” (Dom Quentin

e Dom Froger), idiosincrasia tutta francese che ha incontrato scarso successo all'estero. Duval ha opportunamente osservato come lo sviluppo di una tradizione terminologica disciplinare sia inseparabile da eventi di politica culturale non sempre controllabili da parte degli operatori del settore: così, la creazione del corso di laurea in *Lettres modernes* (1946) avrebbe facilitato, in Francia, l'allargamento del fossato tra classicisti e romanisti, lasciando alla formazione di questi ultimi solo alcuni rudimenti di latino e nessuna nozione di filologia classica di orientamento stemmatico-ricostruzionista. Tornando più propriamente alla discussione sul lessico: a tutti questi fattori andrebbe aggiunta, sempre per la Francia, la resistenza culturale nei confronti di neologismi e forestierismi, adesso in parte superata da Duval stesso con il suo manuale.

Alberto Blecua – che ha dato al proprio intervento un taglio di tipo memorialistico, ripercorrendo le tappe di una vera e propria “conversione” neo-lachmanniana e quindi i prodromi che hanno condotto al suo *Manual de crítica textual* (1983) – ha sottolineato i debiti di gran parte del lessico filologico spagnolo (castigliano) nei confronti della tradizione italiana: il suo stesso manuale sarebbe nato dalla necessità di «escribir un *Manual de crítica textual more italiano* para filólogos españoles, pues no existía ninguno». Fernández-Ordóñez ha rilevato, al fianco di questa componente certamente massiccia, il contributo non piccolo della tradizione francese: prima del «punto de inflexión» determinato dall'influsso teorico neo-lachmanniano di stampo italiano, la scuola francese ha giocato in Spagna un ruolo importante, soprattutto presso quei filologi (R. Menéndez Pidal per primo) che, pur padroneggiando in potenza le basi del metodo stemmatico à la Gaston Paris, si sono di fatto trovati a operare su tradizioni monotestimoniali e fortemente instabili, per lo studio delle quali era inevitabile subire il fascino della *forma mentis* bédieriana.

Esaurita questa analisi “dall'interno”, la parte centrale degli interventi è stata dedicata al problema dei rapporti fra le diverse tradizioni nazionali. Ogni relatore ha discusso sia termini caratteristici o esclusivi della propria tradizione (valutandone di volta in volta la problematicità e l'eventuale esportabilità), sia termini o categorie di altre tradizioni che potrebbero essere importati con profitto e/o sviluppati nel proprio sistema. Duval ha iniziato col sottolineare le difficoltà di questa stessa rassegna terminologica, ostacolata già in partenza dalla mancanza di una tradizione manualistica francese paragonabile a quella italiana (come noto, il primo manuale di critica testuale per romanisti è rappresentato dai *Conseils pour l'édition des textes médiévaux* del 2001). Storicamente, il campo d'azione della terminologia filologica francese è stato dunque,

soprattutto, quello degli studi preliminari alle edizioni di testi. Alla tradizione francese si devono, da una parte, termini e concetti felicemente esportati all'estero, come *saut du même au même* e *innovation* (su questo ultimo vd. anche più sotto le osservazioni di Leonardi); d'altra parte le sono propri termini fuorvianti, come quello di *erreur évidente*, «un concept mal défini et très malléable» (sempre Duval), su cui è tornato anche Leonardi commentando l'uso inopportuno della categoria di *evidenza* anche in molte discussioni stemmatiche di scuola italiana. Duval ha proposto, infine, di “riattivare” termini utili ma caduti in disuso – come *faute primaire* (già impiegato proficuamente da C. Baker), *contrefaute*, *piège à copiste* – e di importare concetti della tradizione italiana che con questi termini potrebbero appunto dialogare produttivamente (ad es., un *piège à copiste* di fatto costituisce l'innescò per la *diffrazione* > *diffraction*: termine, quest'ultimo, ripreso poi da Leonardi, in coppia con *fattore dinamico*).

Per la tradizione italiana Leonardi è partito da alcuni binomi terminologici di cui ha proposto la riattivazione, come nel caso della coppia avaliana *dato-processo* (il dato testuale del singolo testimone concepito come il risultato di un processo di trasmissione nel tempo), che fa il paio con la coppia saussurriana *sincronia-diacronia*, liberata però dalla rigidità concettuale che, in certo strutturalismo, vorrebbe tenere separati i due piani. Sempre per i termini teorici “pre-filologici”, Leonardi ha discusso la nozione di *ipotesi*, riscontrandone certo l'importanza (secondo l'adagio continiano sull'edizione critica come ipotesi di lavoro) ma anche il rischio di concatenazioni logicamente fallaci (la filiera di ipotesi fondate su ipotesi che si basano a loro volta su ipotesi). Tra i termini tecnici della filologia, Leonardi ha ripreso, tra gli altri, *innovazione* (già introdotto da Duval), rimarcando come gli studi si siano finora concentrati sulla tassonomia degli errori (si pensi al già citato *Manuel* di Havet), a detrimento di analisi più approfondite delle procedure d'innovazione proprie di singoli copisti (*l'usus copiandi*) e caratteristiche di determinate tradizioni linguistiche e letterarie. Sul concetto di *patina/superficie*, evocato da Leonardi e discusso a lungo durante il seminario, torneremo tra poco.

Per la parte di tecnica filologica di tradizione spagnola, Blecua si è soffermato, in particolare, sul concetto di *errore* e sulla necessità di una sicura valutazione degli errori congiuntivi e separativi (con esempi dal *Libro de buen amor* e dal *Lazarillo de Tormes*, per i quali rimandiamo senz'altro alla versione a stampa del contributo). Nella sua discussione, Fernández-Ordóñez si è concentrata su altre categorie endemiche della

tradizione spagnola: configurandosi fin dalle sue origini come filologia «destinata al pueblo» ed applicata a tradizioni letterarie mobili e/o infiltrate dalle dinamiche della trasmissione orale, la declinazione iberica della disciplina si è precocemente orientata – ancor prima che alla fissazione di un testo – a valorizzare la pluralità delle varianti e delle redazioni. Per termini caratteristici della filologia spagnola, come *tradicionalidad* (Menéndez Pidal), *apertura* e *texto abierto* (Catalán), sarebbe opportuno impostare adesso un dialogo approfondito con omologhe categorie di scuola italiana (*tradizione attiva*) e francese (*mouvance*).

Uno degli aspetti che ha maggiormente animato il dibattito è quello della teoria e della tecnica filologica relative al trattamento formale dei testi. Com'è emerso dalle relazioni, nella tradizione italiana e francese non si è portata ancora a compimento una riflessione sulla delimitazione di ciò che è *forma* – quasi sempre intesa come il solo livello grafico-fonetico del testo (chiamato anche *patina*, in Italia) – rispetto a ciò che è *sostanza*. Collegando i concetti di *forma* e *variante formale* a nozioni teoricamente affini come *poligenesi* ed *entropia*, Leonardi è tornato su *superficie/surface*, termine di cui ha già proposto la riattivazione in precedenti interventi: la superficie sarebbe da intendere come una dimensione di variazione formale di rango superiore rispetto al puro aspetto grafico-fonetico; i limiti di questa dimensione (variazione sintattica, morfologica, lessicale; interscambio combinatorio di formule; proforme impiegate come zeppe metriche; etc.) dovrebbero essere stabiliti con procedure specifiche entro le diverse tradizioni testuali/letterarie. La discussione di Fernández-Ordóñez ha offerto in questo senso un contributo importante, portando l'attenzione sulla categoria di *variación discursiva*, a cui studiosi di tradizione spagnola hanno recentemente dato significativi contributi teorici, con la proposta di una gerarchia della variazione dal piano particolare del livello grafico e fonetico fino a quello più generale di tipo sintattico-discorsivo e testuale.

Per il trattamento del livello formale relativo alla sola variazione grafico-fonetica, ci preme anche osservare come le scuole francese e spagnola dispongano di aggiornati e dettagliati *vademecum* operativi, ormai acquisiti come punti di riferimento ampiamente condivisi dagli editori di testi (i *Conseils* dell'École des Chartes, già ricordati sopra, e i *critérios* del manuale di Pedro Sánchez-Prieto Borja, *Cómo editar los textos medievales*, 1998, più volte chiamato in causa nel seminario). In Italia, invece, nonostante interventi importanti e autorevoli sul trattamento dei fatti formali (da Barbi e Contini in poi), ancora non si dispone di strumenti paragonabili per dettaglio descrittivo e consenso della comunità scientifica.

Va segnalato infine come durante il dibattito si sia fatto spesso riferimento all'idea di mettere a frutto questo recuperato dialogo trans-nazionale per realizzare un "Dizionario di filologia" multilingue, in corso di progettazione da parte della Fondazione Ezio Franceschini e della direzione di *Medioevo romanzo*. Più sensibile al problema delle oscillazioni terminologiche che caratterizzano il lessico francese, Duval ha giustamente osservato che una simile impresa dovrebbe adottare «une démarche onomasiologique plutôt que de partir des verbalisations de concepts incertains». Che si arrivi o meno a un dizionario, è in effetti vero che sarebbe fondamentale poter definire *prima* un rigoroso albero concettuale della filologia, su cui impostare *poi* un confronto anche di tipo terminologico (prima le cose poi le parole, insomma).

Rassegne

ROGER CHARTIER

LES LIVRES DE AMEDEO QUONDAM

La publication de la magnifique édition du manuscrit autographe et de la *princeps* du *Libro del Cortegiano* invite à faire retour sur l'œuvre immense de son éditeur: Amedeo Quondam. Les cours italiennes et le livre de Castiglione apparaissent tôt dans son parcours intellectuel, commencé avec des publications sur le maniérisme napolitain, l'Accademia dell'Arcadia et le pétrarquisme. Le titre de son premier livre *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, publié en 1974, indiquait déjà une constante de toute son œuvre, à savoir, l'étroite relation nouée entre œuvres littéraires et genres imprimés. À partir de 1978 avec ses premiers travaux sur les cours des Farnèse et trois ans plus tard une première édition pour Garzanti du *Libro del Cortegiano*, Amedeo Quondam va consacrer une grande partie de sa recherche aux cours et aux courtisans. Il sera l'un des fondateurs puis le président du «Centro Studi Europa delle Corti». Ses propres recherches et les nombreuses publications du Centro ont profondément transformé le savoir sur les sociétés de cour, trop longtemps inscrit dans la seule perspective offerte par le livre classique de Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, publié en 1969, qui construisait le modèle de la civilité de cour à partir du seul exemple de la cour française du XVII^e siècle. Amedeo Quondam a déplacé l'analyse en focalisant l'attention sur les traités italiens (ceux de Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa et Stefano Guazzo, trois auteurs dont il a édité les œuvres majeures) qui ont défini, tout à la fois, une éthique, un modèle culturel et des formes de sociabilité. La morale de l'honneur, l'exigence de la *sprezzatura* en toutes choses et l'art de la conversation sont, pour lui, les traits essentiels de la civilité de cour. Ce sont eux qui caractérisent en sa différence les normes et pratiques de

l'identité aristocratique qu'Amedeo Quondam a étudiée de livre en livre: en 2003 *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, en 2007 *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, et en 2010 *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*. En 2007, un autre livre, *La conversazione. Un modello italiano*, resituait dans une histoire de plus longue durée et dans la Renaissance italienne une pratique sociale trop hâtivement assignée à la France des Lumières.

Amedeo Quondam a tout naturellement accompagné ce grand travail sur les sociétés de cour d'une réflexion sur les définitions de la modernité dont elles sont un élément fondamental. Cette réflexion a pris des formes diverses: l'étude de la constitution du canon littéraire, l'analyse de l'idée même de Renaissance, l'interrogation sur la relation entre Renaissance et le classicisme. Ces questions sont au cœur d'un ouvrage superbe, publié en 2013: *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*. Un mot revient souvent dans les titres et les textes d'Amedeo Quondam: tradition. Cette fréquence ne signifie en rien l'ignorance des novations. Elle désigne une perspective attentive à la construction de répertoires textuels stables dans leurs contours et mobiles dans leurs contenus. Il va ainsi de la tradition «littéraire», qui identifie le *corpus* des œuvres sur lequel se bâtit la modernité. Ou de la tradition «italienne», présente de multiples manières chez Quondam: dans l'avènement d'une unité linguistique lorsqu'est tranchée la *questione della lingua*, dans la proposition de modèles discursifs et sociaux élaborés dans les cours du Cinquecento, ou dans la constitution d'une mémoire identitaire dont la matrice poétique est finement analysée dans un livre de 2011: *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*.

Une autre tradition chère à Amedeo Quondam est celle des genres. A divers moments de son travail, il a analysé plusieurs d'entre eux: le dialogue, le roman de chevalerie, la poésie lyrique (auquel il a consacré un livre: *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, 1991), la poésie spirituelle et religieuse, ou encore la lettre, objet d'un ouvrage pionnier, publié en 1981, *Le «carte messaggiera». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*.

Si Castiglione, Guazzo et Della Casa sont les auteurs auxquels Amedeo Quondam a donné le plus d'attention dans ses livres et ses éditions, il n'a pas pour autant négligé d'autres écrivains italiens. Au fil de ses publications, ses fidèles lecteurs rencontrent Pétrarque, bien sûr, présent dans deux livres publiés en 2004, *Petrarca in Barocco* et *Petrarca, l'italiano dimenticato*, mais aussi, parmi d'autres, Giovan Giorgio Trissino, Pietro

Aretino, Francesco Guicciardini, Vasari ou Boccaccio dont il a présenté et annoté le *Decamerone* en 2013. Mais pour Amedeo Quondam, maître «italianiste», cet ensemble d'auteurs ne peut être séparé d'un contexte intellectuel, esthétique et moral plus large, celui donné par l'humanisme européen, saisi dans une durée qui ne le limite pas à la Renaissance. De là, les essais voués à Erasme, à Antonio de Guevara, à La Bruyère ou aux trois écrivains anglais rassemblés dans son livre de 2006, *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla traduzione di un rapporto culturale e affettivo*: Lord Chesterfield, William Roscoe et John Addington Symonds.

Praticien expert de l'analyse philologique et de la critique littéraire ou philosophique, Amedeo Quondam a été, également, l'un des savants italiens les plus attentifs à la matérialité des textes, leur histoire éditoriale et les effets produits sur les œuvres et les genres par la révolution typographique. En ce sens, son travail prend place aux côtés de celui d'Armando Petrucci puisque l'un et l'autre, chacun avec son savoir propre et sa manière singulière, s'efforcent de retrouver l'ensemble des productions et des pratiques de la culture écrite d'un temps. L'un et l'autre ont donné des contributions essentielles dans les volumes de la grande entreprise d'Asor Rosa, *Letteratura italiana*, publiée par Einaudi à partir de 1982. La réflexion d'Amedeo Quondam sur les transformations de ce qu'il désigne comme le «système des genres» s'y déploie dans un puissant essai, véritable livre dans le livre, intitulé «La letteratura in tipografia» (*Letteratura italiana*, vol. II, «Produzione e consumo», 1983, pp. 555-686).

Dans cette étude monumentale et érudite, Amedeo Quondam propose les thèmes qui, avant et après ce texte, sont pour lui les plus essentiels dans une histoire qui ne sépare pas l'étude des œuvres de celle des livres. D'abord, la mesure et la géographie de la production typographique en Italie entre le temps des incunables et le xvii^e siècle. Amedeo Quondam avait abordé cette question dans une contribution donnée au recueil pionnier publié par Armando Petrucci en 1977, *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*. Il y indiquait déjà la longue domination vénitienne sur le commerce du livre dans un texte intitulé «'Mercanzia d'onore' / 'Mercanzia d'utile'. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento». A partir de là, les stratégies éditoriales ont retenu son attention dans des recherches consacrées à Niccolò Zoppino, Francesco Marcolini, ou Giolito de' Ferrari. C'était là une faire preuve d'une grande originalité au sein de l'histoire du livre durablement dominée, dans le monde de langue anglaise, par la tradition bibliographique, plus attentive aux pratiques typographiques qu'aux décisions éditoriales, et, dans le monde français, par une approche socio-économique, qui privi-

légiait les conjonctures et économies de la production imprimée et du marché du livre.

Pour Amedeo Quondam, l'étude des politiques des éditeurs a une double importance. Elle permet de suivre l'apparition et les progrès des ouvrages en langue vulgaire, qui passent «dalla marginalità alla centralità» dans la production et le commerce du livre. De ce fait, peut être apprécié le rôle décisif de l'imprimerie dans le développement et les transformations des genres qui emploient la langue commune: ainsi, les recueils de modèles épistolaires ou «libri di lettere», les anthologies poétiques, les romans. L'analyse du travail éditorial autorise, également, une seconde approche de la révolution typographique, qui porte l'attention sur la mobilité des œuvres: du texte autographe de l'auteur aux copies des scribes, des copies de l'œuvre au manuscrit soumis au censeur et remis à l'éditeur, et, finalement, du texte, préparé par les éditeurs et les correcteurs, aux pages du livre composées par les typographes et imprimées dans l'atelier. Les «mediatori», selon le mot de Quondam, sont donc nombreux dans la fabrique, non seulement des objets imprimés, mais des œuvres elles-mêmes. L'édition récente de différents états du *Libro del Cortegiano* en fait l'éclatante et savante démonstration.

Leur rôle est particulièrement important dans le cas de l'Italie où souvent existe une «distanza entro la lingua del testo e la lingua del 'compositore' [i.e. l'ouvrier typographe]». C'est avec l'imprimerie et l'entrée de la grammaire en typographie que devient possible la «standardizzazione linguistica». C'est aussi l'imprimerie qui rend nécessaires les dispositifs capables de contrôler et organiser la prolifération et le désordre des discours qu'elle engendre. D'où l'attention portée par Amedeo Quondam tant à la composition d'un répertoire canonique, qui trie, consacre et exclut, qu'au genre imprimé des «bibliothèques» qui recense et classe la croissante production des livres en langue vulgaire.

Amedeo Quondam n'a pas voulu écrire une histoire du livre ou une histoire de l'édition en Italie, mais ses études monographiques comme ses essais de synthèse ont fait plus. Ils ont introduit dans la critique philologique et l'histoire littéraire une interrogation souvent oubliée. Pour lui, un texte ne se réduit pas à son contenu sémantique, il prend vie et forme dans les objets écrits qui le transmettent et dont les lecteurs s'approprient. Connaître les effets qu'une nouvelle technique, celle inventée par Gutenberg, produit sur la publication, l'écriture et le sens des œuvres est donc tout à fait essentiel. Identifier les décisions et les acteurs (même s'ils demeurent généralement sans nom pour l'historien ou le philologue) qui participent du processus de production, non pas seu-

lement des livres, mais aussi des textes et des significations ne l'est pas moins. C'est la belle et forte leçon de méthode que nous donne le grand travail d'Amedeo Quondam.

FRANCESCA FLORIMBII

📖 Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, 3 voll., Roma, Bulzoni Editore («Europa delle Corti», Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento, 160), 2016, vol. I, pp. 484; vol. II, pp. 506; vol. III, pp. 632, tre volumi indivisibili € 150; ISBN 978-88-6897-032-1.

Potrà sembrare una follia, ma la decisione di procedere a una triplice edizione del *Libro del Cortegiano* è maturata nel corso degli anni come necessaria, anche se certamente dispendiosa, per dare conto di una storia straordinaria e senza alcun termine di confronto nelle letterature moderne europee, almeno alla data del 1528. Una storia esemplare: di come uno dei testi fondativi della modernità, dopo una tormentata elaborazione d'autore, riuscì finalmente a diventare libro tipografico, con quante e quali mediazioni e a che prezzo per la sua stessa identità autoriale originaria (Amedeo Quondam, *Premessa a Il Libro del Cortegiano*, vol. III, pp. 9-22: p. 9).

Sono molteplici gli elementi che conferiscono *straordinarietà* ed *esemplarità* all'*iter* compositivo ed editoriale del *Cortegiano* – qualità più volte ribadite da Amedeo Quondam nella sua *Premessa* a questa edizione decisamente 'unica' (anche se triforme) del dialogo-trattato rinascimentale di Baldassarre Castiglione –: l'ampiezza della documentazione conservata, che va dal primo abbozzo autografo del libro al manoscritto definitivo, approvato nel 1528 nella tipografia più prestigiosa d'Europa; l'attestazione della «presenza pervasiva di un *editor*», riconosciuto nella persona del poliedrico letterato veneziano Giovan Francesco Valier (III, pp. 10-11), e la possibilità di ripercorrerne nel dettaglio il lavoro, censandone i singoli interventi sul testo d'autore; infine, la scarsa mobilitazione dei filologi e degli storici della lingua, che hanno finora mostrato poco interesse «verso la storia del libro tipografico e il suo impatto anche sulle dinamiche propriamente letterarie e linguistiche, oltre che culturali» (III, p. 11), ne fanno, nel versante filologico, un vero *case study*. Amedeo Quondam lo ha affrontato e risolto magistralmente con un esito che si sottrae alle etichette e alle procedure filologiche invalse: un'edizione critica che promuove a testo – in luogo dell'elettismo contamina-

torio delle edizioni correnti – la fase finale dell’opera, appunto la *princeps* del 1528, completata dal manoscritto fatto allestire per la stampa; e che si potrebbe forse classificare come *edizione tipografica*.

Niente di meno di un’operazione ecdotica di tale portata meritava un libro come questo, paradigma del gentiluomo moderno consacrato dalla letteratura e dalla storia del costume: un’opera che, con il *Galateo* di Della Casa e *La civil conversazione* di Guazzo, sanziona in tutta Europa l’*appeal* di una nuova morale laica, appunto *cortigiana*. E niente di meglio di questo approdo editoriale, come ultimo frutto, presso la casa editrice Bulzoni, della gloriosa collana *Biblioteca del Cinquecento* del Centro studi sulle società di antico regime «Europa delle Corti», che d’altronde già aveva pubblicato nel 1986, in edizione facsimilare e sempre a cura di Amedeo Quondam, *Il libro del Cortegiano* (Venezia, Aldo, 1528).

L’eccezionalità e la lunga durata della tradizione del *Cortegiano* erano già state messe a fuoco nell’edizione ‘ammodernata’ e commentata della *princeps*, che Amedeo Quondam ha realizzato nel 2002 per Mondadori e che fu ampiamente discussa, l’anno seguente, da Paolo Trovato, Antonio Sorella, Emilio Pasquini, Francisco Rico e Alfredo Stussi (nonché dal curatore), nel *Foro* del primo numero di *Ecdotica* (2004: *Forme e sostanze: “Il Cortigiano” di Amedeo Quondam*, pp. 157-209), tenutosi a Bologna nel maggio 2003 con il coordinamento di Ezio Raimondi. Sin da allora il *Cortegiano* aveva manifestato il carattere emblematico che ora si dispiega in questa edizione: «per la storia del suo farsi e disfarsi come libro manoscritto ...; per il suo passaggio caldo, anzi caldissimo, in tipografia, dove diventa libro a stampa» (*Il Cortigiano*, 2002, vol. I, p. cviii). Ma occorre andare ancora più indietro negli anni per documentare la lunga dedizione che il curatore ha riservato a quest’opera straordinaria: già nel 1981 Quondam aveva infatti curato un primo commento del dialogo (*Il libro del cortegiano*, Milano, Garzanti, 1981), approdando poi, con i volumi «Questo povero cortegiano». *Castiglione, il libro, la storia* (Roma, Bulzoni, 2000); *La conversazione. Un modello italiano* (Roma, Donzelli, 2007); *Forma del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani* (Bologna, il Mulino, 2010); *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità* (ivi, 2013), a letture a tutto campo (fra testo letterario e questione della lingua, sviluppi della tradizione, riflessione storica) di questa precettistica del vivere cortese, quintessenza della cortesia e della civiltà delle ‘buone maniere’.

Indiscussa quindi la ‘fedeltà’ (quasi una vocazione) al *Libro del Cortegiano* da parte del suo maggior interprete, che ne dà ora alle stampe questa triplice edizione – vale a dire il testo della *princeps*, nelle due ver-

sioni semidiplomatica e interpretativa (Ad: *Il Libro del Cortegiano*, Nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528), e quello del manoscritto per la tipografia (l'ultima redazione manoscritta del libro), l'Ashburnhamiano 409 della Biblioteca Medicea Laurenziana (L), nella sola veste semidiplomatica –, corredandola di un ampio volume di studi in cui ripercorre la travagliata elaborazione dell'opera e analizza le singole tappe di un'indagine che sembrava insolubile: dunque tre diverse 'interpretazioni filologiche' che registrano l'inquieta mobilità di questo testo.

Pur trattandosi dell'ultimo dei tre tomi che compongono l'edizione, credo sia utile avviare la discussione dal volume di corredo (Amedeo Quondam, *L'autore [e i suoi copisti], l'editor, il tipografo. Come il Cortegiano divenne libro a stampa. Nota ai testi di L e Ad*), strumento corposissimo (oltre seicento pagine) e imprescindibile per comprendere genesi e sviluppo editoriale dell'opera e affrontare i primi due volumi, intitolati rispettivamente all'*editio princeps* (Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano, 1. La prima edizione*. Nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528) e al codice L (Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano, 2. Il manoscritto di tipografia [L], Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 409*).

La storia editoriale, la tradizione manoscritta, le varie mani che sono intervenute sul testo (depositandovi errori e varianti), il processo di normalizzazione linguistica in direzione petrarchesca e boccacciana, allora appena avviato, a cui non sfuggì l'italiano ancora incerto di Castiglione, sono i nuclei principali attorno a cui ruota l'indagine di Quondam e che vengono qui illustrati nel dettaglio. A cominciare dal primo capitolo, *La princeps e prima della princeps* (III, pp. 23-49), in cui l'editore si sofferma anzitutto sull'iniziale circolazione del *Cortegiano* che, ancora manoscritto e lontano dal suo assetto definitivo, venne inviato dal suo autore a «destinatari eccellenti» (III, p. 38), fra cui Pietro Bembo, Ludovico Ariosto, Matteo Bandello e Vittoria Colonna, allo scopo di generare curiosità e attesa nella *res publica litterarum*; per poi analizzare l'approdo del manoscritto a Venezia, «nelle case d'Aldo Romano» (III, p. 45), la sottoscrizione dell'accordo editoriale, la scelta, condivisa fra autore e tipografo, del coinvolgimento di un revisore linguistico, sino alla descrizione materiale della *princeps* (1528) e all'elenco delle fortunate ristampe realizzate nel decennio successivo (sei a Firenze, fra il 1528 e il 1537; una a Toscolano nello stesso 1528; due a Parma nel 1530 e nel 1532; una a Venezia nel 1533).

È il secondo capitolo (*I cinque testimoni manoscritti: nascita e metamorfosi di un libro*, III, pp. 50-123) a fornire un resoconto dei cinque

codici conservati, testimoni di almeno tre fasi della storia elaborativa del *Cortegiano*: dal «primo manoscritto interamente autografo (è l'abbozzo originario dell'opera) ..., fino all'ultimo, lo straordinario (a questa data, e non solo) esemplare di tipografia» (III, p. 50). All'autografo A, tuttora custodito dalla famiglia Castiglioni a Mantova, e risalente al biennio 1513-1514, seguono i tre codici Vaticani latini B, C e D (Vat. lat. 8204, 8205 e 8206), idiografi e databili rispettivamente fra il '14 e il '15 il primo, fra il '15 e il '16 il secondo e fra il '18 e il '20 il terzo, e il già citato L, allestito nei tre anni successivi sotto la sorveglianza dall'autore e approdato in tipografia non oltre la primavera del 1527. Di particolare rilievo filologico, in questa sezione, la rassegna delle mani presenti in L: la mano del copista che trascrive, la mano dell'autore che corregge e integra (in varie occasioni alternata a quella di collaboratori addetti al suo scrittoio), quelle del revisore editoriale e del compositore tipografico che normalizzano la scrittura e quella del curioso lettore seicentesco che chiosa il testo. Fatta eccezione per quest'ultima, estranea all'*iter* redazionale del *Cortegiano*, tutte le altre si intrecciano e si sovrappongono – «ciascuna con le proprie originarie caratteristiche di scrittura» –, finendo per generare un testo «linguisticamente ibrido e contaminato», di certo non affidabile per classificare la lingua del suo autore (III, p. 116).

La revisione del codice L – avvenuta fra il 1524 e il 1527, in vista della sua spedizione a Venezia, per l'ingresso nella tipografia aldina – è scandita in tutte le sue fasi nel terzo capitolo (*Preparare il testo per la stampa*, III, pp. 124-383), il più ampio (e fra i più analitici) del volume. In particolare, scopo di Quondam è dimostrare, tramite l'esame di ogni aspetto materiale e grafico di L (come permanenze o varietà linguistiche e dinamiche correttorie: il tutto accompagnato da campioni fotografici a illustrazione del discorso), il sistematico lavoro di Castiglione nella preparazione del testo per la stampa, da lui revisionato non solo sul piano dei contenuti ma anche in quello della forma. Da una prima rilettura di L, appena compilato, non sfugge infatti a Castiglione l'instabilità linguistica del *Cortegiano*, «troppo vistosa e persino imbarazzante per chi, come lui, da qualche tempo sta cercando di normalizzarla ..., ed è impegnato a seguire con grande attenzione e competenza il confronto sulla lingua» (III, p. 153). È per questo che l'autore decide di intervenire sul testo (o di far intervenire qualcuno al posto suo) con correzioni seriali, più o meno onerose: è il caso ad esempio delle sostituzioni *Madonna* > *Signora* e *ponno* > *possono*; degli emendamenti grafici e fonomorfolgici *palagio* > *palazzo*; *cognoscere* > *conoscere*; *gastigo* > *castigo*; *ochio* > *occhio*; della revisione (anche se solo parziale) nei diversi impieghi di

gli; del ritocco *de > di*; e così via. In definitiva, un'operazione tutt'altro che cavillosa ma anzi profondamente moderna, che «porta Castiglione dal lombardo materno a un volgare eloquente, "italiano" perché "cortigiano", ma di una nuova cortigiania che vuole e sa resecare i suoi legami con l'obsoleto sistema "padano"» (III, p. 125), e che si mostra definitivamente orientata in senso toscano e bembesco. D'altra parte, gli interventi d'autore non si esauriscono con la revisione della *scrittura* e della *pronuncia*, ma si estendono anche alle pause di paragrafo, scandite da una puntuale operazione di marcatura del testo, assente nei manoscritti antecedenti, e di certo motivata dalla stampa imminente: «primaria pratica autoriale, difficilmente delegabile a terzi», autografa o idiografa che sia, rappresenta un ulteriore «frutto di quel rapporto collaborativo che connota la revisione di L finché è nelle mani di Castiglione» (III, pp. 314-315), lasciando emergere «il profilo di un autore che vuole esserci, nella preparazione del suo libro per la tipografia», sino alla fine (III, p. 383).

Gli interventi di omologazione «linguistica, grammaticale e ortografica» (III, p. 388) non si esauriscono tuttavia nello scrittoio di Castiglione. Nelle ultime fasi, il passaggio dal manoscritto L all'*editio princeps* – e quindi la nascita del *Cortegiano* come libro tipografico – con la definitiva messa a punto del suo assetto testuale, è subordinato infatti a un imponente lavoro redazionale, e in primo luogo alle cure editoriali del revisore Valier, a cui Amedeo Quondam dedica ampio spazio nel capitolo quarto (*Tipologie della revisione*, III, pp. 384-550). Prevalgono la metamorfosi della congiunzione *e > et*, con la conseguente perdita dell'originaria distinzione funzionale (la forma *et* era di norma utilizzata in L davanti a vocale o ad *h-*); le apocopi, le elisioni, le aferesi e le sincopi, allo scopo di eliminare «migliaia di vocali, considerate ridondanti» (III, p. 393); la regolarizzazione dell'uso di minuscole e maiuscole, delle «numerossime oscillazioni negli affollati campi della fonetica, tra vocalismo e consonantismo» (III, p. 420), dell'alternanza delle forme verbali; la revisione degli impieghi delle preposizioni; le modificazioni di punteggiatura, segni paragrafematici e accenti grafici: in sintesi, serie di correzioni stratificate, che finiscono «per configurare una sorta di accanimento normalizzatore che muta profondamente l'assetto originario di tante caratteristiche fonomorfolologiche e grafiche di L» (III, p. 396).

Discorso analogo vale del resto per gli interventi correttori eseguiti a Venezia dal compositore di tipografia e enunciati da Quondam nel quinto capitolo (*La parte del compositore tipografico, a Venezia*, III, pp. 551-596). Tutt'altro che secondario il suo ruolo nell'allestimento finale

del testo che, nell'officina aldina, cambia ancora una volta il suo assetto, «assumendo quello che, in ogni minimo dettaglio, è nel corpo materiale della *princeps*» (III, p. 551). Risaltano le modifiche proprie del libro tipografico, come le abbreviazioni, l'eliminazione di alcuni segni paragrafematici, la normalizzazione (una volta di più) dell'uso di maiuscole e minuscole, la separazione (ovvero l'unione) delle parole, e così via; tuttavia non mancano, neppure nell'ultima fase redazionale, varianti di tipo fonomorfológico, talvolta in controtendenza rispetto all'impianto autoriale della revisione. Fra numerosi errori meccanici e fraintendimenti di lettura o di interpretazione del testo di L, è solo a partire dalla seconda metà del terzo libro che i ripetuti interventi del compositore – inventariati dal curatore in conclusione di capitolo – si riducono in modo evidente, «come se l'urgenza di chiudere la lavorazione tipografica avesse sollecitato ... ad astenersi dal continuare ..., per procedere senza ulteriori indugi» con la stampa tanto attesa (III, p. 556).

Allo scopo di fornire un bilancio della lunga e complessa messa a punto che ha accompagnato il testo del *Cortegiano* fra il 1524 e il 1528 (*Per un bilancio della revisione*, III, pp. 597-606), e prima di esporre i criteri seguiti nella pubblicazione del manoscritto L e dell'*editio princeps*, Quondam si sofferma sul fatto che «il pur generoso lavoro di tanti che si impegnano prima nella revisione del testo esemplato dal copista a Roma e poi nella lavorazione tipografica a Venezia produce un testo solo parzialmente ... “corretto”, che non trova «un assetto fonomorfológico coerente e uniforme neppure quando finalmente è composto ... con i caratteri mobili dell'officina aldina» (III, p. 597). E questo non solo a causa delle tante mani che contribuiscono al processo di revisione, senza norme editoriali condivise, ma anche (e in modo particolare) per la persistenza «di alcune forme che vengono da lontano, dal cuore profondo dell'*imprinting* linguistico di Castiglione» (III, p. 606). E per dare riscontro documentario di quanto sostenuto, lo studioso propone un elenco dettagliato delle oscillazioni grafiche e fonomorfológicas rilevate dal confronto tra L e *princeps* (III, pp. 601-604), finendo per «riconoscere che proprio il parziale insuccesso dei tanti revisori ... ci ha consegnato un testo di mirabile vitalità linguistica» (III, p. 598). Un lemma che non muta mai, e che ci indica forse una precisa volontà dell'autore, è proprio quel *Cortegiano* che, «issato in frontespizio», assume lo statuto di una «forma bandiera, che intende essere testimonianza a futura memoria dell'impossibile resistenza linguistica da parte di una *koinè* consapevole di essere destinata a finire in secondo piano nella comunicazione dei moderni» (III, p. 599).

In sintesi, tutto il volume rappresenta un'applicazione pratica della filologia del testo a stampa, nel trapasso decisivo dal manoscritto alla tipografia: un'opera che a distanza di più di trent'anni corona il grande profilo storico e metodologico che Amedeo Quondam ha tracciato con la *Letteratura in tipografia* (in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982, vol. 2, *Produzione e consumo*, pp. 555-686), aprendo la strada, con Paolo Trovato, allo studio dei manoscritti di tipografia "con ogni diligenza corretti". Al contempo è il resoconto straordinario del farsi materiale di un'opera 'di crisi' e di contraddizione, che a vario titolo si muove tra «norma e forma», secondo una formula efficacissima sintetizzata dal curatore (III, p. 599).

L'ultimo capitolo del terzo volume, intitolato appunto ai *Criteri di edizione di L e Ad* (III, pp. 607-613) – fornisce al lettore gli strumenti necessari per la lettura dei primi due che, come si è detto, accolgono rispettivamente l'edizione semidiplomatica e interpretativa della *princeps Ad* il primo (I, pp. 9-484), e l'edizione semidiplomatica di L il secondo (II, pp. 9-322). Vista la trafila correttoria a cui è stato a lungo e da più mani sottoposto il testo del *Cortegiano*, alla «conquista di una forma linguistica "normalizzata" da parte di un nativo "lombardo", in una fase fondamentale per la costituzione di una grammatica del volgare in tipografia» (III, p. 607), per entrambi i testimoni Quondam sceglie un'edizione «largamente conservativa delle caratteristiche fonomorfolologiche e paragrafematiche» (*ibidem*), offrendoli al lettore nella loro piena e a volte scabra autenticità.

Sicché il primo volume è testimone di una *scripta* dove sopravvivono grafemi, fonemi e soluzioni tipografiche della *princeps* poi risolti e ammodernati nel testo a fronte, in edizione interpretativa: da un lato, quindi, l'impianto editoriale cinquecentesco nella sua 'purezza' originaria, ivi compresi punteggiatura, uso del segno *e* per *e* (polivalente), oscillazioni, scansioni dei paragrafi ecc.; dall'altro una veste linguistica dove, pur con i doverosi conguagli, nulla viene perso della ricerca dell'autore e del suo scrittoio. L'attenzione del curatore si è applicata quindi non tanto, o non solo, alle esigenze di ricezione e divulgazione del libro di oggi, ma alla 'forma-libro' primo-cinquecentesca, con le sue inquietudini formali e la sua cultura (fra «le ragioni dell'economia» editoriale e le «ragioni della leggibilità» dei contemporanei di Castiglione, III, p. 289).

Il secondo volume, per necessario complemento, propone con originali scelte tipografiche («codici di trascrizione delle dinamiche correttive e variantistiche», III, p. 609) – che comprendono il chiaroscuro, la sottolineatura, la cancellatura, l'integrazione, la riproduzione fotografica,

nei margini, dei segni d'attenzione del copista –, la versione del trattato quale è consegnata alla «fase finale dell'elaborazione testuale del *Cortegiano*» (III, p. 55), il codice L. Impossibile collocare in apparato la mole di varianti che separano L da Ad: didatticamente, scientificamente, solo l'autonomia delle due edizioni consente il chiaro dispiegarsi, sino al «micro-dettaglio», delle mani che in «solidale e collaborativa compresenza» (III, p. 71) intervennero sul corpo di L allestendolo per la tipografia.

Non meno significativa la sezione dedicata dallo studioso agli *Strumenti* (II, pp. 323-558) – distinti in *Index Locorum* (II, pp. 325-470), *Inventario delle varianti formali di L* (II, pp. 471-538) e *Tavola di corrispondenza della paragrafatura* (II, pp. 539-558) –, posta in chiusura del secondo volume. Colpisce in particolare l'estensione di questo *Inventario*, che registra migliaia di forme, con relativi dati di frequenza e rispettive localizzazioni, nonché la visione sinottica di un così alto numero di varianti: in totale oltre ventitremila – per lo più formali –, che si sono sedimentate modificando il testo di partenza del *Cortegiano*, caratterizzandone il suo farsi libro e soprattutto pregiudicandone l'unicità della penna. In un lavoro sinergico, copisti, *editor* e compositore tipografico manipolarono infatti l'originale, a volte in maniera indipendente dalle intenzioni di Castiglione, e quindi in contrasto apparente con la sua ultima volontà. In realtà iniziava a delinearsi uno *statuto nuovo dell'autore*, «consenziente alla censura, sempre, ma anche, con l'avvento del libro tipografico, a un *editor*», a cui lasciava carta bianca (III, p. 20). Da qui la domanda di Amedeo Quondam che, pur in forma paradossale, serve a richiamare, una volta di più, l'attenzione degli specialisti sui processi intervenuti ad alterare il testo d'autore: «E allora: chi ha scritto il *Libro del Cortegiano*?». Di certo un maestro come Amedeo Quondam ha saputo, con questi tre volumi, spargliare le carte della filologia d'autore e della tipofilologia, svelandone la problematica fisionomia autoriale.

ANTONIO RAMÍREZ DE VERGER

📖 Richard Tarrant, *Texts, Editors, and Readers. Methods and Problems in Latin Textual Criticism* (Roman Literature and Its Contexts), Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. xii + 192, \$84.99 (hardback), ISBN 978-0-521-76657-9; \$28.99 (paperback); \$16.12 (kindle), ISBN 978-0-521-15899-2.

Ardua molimur, sed nulla nisi ardua virtus

E.J. Kenney, citado por Tarrant (en adelante, T.), termina su célebre monografía *The Classical Text* (Berkeley, 1974, p. 151) con el verso amoroso de Ovidio (*ars* 2.537) que encabeza esta reseña. Y es que no existe tarea más noble y más difícil en Filología que la edición de un texto.

El objetivo de la monografía consiste en valorar el estado presente de la crítica textual latina y ofrecer algunas claves sobre los retos y posibilidades de la misma en el futuro. Al fin y al cabo todos, seamos filólogos o simples lectores, dependemos de las ediciones, sobre todo de las buenas ediciones críticas. El autor nos ofrece un librito claro y práctico, respaldado por su propia experiencia como excelente editor de textos latinos.

T. trata en la introducción (pp. 1-17) los fundamentos teóricos de la edición de textos latinos, para la que es imprescindible examinar la transmisión de los mismos, desde la primera versión del propio autor hasta la edición impresa, siglos más tarde. Los textos se plasmaron sucesivamente en papiro y pergamino, en letras capitales, primero, y en minúscula carolingia, después. Y también existen textos que se han transmitido a través de citas en autores famosos, en gramáticos o incluso en grafitos. A continuación, resume los errores más comunes en los que incurren los escribas en la transmisión de los clásicos: errores paleográficos, mecánicos, psicológicos o mezcla de algunos de ellos. Esto lo lleva a tratar de los errores conjuntivos y separativos para establecer el estema de los códices de una obra y llegar a la fuente común de ellos: el arquetipo. En este punto, podríamos matizar que todo este aparato teórico queda debilitado, si se observa que el simplista estudio vertical de los manuscritos es la excepción, mientras que la contaminación es lo más frecuente.

En el capítulo I («Textual criticism in post-heroic age», pp. 18-29) T. se desvía del tema principal para trazar un breve *excursus* sobre la historia de la filología clásica desde la edición crítica de Propertio a cargo de Lachmann (1816) hasta el hercúleo comentario de Bömer a las *Metamorfosis*

de Ovidio (1969-1986), «one of the longest (and dullest) commentaries ever written on a classical autor» (p. 29). El panteón de los grandes críticos textuales comenzó, en opinión correcta de T., con Escalígero (1540-1609), siguió con Gronovio (1611-1671) y Heinsio (1620-1681), se mantuvo con Bentley (1662-1742) y Lachmann (1793-1851), y culminó con Housman (1859-1936). El último de esta especie en peligro de extinción ha sido Shackleton Bailey (1917-2005), autor de diversas ediciones y de más de dos mil conjeturas. A estos habría que añadir al gran humanista Poliziano (1454-1494) y a los modernos Goold (1922-2001) y Luck (1926-2011). Entre los críticos textuales actuales T. nombra, dentro de 'a neo-sceptical movement', a Butterfield, Heyworth y Trappes-Lomax (Gran Bretaña), Günther (Alemania), Liberman (Francia), Giardina (Italia) y Ramírez de Verger (España). Destaca sobre todos a Zwierlein, editor de las tragedias de Séneca, aunque recuerda que sus teorías sobre los textos de Virgilio y Ovidio solo han recibido la aprobación de sus propios discípulos (p. 23). En la historia de la transmisión de los textos, T. destaca la importancia que se está dando a los códices no solo como vehículos en la preservación de los mismos, sino como testimonios de la historia y cultura de la época en que fueron escritos a partir del papel que desempeñaron los escribas y lectores. En este campo sobresale la figura del infatigable M.D. Reeve, más interesado en la transmisión textual en su sentido estrecho que en la recepción cultural del texto. T. pasa a continuación a analizar la falta de consenso actual sobre cómo hay que editar los textos clásicos y cómo presentarlos. Unas ediciones suelen ser conservadoras (p.e., el Horacio de Borzsák, el Propercio de Fedeli, las *Metamorfosis* de Anderson) y otras pasan por escépticas (el Horacio de Shackleton Bailey, el Propercio de Hanslik, las *Metamorfosis* del mismo Tarrant). En un camino intermedio se encontrarían, p.e., los *Fasti* de Alton-Wormell-Courtney o las *Epistulae ex Ponto* de Richmond. A esto hay que añadir el camino radical, representado por el Propercio del oxoniense Heyworth, del que se hablará más adelante. Detecta T. el descenso de reseñas a ediciones críticas y la escasez de tesis doctorales consistentes en ediciones críticas, excepto en la Scuola Normale de Pisa. Yo añadiría otros centros, como la Universidad de Parma (se estudia a Catulo), la UNED de Madrid (se afanan en César) o la de Huelva (nos dedicamos a las *Metamorfosis* de Ovidio). Termina T. el capítulo con una buena dosis de optimismo, pese al declive descrito antes, recordando que la crítica textual no trabaja con pruebas o demostraciones, sino con probabilidades y persuasión.

El capítulo 2 («The rhetoric of textual criticism/textual criticism as rhetoric», pp. 30-48) se divide en dos partes. En la primera T. describe

el uso de lenguaje metafórico en la crítica textual, mientras que, en la segunda, insiste en que el crítico textual persuade, no demuestra, pues no puede ofrecer soluciones correctas o definitivas, sino presentar a los lectores las opciones que parecen ser las mejores en un texto dado.

Los críticos textuales, nos recuerda certeramente T. en la primera parte del capítulo, se sirven de metáforas sacadas de la medicina (p.e., ‘contaminación’, ‘sanar’), el derecho (p.e., ‘testigos’, ‘falsario’), la moral (p.e., ‘corrupto’) o incluso el deporte (p.e., enmienda ‘palmaria’, conjetura merecedora de ‘una medalla de oro’). Se detiene T. en el lenguaje de elogio y vituperio usado por autores de reseñas (también en introducciones, artículos y conferencias), quienes a veces se han ensañado virulentamente contra algunos editores, especialmente británicos contra alemanes, franceses e italianos. Al fin y al cabo, «a critical edition is only a working hypothesis», en palabras, no de Conte (p. 41), sino de G. Contini (*Elementi di critica testuale*, Bologna, 2012², p. 128). Y es que ningún editor crítico puede estar en posesión de toda la verdad, por muy Bentley o Housman que se pretenda ser.

T. repasa los argumentos de persuasión en crítica textual a través de Heinsius y Bentley. El primero, «a post-heroic hero», se valió principalmente de la retórica de la recomendación para persuadir de sus opciones críticas (p.e., ‘quod omnino arridet’, ‘concinne’, ‘elegant’). El segundo, por el contrario, fue un maestro de la denuncia (p.e., ‘pravus’, ‘perversus’, ‘absurdus’) de los errores de los demás. Acierta T. cuando describe en p. 48 a Heinsius como pre-Lachmanniano (nunca se preocupó de principios genealógicos para relacionar códices) y como post-Lachmanniano (se aproximó eclécticamente a las variantes textuales).

En el capítulo 3 («Establishing the text 1: recension», pp. 49-64) se trata de la *recensio* en el sentido de análisis genealógico y de la *recensio ope codicum*. El análisis estemático se aplica en el caso de Catulo y de las *Metamorfosis* de Ovidio. T. entiende como tradición cerrada («closed tradition») la que se puede analizar estemáticamente, como es el caso de Quintiliano, y abierta («open tradition») la que no, como se muestra en Lucano. Con todo, hay que reconocer que no es posible hablar de una *recensio* cabal hasta que se haya completado la colación de todos y cada uno de los códices que han transmitido una obra dada. Y, si no es posible que una sola persona lo lleve a cabo, hay que recurrir al trabajo de equipo para hacerlo. Si nos limitamos a leer los manuscritos más antiguos, quedará siempre la duda de que haya manuscritos más recientes que se remonten al arquetipo. El verdadero problema para el editor surge en la elección de variantes bien atestiguadas en diferentes

manuscritos. En esos casos el editor debe basarse en el sentido, el estilo, la gramática, la dicción o el metro. La elección no siempre es obvia y nunca es infalible. Por ejemplo, no hay que confiar siempre en el precepto de 'lectio difficilior, potior', señala T., ni en el 'usus scribendi' del autor, ni en los paralelos de su misma obra, como ejemplifica T. con *met.* 6.316 (*renarrant/retractant*). Tampoco es fiable seguir siempre las lecturas del manuscrito que parece mejor (recuerdo las ediciones ovidianas de Merkel) o una de las familias que transmiten el texto (me viene a la mente la edición oxoniense del *Bellum Gallicum* de César). Acierta una vez más T. en que en las *Metamorfosis* de Ovidio, como en las transmisiones abiertas, «every *lectio recentior* is potentially a *lectio vetustior* for which an older witness happens not to survive». Recuérdese aquello de Pasquali: *recentiores, non deteriores*.

En el capítulo 4 («Establishing the text 2: conjecture», pp. 65-84) T. pasa a la controvertida práctica de la conjetura. En los manuscritos y en las ediciones impresas siempre se cometen errores, aunque no se sepa con exactitud quién, dónde y por qué. Pero sanar un texto corrupto es una tarea harto difícil. Unas veces basta con reemplazar una palabra, como hizo Bentley, en su nota a Hor. *epod.* 5.28, en Virg. *Aen.* 10.705 *Parim; Paris* de *Parim creat*; otras veces un cambio en la puntuación restablece el sentido correcto, como hizo Ehwald (1915, p. 248) en *met.* 8.631 *sed pia, Baucis* en vez de *sed pia Baucis*, corrección que acepta ahora T. (pp. 72-73); y alguna que otra vez surge la genialidad de algún filólogo, como Jean Brodeau, cuya conjetura *aeluros* en Juvenal 15.7 fue confirmada por el manuscrito más antiguo que se ha descubierto. Pero esto es una excepción. Muchas conjeturas no pasan de diagnosticar un problema textual. Sin embargo, la *libido conjiendi* de algunos críticos textuales se parece más a un juego que a una auténtica necesidad de cambiar los textos. Se me vienen a la cabeza los casos de Peerlkamp con Virgilio, de Baehrens con Catulo (en el aparato crítico y el comentario) y Tibulo o de Giardina con Propercio, entre otros. Nuestro autor cita (p. 68) el caso de Esquilo, a cuyas tragedias se han aportado unas 20.000 conjeturas en 70 años, de las que sólo unas 20 han recibido la aprobación general. T. se muestra prudente para aceptar numerosas y extensas transposiciones en algunos autores, como muestra en el caso de Propercio 3.7 y su editor oxoniense Heyworth. Se termina el capítulo con ejemplos prácticos sobre problemas textuales espinosos, que tienen que ver con repeticiones indeseadas: *rura ... rura* en Horacio, *carm.* 4.5.17-18; *preces ... precantia* en Ovidio, *met.* 2.482-4; *corpora ... corporis* en *met.* 3.55, 56 y 58. En suma, la conjetura como posibilidad de sanar los textos

es una obligación del crítico textual, aunque no haya garantía de éxito, pues «lack of trying does guarantee lack of success» (p. 83).

El capítulo 5 («Establishing the text 3: interpolation, collaboration and intertextuality», pp. 85-104) no me acaba de convencer. T. se alegra de que otros colegas hayan aceptado muchas de sus propuestas de interpolaciones en el texto de *Metamorfosis*, pero el debate está servido. Algunas interpolaciones se remontan a la antigüedad, como muestra T. con algunos ejemplos de la *Eneida* de Virgilio y otros autores; otras se originaron en el medievo, como *met.* 8.434-8 y otros ejemplos de Ovidio. T. continúa analizando textos del *Rapto de Prosérpina* de Claudiano y la *Ilias Latina* con indicación del posible origen de las interpolaciones colaborativas allí señaladas. También nos habla T. de sucesivas interpolaciones en un mismo texto, como sería el caso de Juvenal, 10.354-66, donde no sólo fue interpolado el famoso verso (*orandum est ut sit mens sana in corpore sano*), como propuso Reeve hace tiempo (*CR* 20, 1970, 135-136), sino que este mismo verso pudiera haber provocado otras adiciones en los versos siguientes. Otro tipo de interpolación se puede producir por «impersonation» o suplantación, pues el interpolador ha tenido la habilidad de volver a utilizar el lenguaje de un autor en un contexto nuevo (intertextualidad se diría en la nueva jerga literaria). Esta clase de interpolación colaborativa entraña el peligro de ir a la busca y captura de versos espurios por el simple hecho de su igualdad o parecido con otros pasajes. Como recordaba Luck (*ExClass* 9, 2005, 250), refiriéndose a la edición oxoniense de *Metamorfosis*, «he (T.) cannot use parallels from the many lines which he deletes». Baste citar el caso de *met.* 6.514, donde Luck (*ibid.*, 261) descarta su inautenticidad, pues su similitud con 2.863 y 4.350 no es argumento suficiente para considerar el verso espurio, como establece T. en su edición (2004, 17). Rosati (*Ovidio, Metamorfosi*. Volume III, Milano 2009, p. 332) y Ramírez de Verger («Las notas de N. Heinsius a Ovidio, *Met.* 6 (vv. 49, 77, 514)», in M^a C. Álvarez Morán, R. M^a Iglesias Montiel (coord.), *Y el mito se hizo poesía*, Madrid 2012, pp. 154-7) también se inclinan por la autenticidad del verso. Termina T. con el más que discutido caso de la *Epistula Sapphus* (*Heroides* 15), sobre la que se han vertido ríos de tinta. Ahora T. reconoce los valores literarios de la epístola, pero sigue creyendo que es «a creative complement» (término de Peirano) al *corpus* de las *Heroides*. Por mi parte, sigo creyendo que el texto de *Her.* 15 salió de la pluma de Ovidio, pero que en su transmisión se ha corrompido por diversas razones. La cuestión, pues, estaría en sanar el texto antes que atetizarlo como no ovidiano. Un botón de muestra estaría en el v. 113, del que Palmer

(1898, p. 424) llegó a decir que «none of these passages appear to offer insuperable difficulty, - but alone 113 *postquam se dolor invenit*. This line is metrically quite un-Ovidian». Pues bien, si en el verso de marras se lee como *sed postquam dolor increvit*, como propuse en *Hermes* (126, 2006, 123-124), todo queda sanado. Otro botón sería el curioso caso de las digresiones en el *BG* de César. Algunos filólogos (p.e., Klotz, Jachmann, Fuchs) han rechazado la autenticidad de los excursos geográficos (*BG* 1.1, 4.10, 5.12-14, 6.25-28, 6.29.4) como obra de interpoladores. Otros se muestran más cautos (como Beckmann, Oppermann, Barwick, Herint, Berres). Y hay quienes, como Seel, mantienen que esta cuestión está todavía *sub iudice*. Así que la prudencia aconseja ser muy precavido y pensar antes «that no passage should ever be condemned before due consideration has been given to all that can be said in its defence», por citar las palabras de Rice Holmes hace ya un siglo en su edición del *BG* de 1914, p. 160.

El texto de Propercio es el tema central del capítulo 6 («Textual criticism and literary criticism: the case of Propertius», pp. 105-123). El aviso de Phillimore en el prefacio de su edición oxoniense de 1901, *quot editores tot Propertii*, sigue vigente hoy para el apasionado poeta de Asís. Si se leen las ediciones de Goold (Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., 1990), Fedeli (Teubner, Stuttgart-Leipzig, 1994²), Heyworth (Oxford Clarendon Press, 2007) o Giardina (Fabrizio Serra editore, Roma, 2010), se creará que nos encontramos ante distintos Propercios. Es lo que describe T. en un breve repaso a la reciente historia editorial de Propercio a través de las contribuciones de Barber, Shackleton Bailey, Fedeli, Goold, Hubbard, Butrica, Günther y Heyworth. Este último escribió una ácida reseña contra la edición de Fedeli (quien llegó a acusarlo de «philological terrorism», p. 107). Ante tal situación caótica del texto properciano, T. nos ofrece un elenco de propuestas a pasajes difíciles en pp. 111-14: colocaciones sorprendentes de palabras, palabras de sentido raro o sin paralelo o con sintaxis rara, expresiones elusivas o imprecisas, expresiones concisas, ambiguas o elípticas. Las explicaciones de T. son, en mi opinión, claras y convincentes. Pasa a continuación a analizar una serie de pasajes que han sido enmendados por críticos radicales, de los que la mayoría son cambiados innecesariamente, como, por ejemplo, 4.7.69, donde no hay necesidad de sustituir el *sanamus* de los códices por el *sancimus* de Rossberg. Concluye T. con el estudio de una serie de conjeturas de Goold y Heyworth que se podrían aceptar como ‘genuine Propertian language’, pero que no serían estrictamente necesarias. Esto ocurre en términos concretos, como en 4.3.49 *rapto coniuge* (Hoeufft) en lugar de *aperto in coniuge* (Ω; tomo *aperto in coniuge* con el sentido

de OLD, s.v. 'apertus' «openly or officially recognized»), en temas recurrentes, como el de la muerte (1.17, 1.19, 2.14, 3.6) o en expresiones difíciles que afectan a la estructura y temas de toda una elegía, como es el caso de 4.8, que gira alrededor del término *mora* (versos 4, 51 y 78). De todas formas, el texto de Propertio sigue siendo problemático y, si ninguna edición de un texto clásico es definitiva, la de Propertio muchísimo menos. Mi posición sobre Propertio la dejé expuesta en una larga reseña a la edición oxoniense de Heyworth (BMCR 2009.07.23, 26 pp.). Allí, como en otros lugares, he optado por un punto medio (p.e., Luck, 1996 o Coutelle, 2015) entre el conservadurismo de unos (Fedeli 1994, Moya del Baño-Ruiz de Elvira 2001, Viarre 2005) y el radicalismo de otros (Goold 1990, Heyworth 2007 o Giardina 2010).

El capítulo 7 («Presenting the text: the critical edition and its discontents», pp. 124-144) versa sobre la presentación de una edición crítica (texto y aparato crítico). La cuestión básica, nos recuerda T., reside en lo que hay que incluir en el aparato crítico y cuál es la mejor forma de presentar los datos (p. 126). Y en este punto T. fija dos posiciones encontradas: los minimalistas y los maximalistas. Los primeros defienden que en el aparato crítico sólo debe aparecer lo que es esencial para el establecimiento del texto, mientras que los segundos multiplican las lecturas tanto de manuscritos como de variantes. Nuestro autor se inclina sin tapujo alguno por la aproximación minimalista y así lo ha puesto en práctica en su edición oxoniense de *Metamorfosis* (2004). Me da la impresión de que T. llega a veces a ridiculizar la posición maximalista, aunque reconoce que la principal debilidad de la aproximación minimalista radica en la posibilidad de omitir información valiosa para el lector. Ejemplifica todo ello con un pasaje de *Remedia amoris* de Ovidio en las ediciones Oxoniense de Kenney (1995², p. 250) y Teubneriana de Ramírez de Verger (2006², p. 295). Tal vez, de nuevo una posición intermedia sería lo deseable, con la condición de que se ofrezca efectivamente al lector toda la información fundamental. Presento dos ejemplos de Ovidio, *met.* 6 con los aparatos críticos de Tarrant y Ramírez de Verger (en preparación).

1) 6.200

Tarrant

199-200 non tamen ad numerum redigar spoliata duorum,
Latonae turbam, qua quantum distat ab orba?

200 suo loco U^{1c} : post 203 Ω · turbam ($M^{ac?}$) $N^c(U^{ac?})$ B^{ac} : -b(a)e $E^{c?}$ δ F^{2c} L^c bH^{ac} : -ba E^{2s} M^c
 U^c B^c F^{ac} G (*deest* P) · qua Bentley: qu(a)e Ω (quo B^c : om. U^c φ) · distat] -abit U^{3c} : -abat φ ·

Ramírez de Verger

199-200 non tamen ad numerum redigar spoliata duorum,
 Latonae turbam, qua quantum distat ab orba?

200 *suo loco* V2 Sb^{2m} B8B11P14^{ac} : *post* 203 Ω : *post* 204 Ld2 · turbam NV2^v B8^vB11 :
 turbae LLrM2V46, *alii* : turba AGfL^{2s}L3Lr2MP2S2V46^{2s}, *plerique* · qua quantum distat
 V2^{rv} Li2O^{acv}P3 Sb^{2m} B11, *Burman, Bentley* : quae quantum distat ALLrMM2NS2V2^{acv},
alii : quantum distabat Gflr2V46, *plerique* ·

La diferencia estriba en que Ramírez de Verger aporta más información sobre códices hasta el s. XIII (para las siglas, cf. www.uhu.es/proyectovidio/esp/index.htm), asigna la variante *qua* a algunos códices y ofrece una visión más completa de las variantes de la juntura *qua quantum distat*. El texto es el mismo, pero la información del aparato crítico parece más completa sin llegar al extremo de los maximalistas más recalcitrantes.

2) 6.477

Tarrant

475-7 quid quod idem Philomela cupit patriosque lacertis
 blanda tenens umeros, ut eat visura sororem,
 perque suam contraque suam petit ipsa salutem.

477 ipsa] usque M^vU^{2v} P : illa L

Ramírez de Verger

475-7 quid quod idem Philomela cupit patriosque lacertis
 blanda tenens umeros, ut eat visura sororem,
 perque suam contraque suam petit ipsa salutem

477 usque GfM^{2s}V2^{2s}V3, *plurimi, ed. Bononiensis 1471, Heinsius* : ipsa AMM2NP2S2V2,
alii, multi edd. : illa L3LrLr2Lu, *alii* : ista FH2OP4P6^vV4 · *post salutem signum interrogationis pos. editio Gryphiana 1546* ·

En este caso, además de aportar un mayor número de códices para cada variante, Ramírez de Verger opta por una opción diferente en el v. 477 (*usque*; cf. *Paideia* 71, 2016, 404-406) y una puntuación final distinta: el signo de interrogación detrás de *salutem*. Desde luego, no hay que sacrificar la debida información a meros criterios editoriales a los que, por cierto, no se doblegó Slater, pagando su osadía con la no publicación de su edición de *Metamorfosis* en la Bibliotheca Oxoniensis. Con todo, una versión más ajustada de su aparato crítico vio la luz en 1927.

El futuro de la edición crítica es el tema del capítulo 8 («The future: problems and prospects», pp. 145-156). T. se esfuerza por responder a dos pre-

guntas: ¿qué queda por hacer en la crítica textual y edición de textos? ¿Cómo pueden afectar las nuevas tecnologías a la edición tradicional de textos?

En un resumen magistral, T. enumera las circunstancias aconsejables para embarcarse en una nueva edición: a) cuando se necesita estudiar mejor la tradición manuscrita, como sucede en la mayoría de los autores clásicos, porque raramente se han colacionado o leído la mayoría de los manuscritos, especialmente los más tardíos; b) cuando hay necesidad de aportar nuevas pruebas y enfoques de una obra, como son los casos de Juvenal y de Horacio (T. mismo está preparando una nueva edición de Horacio para OCT); c) cuando es necesario mejorar el aparato crítico de un autor, como ha sido el caso de Virgilio editado por Conte en la Bibliotheca Teubneriana; d) cuando un texto puede ser mejorado por un conocimiento más completo de su autor, como ocurre con Plauto (gracias a los nuevos estudios de su métrica), las tragedias de Séneca o Marcial (por los nuevos comentarios a sus libros); e) cuando se ha puesto en cuestión el pensamiento crítico sobre un autor, como ocurre con el texto de Catulo; y f) cuando no existe acuerdo en la forma de editar un autor o una obra, como se observa en los casos de Propercio, las *Heroides* de Ovidio (E.J. Kenney desistió de editarlas hace tiempo y J.B. Hall está preparando una nueva edición para Teubner) o Lucrecio (D. Butterfield prepara otra para OCT y M. Deufert hace lo mismo para Teubner). Sin embargo, T. se lamenta amargamente de la escasez, cada día mayor, de editores entrenados en esta disciplina tan difícil como atractiva.

Las nuevas tecnologías, cree T., no van a alterar sustancialmente la forma de editar los textos clásicos, pero sí pueden ayudar a reunir una mayor información de los testimonios manuscritos y aportaciones al texto de todas las épocas. Como T. y Reeve (*JRS* 90, 2000, 198-199) sostienen, no creo que la informática por sí misma garantice una buena edición, pero puede ayudar a poner a disposición de los editores todos los códices conocidos y todas las variantes existentes de un texto dado. La labor de D. Kiss, por ejemplo, en el caso de Catulo es impagable (www.catullusonline.org). Además, los aparatos críticos del futuro se podrán editar con *links* a repertorios de variantes codicológicas y conjeturas. Pero no se olvide que «at the heart of the process will always be the scholar who applies his or her fallible judgement to the improvement of a text that can never be completely recovered. The age of heroes has passed and is not likely to return, but there remains something touchingly heroic about the enterprise: doomed, yet noble in its striving» (p. 156).

La monografía, de lectura obligada para los filólogos, culmina con un *Appendix* («Reading a critical apparatus», pp. 157-169) con útiles conse-

jos prácticos para no perderse en la jerga científica de los editores. Ahora bien, me parece una exageración injustificada tildar de ‘abomination’ al hecho de citar a editores que respaldan una variante concreta. Es verdad que un aparato crítico no es un comentario (p. 162), pero un aparato crítico minimalista no ofrece toda la información fundamental, como he intentado mostrar en páginas anteriores.

Para terminar, me permito añadir algunas observaciones (referidas a páginas):

8 La corrección de Grutero a Sen. *epist.* 90.20, *paviunt* (“alisan”) en lugar de *feriunt* o *pariunt*, aparece en *Iani Gruteri Animadversiones in L. Annaei Senecae item M. Annaei Seneca filii ac patris opera*, Heidelberg 1603, p. 665; cf. Festo, p. 244M: *pavire ... ferire est*; Isidoro, *orig.* 19.22.19 *Levidensis, quod raro filo sit leviterque densata. Pavitensis contraria levidensi dicta, quod graviter pressa atque calcata sit.*

9 Heinsio corrigió el ininteligible *locatio* por *iocatio* de Catulo (61.120) en sus *Notae ad Catullum* en *Nicolai Heinsii Adversariorum libri IV ... curante Petro Burmanno, juniore, Harlingae 1742*, p. 644 (*Fescennina locutio, lege iocatio*’).

9 La cita completa de Heinsio en n. 25 es *P. Ovidii Nasonis Operum tomus II qui Metamorphoses complectitur*. Nicolaus Heinsius, D.F., *locis infinitis ex fide scriptorum exemplarium castigavit et observationes adiecit*, Amstelaedami ex officina Elzeviriana, 1659, p. 132, n.

19 Sobre el método de Lachmann, léase a P. Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann’s Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Foreword by Michael D. Reeve, Libreriauniversitaria.it edizioni, Padova, 2014, 357 pp. Cf. la amplia reseña de D. Kiss, “Taking the measure of Lachmann and Bédier: an innovative handbook of textual criticism”, *ExClass* 20, 2016, 247-55.

24 Cf. el reciente y espléndido trabajo de M.D. Reeve, “The Medieval Tradition of Cicero’s Verrines”, *ExClass* 20, 2016, 19-90. Muy recientemente, ha salido a la luz una excelente monografía en honor de Reeve: R. Hunter-S.P. Oakley, eds., *Latin Literature and its transmission. Papers in Honour of Michael Reeve*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016; y previamente se le había ya rendido un justo homenaje en el Foro de Ecdotica, 9, 2012.

29 En 2006, dos años después de la muerte de F. Bömer, U. Schmitzer editó un volumen adicional: *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*. Kom-

mentar von Franz Bömer. Addenda, Corrigenda, Indices. Teil I: Addenda und Corrigenda, Winter, Heidelberg, 2006, 352 pp.

41, n. La cita debe ser Conte (2013), 53, no 52.

42 La lectura *latebras*, mejor que *latebram* en Virgilio (*Aen*, 12.389), no sólo fue la opción de Sabbadini y Geymonat, sino también de Klouček, GÜthling, Ladewig, Janell, Castiglioni y Götte; cf. L. Rivero y otros, *Virgilio, Eneida*, IV, Madrid, 2011, p. 161; A. Ramírez de Verger, *Gnomon*, 87, 2015, 118,

45 El ataque de Heinsio contra Tanaquil Faber (había osado dudar de la honestidad de D. Heinsio, padre de Nicolás) se encuentra en una larga digresión que le dedicó en su nota a *ars* 2.660 en *P. Ovidii Nasonis Operum tomus I scripta amatoria complexus*. Nicolaus Heinsius, D.F., *infinitis locis castigavit ad fidem scriptorum exemplarium*, Amstelædami ex officina Elzeviriana, 1658, pp. 373-8.

68 Sobre los errores en la transmisión impresa, léase el trabajo fundamental de F. Rico, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2004, 45 pp.

74 La lectura *illic aeluros ... venerantur* (“allí veneran a los gatos”) de Juvenal (15.7) se lee en U¹, como habían conjeturado Brodeo y Guyeto, mientras que el códice P transmite *illicaeruleos*; cf. la edición teubneriana de Willis, 1997, p. 200.

81 El párrafo que empieza por “The repetition ...” y termina con “In the *Odes*” se repite en R. Tarrant, “A new critical edition of Horace”, en Hunter-Oakley, *op. cit.*, p. 311. Sobre el problema textual en Horacio, *carm.* 4.17-18, léase el comentario de I. Ciccarelli en Q. *Horatii Flacci, Carmina Liber IV*. Commento di P. Fedeli e I. Ciccarelli, Felice Le Monnier, Firenze, 2008, pp. 278-9.

87 Hay que añadir que Ph. Hardie (*Ovidio, Metamorfosi*. Volume VI: Libri XIII-XV, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano, 2015) acepta para los libros xiii-xv cinco interpolaciones, incluidas por T., rechaza otras cinco y añade dos de su propia cosecha (13.560 y 14.201).

103-4 Sobre la *Carta de Safo a Faón* (*Her.* 15), léase A. Ramírez de Verger en *Emerita* 77, 2009, 187-222; Th.S. Thorsen, *Ovid's early poetry from his single Heroides to his Remedia amoris*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, pp. 96-122 (“The authenticity of *Heroides* 15”). La editorial De Gruyter tiene anunciada la publicación de un nuevo comentario de *Her.* 15: Chiara Elisei, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 15 - Sappho Phaoni* (Mayo de 2018).

108, n. 7 Añádase la reseña de J.A. Bellido y A. Ramírez de Verger en *Latomus* 70, 2011, 518-21.

115-16 La defensa del texto transmitido en 4.11.64 (*vestro ... sinu*) en lugar de *vestra ... manu* de Escaligero y Heyworth se remonta a Passerat (1608, 705-706): ‘*compositi et clausi mihi oculi a vobis, cum in sinu et amplexu vextro exspiravi; in complexu carorum emori solent et libenter homines.*’

116 Escribe *exercet* en la línea 21, no *exercet*.

122, n. 35 Añádase la extensa reseña de A. Ramírez de Verger a la edición y volumen explicativo, *Cynthia*, de Heyworth en *BMCR* 2009.07.23, 26 pp.

146, n. 4 No se cita a A. Ramírez de Verger, “A New Edition of Ovid’s *Metamorphoses*”, en C. Deroux, ed., *Studies in Latin Literature and Roman History*, XIII, Éditions Latomus, Bruxelles, 2006, pp. 315-34. La nueva edición y comentario de las *Metamorfosis* que se está preparando en la Universidad de Huelva será moderadamente escéptica, en la línea de T., pero con una información casi exhaustiva de códices y con las aportaciones de comentaristas desde 1593 (Regius) hasta 2015 (Hardie).

147 No habría sobrado una alusión a la edición hispana de L. Rivero y otros, *Virgilio, Eneida*, vols. I-IV, CSIC, Madrid, 2009-2011.

147, n. 7 Cf. D. Kiss, ed., *What Catullus wrote: Problems in textual criticism, editing and the manuscript tradition*, The Classical Press of Wales, Swansea, 2015.

170-81 (Bibliography) Echo de menos los siguientes títulos: G. Luck, “Textual Criticism Today”, *AJPh* 102, 1981, 164-94 (= G. Luck, *Opera Minora Selecta*, Huelva, 2003, pp. 15-36); *Properzio, Elegie. Libro IV*. Introduzione di Paolo Fedeli. Commento di P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, Verlag T. Bautz, Nordhausen, 2015, I-II, 1529 pp. (cf. reseña de A. Ramírez de Verger, *BMCR* 2016.05.44); *Properce, Élégies, livre IV*. Texte établi, traduit et commenté par E. Coutelle, Éditions Latomus, Bruxelles, 2015. T. cita en p. 176 la revista *Exemplaria Classica (ExClass)* con la abreviatura *EC*, que corresponde a *Études celtiques*, según *L’Année Philologique*, pp. xxxi-xxxii.

ORIANA SCARPATI

📖 *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, edición al cuidado de Pilar Lorenzo Gradín y Simone Marcenaro, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela («Verba. Anexo», 68), 2012, pp. 386, € 25, ISBN 978-84-9887-917-9.

Come recita la breve premessa a questo volume, pubblicato nel 2012 e che ospita venti saggi di altrettanti studiosi provenienti da diverse parti d’Europa, il filo conduttore della raccolta è da rinvenirsi nell’analisi

della relazione che intercorre tra le due fasi principali del lavoro filologico, ossia la *restitutio textus* e l'interpretazione. L'obiettivo principale del libro, dichiarato dai curatori Pilar Lorenzo Gradín e Simone Marcenaro, «es proponer nuevas vías de investigación, suscitar el debate e impulsar la reflexión sobre las numerosas cuestiones que subyacen a la *editio* y la *interpretatio* filológicas» (p. 8).

I saggi che ne fanno parte sono incentrati su diversi generi letterari (lirica galego-portoghese, poesia in lingua d'oc, lirica *cancioneril*, epica, prosa didattica, trattati dottrinali, libri di viaggio) che abbracciano buona parte della Romània. I gruppi più cospicui di interventi riguardano problemi di natura ecdotica, metrica e interpretativa di testi galego-portoghese e castigliani. Non mancano studi e proposte di edizione di testi in lingua d'oc, d'oïl e in catalano, così come riflessioni di natura generale sul ruolo della paleografia e della filologia digitale.

Gli interventi di area galega si concentrano su precisi problemi che può incontrare un filologo nell'allestimento di un'edizione critica, proponendo soluzioni materiali o interpretative di diverso ordine. Nello specifico, lo studio di Pilar Lorenzo Gradín (pp. 9-19) può essere considerato come la sintesi ideale degli intenti dell'intero volume, dal momento che si pone l'obiettivo di spiegare quali scelte abbiano portato l'autrice e Simone Marcenaro a proporre, nella loro edizione di Roy Queimado, un testo differente rispetto alle edizioni precedenti, prendendo in esame due *cantigas* del trovatore, al fine di dimostrare come edizione e interpretazione procedano sempre di pari passo e di ricordare le insidie che spesso soggiacciono all'operazione della *restitutio textus*. In particolare, per quanto concerne il componimento *Don Estevan, en grand[e] entençon*, trådito dai mss. B e V, l'articolo propone alcune interessanti riflessioni sulla storia editoriale del testo e sulla sua conseguente interpretazione. Partendo dalla disamina delle scelte critiche operate dal precedente editore, in diversi casi eccessivamente – o superfluamente – interventista rispetto ai testimoni, Lorenzo Gradín illustra com'è stato possibile, già a partire dall'incipit, proporre emendazioni meno invasive ma altrettanto plausibili per l'economia del testo.¹

Manuel Ferreiro (pp. 135-158) dedica il suo studio a un problema molto comune con cui si confrontano gli editori dei testi medievali, ossia al processo di segmentazione delle unità lessicali e grammaticali che riportano i testimoni, e che si dimostra particolarmente problematico per i testi galego-portoghese. Lo studioso illustra numerosi casi in

¹ L'edizione a cui fa riferimento è quella da lei stessa curata assieme a Simone Marcenaro, *Il canzoniere del trovatore Roy Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

cui, a una determinata scelta di segmentazione, può seguire una differente interpretazione del periodo; non mancano casi, puntualmente segnalati, in cui le scelte di segmentazione da parte degli editori danno adito a banalizzazioni e a introduzioni di articoli ed elementi sintattici del tutto innessari. Particolarmente interessanti risultano le osservazioni di Ferreiro in merito al rapporto tra segmentazione e generazione di *hapax*, proponendo per una *cantiga* di Estevan da Guarda una segmentazione alternativa rispetto a quella operata dagli editori precedenti che consente di preservare la lezione dei manoscritti senza che ne risultino *hapax* o altri problemi di natura interpretativa.

Mariña Arbor Aldea (pp. 159-194) pone l'accento sull'importanza della metrica «como parámetro de control e como guía no proceso de *examinatio* e de *emendatio* do poema que se considera». In particolare, lo studio analizza le occorrenze nel *Cancioneiro de Ajuda* dell'avverbio *mais*, di cui la studiosa riporta tutti i versi in cui risulta chiaramente monosillabico nel computo metrico (segnalando anche i casi in cui, a un mancato riconoscimento da parte dei copisti o degli editori del suo valore monosillabico, siano seguite integrazioni e correzioni superflue).

Déborah González Martínez (pp. 195-209) offre un saggio di edizione critica di due *tensos* di Vasco Gil, la prima con Pero Martins (*Pero Martiiz, ora por caridade*), la seconda con Alfonso X (*Rei don Alfonso, se Deus vos pardon*). Di entrambe viene fornita la parafrasi preceduta da ampie note di natura testuale e metrica.

Simone Marcenaro (pp. 211-224) pone al centro del suo lavoro la *cantiga de amor* di Pero Garcia Buralés *Ai, Deus, que grave coita de sofrer*, un testo che, nonostante i numerosi motivi di interesse, non ha goduto di adeguata attenzione da parte della critica. Il *refran* della *cantiga*, di cui Marcenaro propone una nuova edizione, è dedicato infatti a una *rainha franca*, che è possibile identificare con Jeanne de Dammartin, contessa di Ponthieu e moglie di Ferdinando III di Castiglia. Dopo aver vagliato altre ipotesi interpretative, l'autore del saggio propone di identificare anche la *Johana* del "ciclo delle tre dame" di Buralés con la contessa di Ponthieu.

Miguel Ángel Pousada Cruz (pp. 225-245) incentra il suo studio sul *cancioneiriño* del chierico compostelano Sancho Sanchez, che consta di sei componimenti, illustrandone la collocazione e l'ordinamento all'interno della tradizione manoscritta.

Come recita sin dal titolo, l'intervento di Susana Tavares Pedro (pp. 33-44) ha lo scopo di ribadire l'importanza della paleografia per il lavoro filologico, in relazione al marginale rilievo della disciplina nei corsi di studi delle Università portoghesi.

Il gruppo di interventi di area iberica si apre con lo studio di Alfonso D'Agostino (pp. 249-262) dal suggestivo titolo «El arte de la distinción». L'autore confuta in maniera ineccepibile tutte le argomentazioni della critica contrarie alla congettura di Ramón Menéndez Pidal circa l'esistenza di un verso a conclusione della seconda lassa del *Cantar de Mio Cid*, non presente nell'unico testimone ma ricostruibile a partire dalla *Primera Crónica General* (integrazione accettata e corretta da D'Agostino nel suo studio del 1998²).

Luca Sacchi (pp. 263-282) imposta efficacemente il suo studio illustrando gli elementi critici e gli spunti di lavoro offerti dal precedente editore del *Lucidario* castigliano, Richard P. Kinkade, con cui intraprende un fitto dialogo volto a riflettere su alcune «inerzialità ecdotiche e interpretative» che l'edizione critica porta con sé. In particolare, Sacchi illustra come da un apparato scarso o irregolare nel segnalare le varianti come quello proposto da Kinkade possa derivare o un impoverimento dell'interpretazione o, di contro, una super-interpretazione di elementi meno rilevanti alla luce del confronto tra tutti i testimoni. L'intervento, attraverso numerosi e chiari esempi, ribadisce l'importanza dello studio dell'intera tradizione perché l'interpretazione di un intero testo possa progredire.

Il problema delle varianti d'autore nell'opera del Marchese di Santillana è al centro del saggio di Miguel Ángel Pérez Priego (pp. 283-298). Lo studioso ripercorre tutti i rami della tradizione manoscritta, dividendoli, com'è consuetudine, tra alfa (testi sparsi e non rivisti, a cui fanno capo numerosi canzonieri), e beta, che presenta la versione rivista e definitiva di numerosi testi, e che si basa su due canzonieri, *SA8* e *MN8*, entrambi derivanti da un canzoniere d'autore curato dal Santillana stesso. Pérez Priego discute le diverse tipologie di correzioni dell'autore, alcune introdotte per rendere meno oscuro il testo, altre per elevare il registro poetico, correzioni che consentono di affermare che le varianti d'autore del Marchese di Santillana non possono ridursi a semplici varianti adiafore o a errori meccanici, ma sono la prova dell'approccio sempre mirato al miglioramento del testo poetico da parte dell'autore: accanto a varianti sostitutive e di stile, non mancano infatti varianti che tradiscono un cambio nell'*inventio* del componimento, che finisce per diventare un testo differente, per intenti e finalità, dalla prima redazione.

Cleofé Tato García (pp. 299-318), dopo aver esposto i motivi che rendono necessaria una nuova edizione del *Cancionero de Palacio* (*SA7*), il

² A. D'Agostino, «Angustia y esperanza: *Cantar de Mio Cid*, v. 14b», *Voz y Letra*, IX/1, pp. 3-18.

più antico dei canzonieri castigliani a noi giunti e la cui importanza è fondamentale per gli studi su alcuni generi poetici che qui trovano la loro prima attestazione, illustra i problemi che si incontrano in un'operazione di questo tipo. Quelli maggiori risiedono nell'edizione di quei testi riportati solo dal *Palacio*, che sono oltre trecento, ma uno scoglio per l'editore consiste anche nelle attribuzioni. L'autrice ribadisce poi come sia fondamentale l'ispezione diretta del testimone, senza avvalersi esclusivamente di microfilm o di riproduzioni digitali, e segnala alcuni casi in cui solo la visione del manoscritto ha consentito di superare problemi interpretativi.

Il contributo di Juan Miguel Valero Moreno, di consistente estensione rispetto agli altri (pp. 319-354), si apre con il tentativo di imbastire una disamina sui principi di metodo fondamentali della filologia, per poi stringere gradualmente il campo a una breve rassegna di edizioni di testi mediolatini, ciascuna esemplare per i problemi ecdotici che presenta, culminante nella valutazione, non del tutto positiva, della recente edizione del *Liber de doctrina dicendi et tacendi*, a cura di Paola Navone.³ Segue una descrizione e un'analisi dei mss. che contengono i volgarizzamenti catalano e castigliano del *Liber de doctrina dicendi et tacendi*, e un ulteriore paragrafo dedicato ai volgarizzamenti catalano, aragonese e castigliano del *Tresor* di Brunetto Latini. Della traduzione castigliana, un lavoro scolastico di scarsa accuratezza, pieno di omissioni e tagli rispetto all'originale latino, Valero Moreno offre in appendice l'*editio princeps*.

L'articolo di Lola Badia (pp. 355-370) è incentrato su uno dei gioielli della letteratura catalana medievale, il *Llibre de meravelles*, noto anche come *Felix*, l'ambiziosa opera didattica e enciclopedica composta da Ramon Llull a Parigi tra il 1287 e il 1289 che descrive il viaggio di formazione del protagonista Felix, attraverso il quale questo si renderà conto della dolorosa distanza che intercorre tra comportamenti umani e ordine divino. Qui l'autrice annuncia, fornendo notizie sulla tradizione manoscritta e sui criteri editoriali, una nuova edizione dell'opera, la prima che tenga conto dell'intera tradizione manoscritta catalana (che consta di undici manoscritti) e occitana. Effettivamente all'annuncio è seguita la pubblicazione in due volumi per la serie NEORL (Nova Edició de les Obres de Ramon Llull), il primo con data 2011, il secondo nel 2014, entrambi diretti da Lola Badia, e curati da Xavier Bonillo, Eugènia Gisbert, Montserrat Lluch (a cui si è aggiunta, per il secondo volume, Anna Fernàndez Clot).

³ "Liber de doctrina dicendi et tacendi". *La parola del cittadino nell'Italia del Duecento*, Tavernuzze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 1998.

Lo studio di Cesare Segre s'intitola «Sobre el manuscrito T del "Bestiaire d'Amours" y algunas hipótesis de Xenia Muratova. Cuestiones de método» (pp. 21-31). Più che «cuestiones de método», siamo davanti, in queste poche pagine, a una vera e propria lezione di metodo, indirizzata dal compianto studioso a Xenia Muratova, ma che ha anche e principalmente un alto valore teorico nell'indagare le relazioni che intercorrono tra un dato testimone e la tradizione manoscritta in cui esso si inserisce. Il caso analizzato riguarda il manoscritto comprato dall'antiquario Heribert Tenschert e siglato con la lettera *T* da Xenia Muratova, incaricata dallo stesso Tenschert di realizzare una descrizione e uno studio del codice, assieme a Bruno Roy (che tuttavia, nei suoi lavori dedicati alla questione, non nomina né la collega né questo incarico, fatto che, come sottolinea Segre, risulta strano, o indicativo di una presa di distanza dalle posizioni apodittiche della studiosa). Dopo aver comparato *T* a *C*, il testimone che più gli si avvicina per errori comuni e rubriche, Segre esclude – a differenza di Roy – che *C* sia *descriptus* di *T*, ma ipotizza un *codex interpositus* tra i due, e ricorda che «cuando valoramos un manuscrito, tengamos que distinguir entre la corrección del copista y la bondad de la tradición a la que el copista se entrega. Una admonición a los bediéristas que van siempre a la caza del *bon manuscrit*: no basta que un manuscrito sea obra de un copista bastante preciso, sino que hace falta que el códice provenga de una tradición de buena calidad» (p. 28). Attraverso una puntuale analisi della relazione tra il manoscritto *T* e quelli che costituiscono la tradizione del *Bestiaire d'Amours* di Richart de Fournival, Segre non solo confuta sistematicamente le ipotesi della studiosa (evidenziando come si fondino su dati non verificabili se non errati o in contraddizione), ma conclude che l'unica datazione accettabile del manoscritto sia quella proposta in prima battuta dallo stesso Tenschert, ossia il 1275, data vicina a quella dei testimoni più antichi del bestiaro.

Due gli studi dedicati a componimenti in lingua d'oc. Il primo è a cura di Maria Luisa Meneghetti (pp. 45-61), e affronta i problemi di *restitutio textus* e di interpretazione dei testi a tradizione monotestimoniale. Il componimento da lei preso in esame è la tenzone, repertoriata col numero *BdT* 112.1, tra Maistre e Guilhalmi *Can vei fenir a tot dia*, attribuita dall'unico testimone R in rubrica a "Sercalmon", e composta nella primavera del 1137 (seconda solo, sulla scena occitana, alla tenzone tra Marcabruno e Uc Catola *Amics Marchabrun, car digam*). La studiosa, a partire dalla congettura dell'ultimo editore Rossi che al v. 47 ipotizza un *cesc* al posto del *test* del manoscritto, ricostruisce che il termine derivato

da *SESCA non indichi tanto la ‘massette’ (ossia la ‘stiancia’, una pianta palustre), quanto il ‘souchet’, il *cyperus esculentus*, i cui tuberi rappresentavano nel medioevo una pietanza raffinata e un surrogato della farina di mandorle: questo consente alla studiosa di congetturare, a sua volta, che il *castel* del v. 49 (che tanto ha messo in crisi gli studiosi perché dava modo di credere che uno dei due tenzonanti fosse un signore di un castello) possa costituire una *lectio facilior* rispetto a *gastel*, la ‘pagnotta’, che dà senso all’intero verso nonché all’intera ultima *cobla*. Molto suggestive le conclusioni della studiosa, che a lungo si sofferma sull’identificazione di Guilhalmi, sostenendo possa trattarsi di una “maschera”, di un tipo, che va in giro per il mondo a mo’ di *trickster*, in cerca di avventure sessuali, come denuncia la *vida* di Guglielmo IX d’Aquitania. Grazie anche a numerosi punti di contatto con la celebre *Ben vuelh que sapchon li pluzor* del conte di Poitiers, Meneghetti immagina che la tenzone composta da Cercamon sia in realtà fittizia e veda come interlocutori due anime dello stesso Guglielmo IX: «no parece osado pensar que Cercamon, poeta de la corte de Guillermo X de Poitiers, hijo del gran duque-trovador, haya querido construir una *tenso* ficticia entre dos *avatares* guillerminos, representados como *clerici vagantes* que hablan en el marco canónico y ceremonial de un encuentro-disputa».

L’altro studio dedicato alla poesia trobadorica è ad opera di Gérard Gouiran (pp. 63-82), che pone l’attenzione sul genere del sirventese, e in particolare sul sirventese politico, che meglio degli altri illustra il rapporto dialettico che intercorre tra ecdotica (termine che espressamente l’autore preferisce a ‘edizione’) e interpretazione. L’editore di Bertran de Born ripercorre i tratti salienti della carriera politica e poetica del trovatore, dimostrando come solo l’approfondita conoscenza di tutti i fatti storici possa consentire una corretta interpretazione dei luoghi critici. Propone inoltre una nuova edizione di tre sirventesi: *Molt m’es descendre car col* (BdT 80.28), tràdito da dieci mss., *Anc no-s poc far maior anta* (BdT 80.3), tràdito da cinque mss., e *Non puosc mmudar mon chantar non esparga* (BdT 80.29), che figura in dodici mss.

Sull’altro versante galloromanzo, Dominique Boutet dedica il suo contributo alla redazione francese del *Devisement du Monde* di Marco Polo, soffermandosi in particolare sulla sezione conclusiva dell’opera, il “Livre d’Ynde”, nella redazione del codice F (BnF fr 1116). Boutet offre una ricca esemplificazione di varianti, ordinando la propria casistica in quattro paragrafi. Nei primi due l’interesse si focalizza sulla genesi delle varianti, e in particolare su (1) quelle derivate da adattamenti o incomprensioni di forme italiane, e su (2) quelle dovute a meri errori di comprensione.

Gli ultimi due paragrafi si concentrano rispettivamente sui casi, spesso più delicati, in cui (3) una famiglia della redazione francese concorda con le redazioni veneziana o franco-italiana contro le altre famiglie, e (4) casi di divergenza tra testo tràdito e soggetto delle miniature.

Michela Scattolini (pp. 97-112) espone i motivi che rendono necessaria un'edizione sinottica della *chanson de geste* franco-italiana dell'*Huon d'Auvergne*, di cui illustra la tradizione manoscritta sia diretta che indiretta. I tre testimoni principali dell'opera, B, T e P, vedono in quest'ultimo una versione più sintetica e dotata di prologo che offre una limitata corrispondenza narrativa con gli altri due testimoni, da cui ne consegue che i tre testimoni «sono *commensurabili*, ovvero presentano un testo quasi sovrapponibile (ma mai perfettamente) solo in quattro segmenti testuali» (p. 100). Di qui l'esigenza di un'edizione sinottica, da pensarsi più in forma di ipertesto che di libro, che consenta al lettore di rendersi conto dell'architettura stessa di un'opera che, come conclude l'editrice, «esiste solo come somma delle sue singole manifestazioni» (p. 110).

Sylvie Lefèvre (pp. 113-133) ripercorre, nel suo saggio, la tradizione manoscritta e la storia editoriale di uno dei testi più famosi e interessanti del quindicesimo secolo francese, vale a dire il *Testament* di François Villon, redatto dall'autore nel 1461, nonché alcune delle questioni interpretative che il testo porta con sé.

Chiude il volume l'articolo di José Manuel Lucía Megías (pp. 371-386), dedicato alla filologia digitale. Il titolo del contributo apre un interrogativo: «La edición crítica más allá del papel. ¿Hay vida fuera de la Galaxia Gutenberg?» Va ovviamente precisato che, almeno per la parte relativa ai mezzi di fruizione digitali, le osservazioni risultano per forza di cose superate (tra la pubblicazione del volume e oggi intercorrono cinque anni, che corrispondono a progressi significativi nel campo delle nuove tecnologie). Tuttavia, anche quando l'autore propone un modello di edizione critica digitale che sia dotata di trascrizione, che contempli la possibilità di inserire file audio, che permetta l'inserimento di una mole di informazioni e di dati virtualmente senza limiti rispetto all'edizione a stampa, non tiene in considerazione che un fortunatissimo esempio di quello che si auspica esiste già, alla data del suo articolo, da undici anni, ed è il *Rialto* (il *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*), che presenta edizioni critiche, trascrizioni, esecuzioni cantate di alcuni componimenti, nonché testi di dimensioni impensabili per il formato cartaceo.

Alla luce di questi numerosi saggi, molti dei quali di indubbia utilità, che si interrogano su molte delle tipologie di problemi che il mestiere

della filologia affronta, potremmo concludere con le parole di Alberto Varvaro, che nella sua *Prima lezione di filologia* sottolinea l'importanza «che ci si renda conto che un testo, qualsiasi testo, chiude in sé un problema interpretativo e che, prima ancora, esso va stabilito nella sua forma corretta»;⁴ importanza ampiamente condivisa dagli studiosi che hanno partecipato a questo volume.

CLAUDIO GIUNTA

📖 Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di Irene Iocca, Roma, Salerno Editrice («Testi e documenti di letteratura e di lingua», XXXIX), 2016, pp. LXXVIII-214, € 26, ISBN 978-88-6973-150-1.

La *Caccia di Diana*, che si legge nella nuova edizione curata da Irene Iocca, è probabilmente la prima opera poetica scritta dal giovane Boccaccio nel suo periodo napoletano, forse nei primi anni Trenta. Diana, la dea Diana del mito classico, all'inizio del poemetto raduna appunto le più «leggiadre» donne di Napoli e le invita a partecipare a una battuta di caccia all'interno di uno scenario fiabesco, da *locus amoenus* («In una valle non molto spaziosa, / di quattro montagnette circuita, / di verdi erbe e di fiori copiosa, / nel mezzo della qual, così fiorita, / una fontana chiara, bella e grande, / abbondevole d'acqua v'era sita»). Le donne si organizzano in gruppetti, si spargono per la campagna, e la mattanza inizia; fin quasi alla fine, la *Caccia di Diana* non è che questo, un vasto mosaico che ad ogni tessera ci mette davanti agli occhi la scena di un'ucisione, scene stenografate più che veramente descritte (la *Caccia* non ha davvero versi o episodi memorabili, che rompano la monotonia dell'elenco, e non sono tanto persuaso dall'apologia di Iocca: «Il ricorso a schemi formalizzati non deve essere inteso come un segnale di trascuratezza poetica, ma semmai come prova della volontà di richiamarsi alla riconoscibilità di una tradizione»).

Tutto cambia alla fine del canto xvi (dei diciotto che compongono la *Caccia*). Diana propone alle donne di sacrificare le prede a Giove e a lei stessa, «che esser deggio / reverita da voi in modo degno». Ma ecco che la donna amata dal poeta, della quale ignoriamo il nome, si ribella: un «altro foco» accende il suo cuore e quello delle sue compagne, un fuoco d'amore che potrà estinguersi soltanto con l'intervento della dea

⁴ A. Varvaro, *Prima lezione di filologia*, Bari, Laterza, 2012, p. 144.

che lo ispira e lo governa. Venere scende così dal cielo e trasforma ogni animale ucciso in un «giovinetto gaio e bello». Grande festa, e finale a sorpresa. L'io narrante, che fin qui aveva raccontato le cose dall'esterno, con lo sguardo dello spettatore, rivela di essere stato lui stesso un cervo, da Venere mutato «di cervio in creatura / umana e razionale» grazie alla mediazione della miracolosa bellezza della donna amata: «se agli occhi miei diè tal diletto / che, donandomi a lei, uom ritornai, / di brutta belva, ad omo d'intelletto / non pare ingiusto né mirabil mai». E insomma la storia della caccia prelude a una metamorfosi personale: la tessera che chiude questo mosaico epico è una pagina lirica che centonizza i più celebri testi stilnovisti.

Irene Iocca ha fatto un ottimo lavoro preparando il nuovo testo critico dell'opera, commentandolo e facendolo precedere da un'introduzione che racconta la storia del testo (la cui attribuzione a Boccaccio è stata a lungo contestata) e lo situa nella carriera dell'autore e nella storia del genere letterario. Per la parte filologica, Iocca ha potuto contare sugli studi di Branca e sulla sua edizione critica (1967), ma per proporre una sistemazione stemmatica in parte diversa da quella fissata dallo studioso: un albero non a due bensì a tre rami, con il codice Fr2 in posizione autonoma rispetto ai subarchetipi β e γ . Quanto agli errori significativi, l'argomentazione di Iocca mi pare quasi sempre persuasiva. Un paio di dubbi.

In relazione a uno dei presunti errori d'archetipo, Iocca osserva: «La protagonista in questione, Costanza dell'Acerra, viene nominata nel poemetto quattro volte: a x 18, XIII 52 ... e XIV 16 i testimoni leggono ... *Tanzolla*, con *o* tonica anziché *e*. Sebbene né di *Tanzella* né di *Tanzolla* si abbiano a disposizione altre attestazioni, in questi tre luoghi l'editore corregge sulla base di XIII 40, in cui la forma del nome con *e* tonica è garantita dalla rima: " ... e 'l simigliante fé Tanzella, / chiamando i cani, li qua' poi venuti / fur, si drizzaro ver' la fiera snella"». Ma da un lato questa polimorfia (*Tanzolla/Tanzella*) potrebbe risalire all'originale, dall'altro potrebbe aver forza il ragionamento opposto: essere cioè *Tanzella* la forma ritoccata per esigenza di rima.

Il secondo dubbio riguarda la lezione di iv 16 (in corsivo): «Non fu salita molto alta costei, / ch'a sé lontano vide un animale / fiero e ardito e presto sopra i piei; / *acciò nuocer potesse né far male*, / sé e le sue ritrasse in salvo loco / e l'aquila lasciò...». Tutti i testimoni eccetto Fr hanno una lezione ipermetra: «*acciò che nuocer potesse né far male*»; Fr legge «*acciò che nuocer potesse o far male*», lezione che restituisce la misura corretta ma che Iocca interpreta come innovazione isolata: «si tratta

di un'iniziativa personale (che peraltro modifica il senso, sostituendo una negazione con un'alternativa)». Ammessa la possibilità dell'«ellissi di *che* in congiunzioni del genere» (cioè la legittimità della costruzione *acciò nuocer*), mi pare che resti problematica soprattutto la mancanza dell'avverbio *non* davanti a *potesse*: il problema va almeno notato, se non risolto, perché così com'è il testo non va bene.

L'introduzione al volume è limpida, rigorosa, informata senza esserlo troppo, cioè senza affastellare – come capita – notizie che non c'entrano niente col tema in oggetto, solo per consumare pagine. E il commento ha le due qualità che soprattutto deve avere un commento scientifico: da un lato spiega tutto ciò che c'è da spiegare senza nascondere i dubbi o le difficoltà; dall'altro accosta alla parafrasi un apparato di note erudite ampio ma non soffocante.

Si possono fare alcune proposte puntuali su questo o quel dettaglio del testo o dell'interpretazione.

-III 46-50: «Biancifior Caffettina, che ispase /avea le rete insieme con Catella / a piè del monte, fieramente invase / tre gran cerbi cornuti, che in ella / incappati eran dalli can cacciati». Non mi pare che qui *incappare* voglia dire 'restare impigliato nelle reti', come si dice nel commento, e che «il pronome *ella* sia da riferire a *rete* del v. 47 (col singolare per la rima)». *Incappare* – qui come in ogni altro contesto – vuol dire 'imbat- tersi' (i cervi si imbattono in *ella*, cioè in Biancifiore).

-IV 43-45: «E poi ch'ell'ebbe all'arco lo stral messo, / ch'ella portava in mano, apersel forte / e lui ferì in quello punto stesso». *In quello punto stesso* non vorrà dire 'in quel medesimo luogo' (cioè – si domanda Iocca – «lì dove si trovavano? Nel dirupo?») bensì 'in quel preciso momento', com'era normale nell'italiano antico.

-V 4-6: «... al varco / mi par le frasche dimenar sentire / e a' can far grandissimo rammarco». Il significato di *fare rammarco ai cani* non può essere «fargli un torto, un dispiacere (se Sobilia non dovesse dirigersi in direzione del rumore sarebbe ingiusta nei confronti dei cani perché non gli consentirebbe di acciuffare delle prede)», ma sarà, dato il contesto (i cani hanno visto due orsi furiosi), 'fare strepito, lamentarsi rumorosamente, far cagnara', che è del resto uno dei sensi di *rammarico* nell'italiano antico.

-VI 26-27: «chiamando le compagne e rimirando / s'alcuna fiera fosse fra que' mai». Qui intenderei *mai* non come avverbio di tempo ('se mai ci fosse qualche bestia') ma come sostantivo: 'rami, arbusti', come in Pg. xxviii 36 «La gran variazion d'i freschi mai».

-VI 43-45: «ma dopo, sé rivolta, ebbe veduto / un altro con due figli, onde a gridare / incominciò: “Compagne! Aiuto, aiuto!». Al v. 43 anticiperei la virgola e leggerei «ma dopo sé, rivolta, ebbe veduto», nel senso di ‘dietro di sé’, con significato analogo a III 34 («Al picciol passo poi, dopo costoro, / veniva Caterina Caradente»); e per *rivolta* nel senso di ‘giratasi’ cfr. *Amorosa visione* xxx 82-84: «Ella mostrò negli atti ch’accontentasse / la mia domanda, e mossesi, e rivolta, / mi disse allora ch’io la seguitasse».

-In XIII 8-9 i cani afferrano un leopardo: «li s’appressaro e preser, con costei / oltre correndo, mostrando valore». Iocca osserva che «è all’animale [*il leopardo*] che va riferito il pronome in clausola al v. 8, femminile per ragioni di rima». Ma mi pare più plausibile riferirlo alla cacciatrice Zizzola (così come il successivo «lei», al v. 10: «Ma Biancola Carafa innanzi a lei»): come in VII 49-51 («Di dietro a questo [*il cinghiale appena ucciso*] forse una tirata / d’arco venivan cani, ond’e’ fu preso, / e tosto all’altre con el fu tornata»), la cacciatrice uccide una preda che viene raccolta dai cani, dopodiché ‘corre oltre’, e il fuoco dell’azione si sposta altrove, sull’impresa di un’altra delle gentildonne.

-In XIV 7-9 la muta dei cani attacca un toro: «E poi ch’ad esso l’abbaiante stuolo / gl’ebbe drizzato, quale per la coscia, / chi per l’orecchie gli porgeva duolo». Iocca parafrasa ‘e poi che gli ebbe indirizzato contro lo stuolo abbaiante’, e osserva: «Massèra e Branca, per evitare la ridondanza pronominale (del *tipo a lui gli*), al v. 7 leggono *adesso* (‘subito’ ...) anziché *ad esso*. Ma è un’accortezza che sembra non necessaria: la ridondanza pronominale è un costrutto rappresentato nell’italiano antico e presente anche in Boccaccio (... cfr. *Dec.*, III 9 7: “*al re di Francia*, per una nascita che aveva avuta nel petto e era male stata curata, *gli* era rimasa una fistola”»). Ma i due casi (ridondanza pronominale *vs.* dislocazione a sinistra del complemento) non sono esattamente sovrapponibili, e l’avverbio *adesso* nel senso di ‘subito, immediatamente’ (normale in antico: cfr. *LEI* I, coll. 689-90) sembra ben appropriato alla concitazione della scena.

-In XVII 32-36 parla Venere: «I’ son colei / da cui pregando voi ciascuna aspetta / grazia, e prometto a voi, per gl’alti dèi, / che ciascheduna avrà la dimandata, / ch’è degna di seguire i passi miei». Ma al v. 36 scriverei forse «che degna», da *degnare* con valore modale: ‘che ha la bontà di, che è disposta a’.

A parte minuzie del genere, ho due sole riserve di sostanza. La prima riguarda i rinvii intertestuali. Che un poemetto di Boccaccio in terzine

faccia venire in mente la *Commedia* è scontato, ma proprio per questo sarebbe bene limitare i confronti con Dante ai luoghi davvero significativi (non ne mancano, si capisce: ogni *locus amoenus* post-dantesco ha un debito con gli ultimi canti del *Purgatorio* o col *Paradiso*). Se i cani tengono immobilizzato a terra un lupo «per l'orecchie rase» non c'è bisogno di pensare alle ciglia «rase / d'ogne baldanza» di *Inf.* VIII 118-119. E se Boccaccio dice che un astore è «di più vol ch'altro e di maggior valore» non occorre pensare al *volo* dell'aquila imperiale di cui parla Dante nel sesto del *Paradiso*. Poi è anche chiaro che un poemetto pieno di animali fa pensare ai bestiari, fa cercare i luoghi paralleli nei bestiari. Ma anche qui, non troppo zelo. In XIV 41 la cacciatrice Tuccella lancia le sue frecce contro un istrice e lo uccide; nel loro commento alla *Caccia* (1991), Cassell e Kirkham osservavano che «Boccaccio forse ha in mente il rovescio della leggenda, trasmessa da Plinio attraverso Isidoro, secondo cui il porcospino è in grado di scagliare i suoi aculei», ma mi pare un'osservazione fuorviante (cosa mai può voler dire avere «in mind a reversal of the legend»?), e che dunque – come qualche altra del genere – non andrebbe ripetuta in nota.

La seconda riserva riguarda la questione dell'esegesi letterale affiancata od opposta all'esegesi allegorica. Gli animali della *Caccia* vogliono significare altro da se stessi oppure no? Il cervo e il serpente sono un cervo e un serpente oppure sono simboli di determinate e determinabili qualità morali? Il bagno dei giovani alla fine del poemetto allude al rito del battesimo? Su questo aspetto cruciale il commento di Iocca non prende sempre partito in maniera chiara. Nell'introduzione, la studiosa cita la proposta di Cassell-Kirkham di «intendere la *Caccia* come una metafora universale della lotta dell'anima nella scelta tra bene e male», ma dopo averla citata ne prende cautamente le distanze (con molta ragione, a mio avviso). Poi però nel commento l'interpretazione allegorica salta fuori una pagina sì e una no, e non si capisce bene se Iocca la cita perché ci crede o per mettere di fronte al lettore le varie opzioni esegetiche. Cosa giusta, a patto che poi si dica anche al lettore quale di queste opzioni è quella più sensata: il che non sempre avviene. Un esempio tra i tanti. In XII 15 le donne si preparano a uccidere un serpente: «noi siam qui con buon cani e bene armate, / ben lo potremo uccider salvamente» (XII 14-15). Giustamente Iocca parafrasa *salvamente* con 'senza alcun danno, al riparo dal pericolo', ma poi rimanda a un passo dell'edizione Cassell-Kirkham in cui si sostiene che *salvamente* ha «una doppia connotazione», l'una letterale e l'altra simbolica, perché «può essere 'salvazione' in senso cristiano ..., data la potente associazione del

serpente alla Caduta, quindi alla dannazione». A me sembra una lettura priva di fondamento, e per questo avrei voluto che Iocca avesse preso posizione con più chiarezza, tanto nel caso in questione quanto in generale, ogni volta che si affaccia (cioè Cassell-Kirkham affacciano) la possibilità dell'interpretazione allegorica in chiave spirituale, cristiana. Non sottoscriverei l'opinione che «gli animali nel Medioevo non sono mai completamente asimbolici» (p. xxxv; qui Iocca riprende *verbatim* un'osservazione di Paolo Orvieto, «Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore», *Interpres*, II [1979], pp. 7-104 [28]); e non direi che «l'approccio degli editori americani è senz'altro legittimo», se poi si osserva (correttamente, direi) che «nella valutazione complessiva degli animali della *Caccia* va tenuto conto anche della natura profondamente profana e cortese dell'episodio della trasformazione, che nel poemetto segue alla caccia grandiosa» (p. xxxiv). Insomma, è evidente che Boccaccio ha impreziosito talvolta la sua *rêverie* profana con le fantasie dei bestiari e dei bestiari moralizzati, ma non mi pare che si possa andare molto al di là di questa constatazione, e che sia sbagliato sovrapporre al poemetto la griglia di un'allegoresi sistematica, continua come quella che si trova nelle psicomachie: sennò si finisce per sovrainterpretare. «Se forse – scrive saggiamente Iocca – in questo convivere di lettera e *sententia* potrebbe risiedere il piacere dell'allegoria della caccia nel poemetto, bisogna però guardarsi dal rischio di imporre al testo una ambiguità per risolvere una difficoltà che può essere soltanto nostra». Quanto al 'senso profondo' della *Caccia*, insomma, non andrei oltre quello implicato dal prevalere di Venere su Diana. Con le parole di Branca (*Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, I. *Un primo elenco dei codici e tre studi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, p. 130): «[La *Caccia*] nasconde un senso allegorico, strettamente affine a quello dell'*Ameto* ... e simile anche a quello dell'*Amorosa Visione*: e che, come in queste operette, è svelato soltanto alla fine e con un tono quasi miracoloso. La ribellione a Diana, la invocazione a Venere, e i prodigi che ne derivano, non sono che la traduzione mitizzata di un'affermazione ripetuta in tutti i toni nelle sue prime opere: 'i giovani devono attendere ad amare, e amore li educerà alla gentilezza e alla virtù'».

MARIUS RUSU

📖 *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braida e S. Tatti, postfazione di A. Alimento, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura («Biblioteca del XVIII secolo», 29), 2016, pp. xvii-446, € 48, ISBN 978-88-6372-962-7.

Prosegue la collana «Biblioteca del XVIII secolo», inaugurata nel 2006 per i tipi delle Edizioni di Storia e Letteratura, con un corposo capitolo della “Serie della società italiana di studi sul secolo XVIII”. Raccolta degli atti dell’omonimo convegno tenuto a Pisa dal 26 al 28 maggio 2014, quest’opera ha il pregio di catturare l’attenzione degli studiosi di storia dell’editoria e culturale, con un titolo significativo nella sua semplicità e un sottotitolo che delinea i binari su cui corrono gli attuali studi intorno all’editoria del periodo settecentesco. Il volume si sviluppa in trenta saggi, introdotti da un contributo programmatico delle curatrici, Lodovica Braida e Silvia Tatti. Si segnala la breve postfazione, a firma di Antonella Alimento, che illustra le recenti iniziative organizzate dall’Università di Pisa per la ricerca storica e culturale, essenziali a stimolare il dibattito contemporaneo e a rilanciare, con uno sguardo al futuro, metodologie di indagine ad ampio spettro. Data la vastità delle problematiche e l’eterogeneità degli argomenti trattati, in luogo dell’analisi specifica di ogni saggio si preferirà un approccio selettivo e uno sguardo panoramico, che abbracci le numerose tematiche emerse nel volume, ma soprattutto che restituisca un orizzonte di riflessione sulla storia culturale in Italia e sulle sue prospettive.

Le basi su cui poggiano i lavori appaiono evidenti fin dalle sezioni in cui l’opera si divide: 1) Lettura e lettori, 2) Biblioteche, 3) Autori, editori e mercato, 4) Libri e immagini, 5) Generi di larga circolazione, 6) Traduzioni e circolazione dei libri, 7) Editoria e biblioteche nella Sicilia del Settecento. Le coordinate delle ricerche sono vaste, sia a livello geografico sia concettuale, e spesso le problematiche che emergono oltrepassano i confini dei singoli contributi. Per orientarsi saranno indispensabili alcune ricognizioni verso gli albori della storia culturale. I capisaldi teorici vanno individuati nella corrente francese della storia culturale, nella quale militano esponenti come Robert Darnton, Roger Chartier, Frédéric Barbier o Jean-François Gilmont, i quali attraverso lavori pionieristici hanno illuminato il percorso della generazione successiva di studiosi: nelle note a piè di pagina che costellano i trenta saggi queste

radici emergono prepotenti, imponendo una gerarchia da cui appare difficile prendere le distanze. Guardando ai titoli dei contributi con un occhio critico, comprendiamo come le riflessioni sul libro nel Settecento e sulla sua diffusione siano figlie di un'interpretazione della storia come ricostruzione dell'uomo e delle sue idee nel tempo, un solco già tracciato dalle teorie di Marc Bloch. La rottura con posizioni storiche cementate, risalente agli anni Ottanta, e la conseguente valorizzazione della «microstoria», ha portato Peter Burke a definire la cultura, stabilendo un prima e un dopo che tutt'oggi perdura, «un sistema di significati, atteggiamenti e valori condivisi, unitamente alle forme simboliche (azioni, manufatti) in cui essi si esprimono e si traducono» (*Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1978, p. xi). Sono queste forme simboliche a diventare il fulcro di una *New Cultural History* che, contrabbandando tra i territori della storia sociale e la storia delle idee, calca il palcoscenico degli ultimi trent'anni e si determina in un eclettismo multidisciplinare. La storia della stampa e delle pratiche di lettura vive di un simile eclettismo, in assenza del quale si verificherebbe una stasi di tutte le prospettive di un orizzonte di storia delle idee altrimenti concepito come condiviso: «Una *Cultural history* definita contenutisticamente può degenerare in una ricerca senza fine di nuove pratiche culturali da descrivere, come carnevali, massacri di gatti, o processi per impotenza» (Lynn Hunt, *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 9); il riferimento a *Le grand massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France* di Robert Darnton (Paris, Robert Laffont, 1985) è tutt'altro che sottile. Nondimeno le pratiche culturali in oggetto sono il perno di una ricerca storiografica che persegue l'ambizione di rendere la complessità delle interpretazioni del pensiero, tanto più sintomatica se accostata alla storiografia «arida», prendendo in prestito un'espressione di Paul Ricoeur. Il dibattito è ancora in corso e i presupposti teorici mostrano una vitalità invidiabile, motivo per il quale i nomi di Darnton, Chartier, McKenzie o Burke sono ancora al centro delle riflessioni sulla storia culturale.

Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento ha il merito di organizzare un dialogo non passivo: con la tradizione della storia culturale e con lo stato dell'arte oggi, di cui il volume vuole rendere conto. Obiettivo del dialogo è porre in luce elementi di rilievo, identificati negli argomenti dei saggi, che in seguito a un dibattito possano confluire in un quadro omogeneo. Una delle tesi centrali di questa raccolta è esplicitata nell'introduzione: «La lettura non è un atto astratto ma che si concretizza in pratiche e in luoghi in cui l'atto di leggere avviene. Essa non è

cioè un gesto che ha attraversato i secoli senza cambiare, ma è una pratica che ha una sua storia, con le sue continuità e le sue fratture e svolte» (p. x). L'interpretazione di una simile premessa evidenzia la struttura unitaria che l'opera si prefigge. La convergenza delle ricerche di specialisti e studenti di cultura editoriale, di storia delle idee, di bibliografia testuale e di storia culturale incarna l'aspirazione di questo volume, strumento di aggiornamento, crocevia di incontro e allo stesso tempo trampolino per ulteriori indagini future.

Spigolando dalla prima sezione del volume, "Lettura e lettori", si intuisce la volontà di classificare il Settecento come un periodo di transizione: ancorato a pratiche istituite agli albori della stampa, tale da meritarsi l'appellativo di «antico regime tipografico» (Mario Infelise, «La nuova figura dell'editore», in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze-Milano, Giunti, 1997, p. 55), eppure terreno dove le sedimentazioni germogliano in un embrionale "sistema letterario", teatro di una graduale diffusione del libro non soltanto in qualità di oggetto materiale ma come elemento dell'immaginario, dotato di una sua intrinseca dignità, sempre più accessibile presso strati sociali esclusi in precedenza. Si istituisce un gioco di identificazione anche nella rappresentazione dell'atto di leggere libri, con una rivoluzione dell'immagine della lettura, argomento del primo saggio della raccolta di Tiziana Plebani (pp. 3-14). Attore protagonista dei cambiamenti in atto è il romanzo, la cui «invenzione» rimescola le architetture editoriali e l'atto stesso di leggere (Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo*, Roma-Bari, Laterza, 2010). In debito verso Rolf Engelsing e la sua «Leserevolution», il termine "rivoluzione" gioca un ruolo di primo piano, con svariate declinazioni nei saggi della raccolta: rivoluzione della lettura (pp. 15-25), rivoluzione delle idee (pp. 27-38), rivoluzione della scienza (pp. 85-96), rivoluzione della figura autoriale (pp. 97-105), rivoluzione della compravendita dei libri (pp. 187-199). Una rivoluzione che fa propria la genesi di un inedito dialogo tra scrittori, editori, librai e un pubblico di massa, "anonimo" e perciò estraneo agli orizzonti d'attesa consolidati, gravitante intorno a criteri di gusto che gli attori della filiera editoriale studiano e si prodigano di comprendere. Questa "rivoluzione" è un fenomeno che oltrepassa i confini, le cui peculiarità la raccolta tenta di rimarcare con sguardi rivolti verso la Francia, il Regno Unito, la Spagna e la Germania. Non mancano sinergie transnazionali, come nel saggio di Ida Federica Pugliese sulla censura della *Storia dell'America* di William Robertson nei domini spagnoli del Settecento (pp. 305-314), o in quello di Stefano Ferrari sulle opere a stampa italiane acquisite dalla biblioteca universitaria

di Göttingen nel secondo Settecento (pp. 315-337). La figura stessa di Vittorio Alfieri, nel saggio di Christian Del Vento (pp. 97-105), assume tratti di transalpinità che lo pongono in contatto con due ambienti culturali distinti, italiano e francese. L'analisi della consistenza delle biblioteche nella sezione dedicata, come quelle del diplomatico lucchese Carlo Orsucci (pp. 73-84) e di Bartolomeo Corte (pp. 85-96), ha natura compilativa solo in apparenza, poiché uno sguardo approfondito segnalerà la possibilità di ricostruzione di un'autentica "offerta culturale", con uno spaccato del pensiero contemporaneo e del contesto di formazione della biblioteca stessa.

Traspare nell'intero volume un interesse trasversale per la materialità dell'oggetto libro, percepita come elemento capace di influire sulla ricezione del testo. L'interesse per le caratteristiche fisiche dei testi, in origine proprio della bibliografia analitica, ha trovato applicazioni ecdotiche con la bibliografia testuale, disciplina di origini anglosassoni importata in Italia da Conor Fahy e applicata allo studio delle edizioni. Il saggio di Javier Gutiérrez Carou sull'edizione Colombani delle *Opere* di Carlo Gozzi (pp. 157-172) è un esempio di analisi bibliografico-testuale lucida e puntuale: lo studio del percorso di un'edizione significa il suo inserimento in un sistema editoriale articolato, che consente la valutazione della sua ricezione da parte del pubblico. Non è inusuale che un'indagine di questo tipo possa rimettere in discussione il testo stesso e, di conseguenza, le questioni che coinvolgono l'ultima volontà dell'autore. Il binomio letteratura-manufatto, che riecheggia il titolo di un'opera di G.Th. Tanselle (*Letteratura e manufatti*, Firenze, Le Lettere, 2004), viene puntualizzato anche nella postfazione e sonda il nesso profondo tra il testo e la percezione del suo supporto materiale. Gli altri saggi che compongono la sezione "Autori, editori e mercato" colmano lacune di storia del libro, storia editoriale e storia tipografica, individuando tappe di ricerca stimolanti e optando per scelte metodologiche efficaci, come negli interventi di Gabriele Fantini, «Le edizioni della *Commedia* dantesca nel Settecento: fra riviste, lettori e mercato librario» (pp. 133-143), o di Laura Carnelos, «L'arte degli stampatori e dei librai e la contraffazione nella Venezia del Settecento» (pp. 145-156).

L'ultima sezione della raccolta, "Editoria e biblioteche nella Sicilia del Settecento", presenta cinque *case studies* di «uno spazio geografico e culturale scarsamente studiato dal punto di vista editoriale» (p. xvii). Prendendo a titolo esemplificativo i contributi di Michela D'Angelo, «Editoria e libro nel 'lungo' Settecento messinese (1678-1783)» (pp. 341-352), e Diletta D'Andrea, «Stampatori e libri a Messina nel tardo Settecento»

(pp. 353-364), essi rappresentano in maniera esplicita il binomio che si genera tra lo studio culturale dell'editoria e la storia delle idee. Coniugando la storia della stampa nel Settecento a Messina con il concetto di identità e di sfera pubblica, le autrici giungono a una sintesi metodologica basata su fonti editoriali, che getta una luce nuova sul «secolo nero» di una città contagiata da fermenti culturali e da un «vita editoriale» vivace. La lettura dei cinque saggi di quest'ultima sezione garantisce uno sguardo inedito sull'editoria siciliana e, soprattutto, fornisce le basi per comprendere le ragioni di una fioritura editoriale non trascurabile nella Sicilia dell'Ottocento (Erminia Irace, «L'editoria ottocentesca», in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, vol. III, pp. 202-212). L'interessante taglio tematico prefigurato dai saggi finali del volume ci costringe a tornare sui nostri passi, verso il principio dell'opera: lo studio di realtà editoriali (solo in apparenza) circoscritte amplia lo sguardo d'insieme, attraverso un circuito a spirale che arricchisce la consapevolezza critica, costruisce solidi cardini per fondamenti teorici su larga scala ed evita il circolo vizioso della «ricerca senza fine di nuove pratiche culturali da descrivere», tanto denigrato da Hunt.

Guardando infine al volume con un occhio tipografico, esso si distingue grazie a una veste elegante e a una *mise en page* accurata e ben leggibile, mentre l'apparato illustrativo è esclusivamente funzionale alle esigenze degli interventi. L'opera è corredata da un opportuno indice dei nomi (pp. 411-433).

In conclusione, sembrano lontanissimi i tempi in cui, da un editoriale apparso sulle pagine del sesto numero (1994) della rivista *In Octavo*, Roger Chartier additava l'Italia come figlia di un dio minore nelle indagini di storia dell'editoria, soprattutto per la frammentarietà del panorama di studi e l'assenza di apporti di ampio respiro (a fronte di lavori come la *Histoire de l'édition française* oppure la *History of the Book in Britain*). *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento* è un esempio emblematico dei considerevoli progressi che la storia dell'editoria e le discipline interconnesse alla storia culturale possono compiere in vent'anni di ricerche meritevoli.

PAOLA ITALIA

📖 Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham - Surrey (UK), Burlington - Ashgate, 2015, pp. 227, S US80 (<http://www.ashgate.com/isbn/9781472412119>).

Partiamo dalla fine. Se l'indice dei nomi è come l'elenco del telefono di una città, quello del volume di Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, pubblicato nel 2015 da Ashgate, ci dice che nella città delle edizioni scientifiche digitali (la traduzione forse meno inesatta di Digital Scholarly Editions) progettate e realizzate negli ultimi quindici anni non si parla italiano. Anche se molte delle infrastrutture e i relativi manuali di istruzione sono stati costruiti e scritti da studiosi e studiose italiani. Nell'ampio indice del volume, infatti, a parte l'autrice (un'eccellenza della scuola pisana, che da anni lavora tra Londra e Grenoble, dove dirige il progetto Fontegaia <http://fontegaia.hypotheses.org/> ed è a capo del board internazionale di TEI), a parte i letterati oggetto delle edizioni digitali, da Dante a Giacosa, e Dino Buzzetti, il decano delle Digital Humanities in Italia, i nomi italiani si contano sulle dita di una sola mano: accanto ai pochi giovani e giovanissimi ricercatori di DH, della tradizione filologica italiana sopravvivono solo Gianfranco Contini (anche in Bibliografia con il *Breviario di Ecdotica* e gli *Esercizi di lettura*) e Carlo Dionisotti (con *Geografia e storia della Letteratura Italiana*). Non c'è da meravigliarsi. Digital Humanities e Filologia italiana sono mondi ancora separati, ma che la rivoluzione digitale, trasferendo su un altro supporto la comunicazione culturale e scientifica, costringe sempre più a un incontro. Una ragione in più per leggere questo manuale che presenta, con una ricchezza di dati pari alla lucidità espressiva, e con una esemplare probità intellettuale, anche davanti alle tematiche più complesse, lo stato dell'arte delle edizioni scientifiche nel XXI secolo, ma anche molti spunti di riflessione sulle ricerche che riguardano archivi, collezioni ed edizioni digitali. Un mondo che riguarda tutti, e con cui, volenti o nolenti, dobbiamo dialogare.

Non si tratta però di un manuale operativo. Chi cercasse nel volume una raccolta criticamente discussa di edizioni scientifiche digitali o un vademecum su come realizzare un'edizione digitale rimarrebbe deluso. Pierazzo definisce subito cosa il testo non intende essere: «It does not provide an historical overview of the field, nor does it discuss how editors have come to engage with computers This book is not a guide to

producing a digital edition either, as it does not provide explanations of how to use specific tools and techniques» (p. 2). Quello che il volume intende presentare sono piuttosto i cambiamenti e le implicazioni metodologiche dell'applicazione dei metodi computazionali a tutti i livelli del flusso editoriale, e l'impatto che ne deriva sui principali protagonisti di questo processo: gli editori, i lettori e le edizioni. Nella convinzione che «the alterations in traditional editorial practices necessitated by the use of computers impose radical changes in the way we think and manage texts, documents, editions and the public» (p. 2). È proprio in questo flusso di lavoro, nel percorso che l'editore digitale compie per preparare un'edizione scientifica – dall'elaborazione di modelli astratti per gli oggetti di cui procurare un'edizione, alla scelta dei materiali, dal lavoro editoriale alla post-produzione e la pubblicazione, all'uso dell'edizione pubblicata, fino alle implicazioni e conseguenze teoriche dell'edizione stessa – che il lettore viene condotto ad affrontare i molteplici problemi teorici sollevati dall'editoria digitale e negli ultimi vent'anni già lungamente dibattuti. Un dibattito serrato e appassionato, che a volte rischia di sembrare un po' astratto, e di impegnare gli scholarly editors in lunghe discussioni per stabilire se, per esempio, le edizioni cartacee siano preferibili alle digitali o se un'edizione diplomatica potrà mai rappresentare “oggettivamente” il testo originario. Questioni che troviamo agilmente sintetizzate da Pierazzo e che lasciamo volentieri agli appassionati del genere.

Il taglio teorico del volume impone tuttavia che, prima di affrontare i passaggi metodologici della progettazione e realizzazione di un'edizione scientifica digitale, non si possa evitare la presentazione delle principali teorie del testo (Capitolo 1), dalla stemmatica, alla teoria del copy-text, all'editoria partecipativa (social text), alla New Philology, alla genetica (intesa come *critique génétique*), alla filogenetica (che non implica solo l'utilizzo di una metodologia computazionale per la costituzione del testo critico, ma utilizza filologicamente le medesime teorie e algoritmi che vengono applicati alla biogenetica). Teorie, fin qui, non nuove; mentre è del tutto nuovo, e dipendente dal nuovo “ecosistema digitale”, l'impianto teorico della cosiddetta edizione “paradigmatica”, ovvero un'edizione che “contains more text than it shows and actually has many outputs, each of them presenting a different combination of the available fragments of texts” (p. 6). Dove, per frammenti si può intendere anche la trascrizione dei “Captcha”, i brevi testi che dobbiamo digitare per mostrare la nostra “umanità” ai sistemi automatici, e che possono essere ricomposti automaticamente. Di qui alla *gamification* e a trastulli digitali difficilmente valutabili come prodotti scientifici il passo è breve. Ma è già pronta

una classificazione secondo il metodo “ergodico”, a cui rimando chi fosse interessato all’argomento (Vanhoutte 2010).

Il secondo e il terzo capitolo sono dedicati alla elaborazione di modelli concettuali, considerato che «modelling is the activity at the heart of Digital Humanities, as computers are totally dependant on models to function» (p. 12). Perché la loro modellizzazione sia possibile, tutti gli attori del processo editoriale (documenti, autori, testi, opere, lettori, editori ed edizioni) devono essere considerati dal punto di vista teorico e nella loro dimensione ontologica, a partire dal testo, che viene definito prodotto «by the modelling activity of the user-reader from one or many documents» (p. 12), fino all’edizione, che può essere considerata un *modello* essa stessa di “documento”, e che genera le cosiddette “edizioni documentarie” (una categoria che la filologia nostrana non ha ancora conosciuto, e che consistono in: «texts intended to capture the substance and quality of the source texts so that the editorial texts would have substantially the same evidentiary value as their sources», secondo la definizione di Kline 1998, p. 271, riportata nel LSE recensito qui a pp. 169-197) o di “opera”, nel caso delle più tradizionali edizioni critiche. Nel capitolo terzo i modelli elaborati dalla teoria della comunicazione e dalla linguistica vengono applicati alla trasmissione testuale e alla teoria della variazione e della trascrizione, un settore che negli ultimi anni ha visto una grande diffusione in ragione del prevalere del “documento” rispetto al “testo” («editing and transcribing are seen as the agency operating the separation and abstraction of texts from documents», p. 6) e delle citate “edizioni documentarie” rispetto alle edizioni critiche, edizioni che vengono esaminate analiticamente nel capitolo quarto.

È possibile vedere, nelle complesse implicazioni teoriche qui illustrate, che la rivoluzione digitale e la riproducibilità diffusa dei documenti e dei testimoni hanno prodotto due movimenti uguali ed opposti. Proviamo a sintetizzarli. Il primo porta a privilegiare un testo fluido, mobile, processuale, che si avvicini alla fluidità del testo in rete, e che si contrappone al concetto di testo fisso, stabile e definito, invalso nell’era “analogica”. Una differenza centrale, che pone filologia d’autore e critica genetica su due piani opposti: nella filologia d’autore, infatti, è centrale la volontà (se non il dovere) di presentare al lettore un “testo”, rispetto al quale si deve stabilire la variazione genetica e/o evolutiva dell’apparato, per una funzione comunicativa e didattica (se non continianamente pedagogica); nella critica genetica prevale invece la rappresentazione del flusso correttivo “eracliteo”, dove testo e apparato convivono e vengono rappresentati contemporaneamente, nella riproduzione tipografica e/o digi-

tale che mima il movimento del testo stesso. L'altro fenomeno, opposto al precedente, e sorto proprio per controbilanciare la fluidità del testo in rete, mobile e inafferrabile, multi-autoriale e multifunzionale, ha provocato una prevalenza (fino a una sorta di feticismo) del "documento" rispetto al testo. Documento che sostituisce la realtà materiale alla ricostruzione del testo ideale, e che può essere riprodotto digitalmente all'infinito, senza incidere sul costo del prodotto finale, come avrebbe fatto, al contrario, ogni riproduzione cartacea del singolo testimone. Di qui all'abolizione degli apparati il passo è breve. Se la carta costa, l'apparato non è altro che il modo più sintetico per risparmiare carta. E nel momento in cui la rete offre spazio di rappresentazione potenzialmente illimitato, l'apparato diventa immediatamente meno necessario. Il che porta alla condanna di una filologia lachmanniana, ridotta al culto del testo astratto, platonico, ideale, e una preferenza accordata per la filologia bedieriana, certificata dalla realtà del documento concreto, eracliteo, reale.

Non sarà facilissimo, per chi provenga dalla tradizione filologica nostrana, adottare la prospettiva delle edizioni "documentarie", secondo la definizione qui presentata («Let us start our examination by looking at editions based on only one witness, that is to say documentary editions», p. 25). Un'edizione basata su un testimone unico, infatti, può essere diplomatica, semidiplomatica, o critica, a seconda del tipo di testo (un atto notarile, o una lettera, che è documento, verranno pubblicati in edizione diplomatica e non critica), della condizione in cui è giunto a noi, e del tipo di intervento che necessita. L'edizione cosiddetta "documentaria" sarà preferibile per i *marginalia*, i postillati, che vengono messi in diretta relazione con la fisicità del testo con cui dialogano, ma è del tutto irrilevante per i testi moderni a stampa, soprattutto se non è preceduta dalla *recensio* delle stampe e da uno studio dei loro rapporti reciproci, per evitare di considerare testimone, ciò che, a una semplice collazione, si rivela una banale ristampa (come invece non viene fatto in molte edizioni critiche digitali, si veda a esempio la sequela di varianti grafiche e interpuntive della *Capanna dello Zio Tom*, ospitata nella piattaforma di *Scholarly Editing* di cui parleremo più avanti <http://scholarlyediting.org/2012/editions/intro.utctopsy.html>). Il che rende le edizioni diplomatiche poco praticabili nell'economia nostrana. Ma la loro centralità, nell'attuale pratica ecdotica digitale, riporta la riflessione (e di nuovo il dibattito teorico) sul rapporto tra oggettività e interpretazione, tra la rappresentazione della materialità del documento e la sua ricostruzione critica, trattati nel quarto capitolo: «'correcting defects of documentary texts' is a defining characteristic of critical editing, representing without

alteration is the purpose of documentary editing» (p. 95). Dove, va da sé, l'ago della bilancia delle *digital editions* propende verso la massima oggettività possibile delle edizioni documentarie. Difficile non pensare ai “fondamentali” della filologia (non digitale), con cui ogni nostro studente inizia il proprio percorso di studi: «ogni edizione è interpretativa» (Contini, voce *Filologia*).

È una relazione pericolosa quella tra oggettività documentaria e interpretazione critica, perché la categoria di interpretazione, cacciata dalla porta del testo “documentario”, rientra dalla finestra del testo digitale con l'operazione di metadattazione necessaria perché un testo digitale possa definirsi tale. Ciò è particolarmente evidente con la marcatura TEI, diventato oramai, anche se con alcuni dissensi, uno standard internazionale. Le conclusioni proposte da Elena Pierazzo sembrano andare nella direzione di una nuova frontiera delle edizioni documentarie: «We could then define a documentary edition as the edition of a primary source with the aim of analyzing and representing it for a particular purpose of research». Prospettiva che relativizza l'atto di interpretazione e lo circo-scrive alla “funzione” del testo. «Whether such an edition is effective, scholarly and in general a worthy endeavour will be judged by if and how the editor has fulfilled the purpose of such research» (p. 112). Ma forse tale standard è qualcosa di diverso da ciò che comunemente intendiamo con “edizione” di un testo.

L'analisi del flusso di lavoro necessario per realizzare un'edizione scientifica digitale, trattata nel capitolo quinto, fa emergere i problemi relativi alla progettazione dell'interfaccia digitale, e all'uso estensivo della marcatura TEI, contemporaneamente troppo normativa e troppo flessibile, e che ha portato a un «sense of disorientation given by the lack of an 'agreed style-sheet' in digital editing and by the general openness of the TEI Guidelines, which allow one to choose the appropriate level of encoding in one's edition and to create new elements when the required ones where not available» (p. 118). Se da un lato, infatti, la TEI ha garantito un protocollo condiviso, poiché basato su uno standard generale come XML, standard che garantisce la conservazione del formato dei file per molti anni a venire, dall'altro Elena Pierazzo non nasconde alcune criticità intrinseche alla TEI stessa, segnatamente: «access, flexibility, and overlapping hierarchies» (p. 119). E, in effetti, le 1605 pagine di Linee Guida, che ogni singolo utente può personalizzare (moltiplicando quindi le marcature a un numero potenzialmente infinito) e l'impossibilità di sovrapporre facilmente più marcatori alle stesse o a diverse combinazioni di parole (distinguendo, per esempio, una marcatura genetica, da una

grammaticale), sono difficoltà oggettive, che rendono le edizioni digitali non meno complicate delle antenate cartacee, costantemente accusate di difficoltà di lettura e autoreferenzialità. Se uno stesso fenomeno può essere marcato in modi differenti, alla convenienza data dall'uso di un linguaggio universale si oppone una individualizzazione delle edizioni, fino alla generale anarchia: «While this offers scholars the possibility of being as true as possible to their research aims, it makes extremely difficult the development of generic tools that could help to reduce the steep learning curve required by learners of the TEI» (p. 120). L'addestramento dei filologi del futuro – gli “encoders” – diventa un lavoro ancora più complicato che nel passato: «such an abundance of resources is perceived as confusing and overwhelming, in particular during the early stages of learning the TEI» (p. 131).

Un lavoro che, proprio per l'incremento di tempo e fatica dovuti alla marcatura digitale, ma anche per la grande quantità di dati a disposizione, dovuti alla digitalizzazione del patrimonio culturale, diventa di necessità sempre più collettivo e partecipativo. Fino alla costituzione delle cosiddette edizioni collaborative, realizzate in *crowdsourcing*, su cui vale la pena soffermarsi. Gli esempi che vengono presentati nel volume, realizzati su varie piattaforme e con varie metodologie, dal *Bentham Project* all'*Historic Newspaper Digitisation* (p. 23), non sono molto rassicuranti. Anche ammettendo che il testo sia un documento e non una edizione dello stesso o una ricostruzione di ciò che i vari documenti testimoniano, è evidente che una trascrizione affidata a scrivani non specializzati non può che produrre testi inaffidabili, pieni di errori, e del tutto inutili dal punto di vista scientifico, se non sottoposti a una revisione e uniformazione generale, svolte da uno “scholar” che finisce per investire molto più tempo a correggere di quanto avrebbe fatto svolgendo egli stesso il lavoro: «[C]rowdsourcing, particularly crowdsourcing manuscript transcription, is plainly not necessarily a cheap, quick, or easy solution ... Editors of the Papers of Abraham Lincoln found that, when experimenting with using non-academic transcribers, they spent more time correcting errors than they would have had they carried out the transcription themselves» (p. 28). Le esperienze qui presentate sono tuttavia interessanti, perché mostrano che il metodo di *crowdsourcing* è conveniente solo se svolto con personale addestrato, specializzato, e con una precisa condivisione dei metodi di trascrizione (è quanto si è realizzato con due edizioni su piattaforme WIKI, dedicate rispettivamente a *Eros e Priapo* di Gadda e alla tradizione a stampa dei *Canti* di Leopardi, entrambe realizzate in contesti didattici, ma precedute da un *training* filologico,

e seguite da una revisione specialistica incrociata, cfr. www.filologiaautore.it/wiki), pena la moltiplicazione esponenziale degli errori, tanti quanti sono i partecipanti alla edizione collaborativa.

Anche in questo caso, Elena Pierazzo mette in luce una contraddizione vistosa nella progettazione, realizzazione e messa online delle edizioni digitali, ovvero la rottura di quel rapporto virtuoso tra filologo ed editore, che, dall'invenzione della stampa, aveva garantito la qualità della filologia e dell'editoria, soprattutto in Italia – basti pensare all'asse Manuzio-Bembo – grazie alla divisione delle competenze e alla specializzazione del lavoro. Al filologo digitale, invece, con gli standard attuali, e in mancanza di un modello editoriale in cui siano automatizzati i processi di codifica, vengono richieste competenze tecniche che sottraggono tempo ed energie al lavoro di documentazione, di studio, di interpretazione. Che dovrebbe essere il cuore del lavoro filologico, spesso ridotto a una meccanica collazione di testi e codificazione di documenti. Se però da un lato questa situazione si deve alla emancipazione dei filologi dai vincoli imposti precedentemente dagli editori, e a una gestione individualistica, e spesso anarchica, della fase della pubblicazione, è anche vero che sin dall'inizio di questa rivoluzione gli editori non hanno avuto un ruolo di stimolo e *governance* del processo culturale, finendo per muoversi cautelosamente nel solco degli e-book – realizzati per soli i titoli di maggiore successo – rimanendo prudenzialmente esterni alla miriade di esperimenti che nel frattempo popolavano la rete, nessuno dei quali ha avuto una collocazione editoriale istituzionale, che avrebbe spinto a sviluppare i protocolli di cui tanto si lamenta la mancanza.

Il risultato è che l'editoria si è arenata nella lenta agonia di un mercato sempre più ridotto, e le edizioni critiche continuano a essere pubblicate su carta, non solo per la mancanza di parametri di riferimento modellizzanti, ma anche perché non potrebbero essere valutate scientificamente, mentre proliferano edizioni digitali scientifiche, critiche, semidiplomatiche, diplomatiche, ultradiplomatiche, documentarie o paradigmatiche, che solo da poco si sono dotate di sistemi di valutazione condivisi (e comunque, non in ambito italiano), come quelle ospitate dalla rivista inglese *Scholarly Editing*, che dal 2016 presenta, con un numero all'anno, solo edizioni digitali (<http://scholarlyediting.org/se.index.editions.html>) o come la tedesca RIDE (<http://ride.i-d-e.de/>), che dal 2014 si propone di ospitare invece solo recensioni di Edizioni Scientifiche Digitali e che ha pubblicato delle linee guida che i valutatori devono seguire, e che corrispondono ai protocolli che le edizioni digitali devono rispettare (<http://www.i-d-e.de/publikationen/weitereschriften/criteria-text-col>

lections-version-1-0/). Mentre simili iniziative potrebbero essere assunte anche dalle associazioni di umanistica digitale. Fanno eccezione, in ambito nazionale, alcuni coraggiosi editori, che hanno sostenuto progetti esclusivamente digitali, come Aracne, che dal 2012 pubblica su piattaforma OJS la rivista digitale *Digicult* (<http://digitcult.lim.di.unimi.it/index.php/dc/index>), che ospita contributi trasversali di cultura digitale, o hanno promosso progetti misti, come la collana BiTeS, Biblioteca Italiana Testi e Studi, pubblicata dal 2014 dalle Edizioni di Storia e Letteratura, che propone testi della letteratura italiana in edizione critica e commentata, e in più versioni: cartacea, in PDF liberamente scaricabile, e in una visualizzazione digitale che permette di vedere il testo critico, le note scientifiche di commento e quelle filologiche, in *output* diversi (<http://bitesonline.it/>).

Dalla mancanza di una “impronta” editoriale discendono i problemi della “pubblicazione” dell’edizione scientifica digitale affrontati nel capitolo sesto. L’assenza di un soggetto diverso dall’editore critico, che si faccia carico della “pubblicazione” e che di fronte al lettore sia garante della sua fissità e durabilità sono questioni strettamente legate fra loro. Molti progetti di edizioni scientifiche digitali, una volta terminati i finanziamenti, rischiano di rimanere in uno stato di perenne “work in progress”, e di non potere quindi assicurare ai lettori l’affidabilità garantita da un prodotto della ricerca. Situazione che, per la cronica assenza di fondi per questo tipo di ricerche, non riguarda l’Italia, ma che non rende il problema meno urgente. A ciò si deve aggiungere la variabilità e la deperibilità del formato di *output*. Un’edizione digitale progettata per essere visualizzata su un ampio schermo orizzontale verrà completamente distorta, anche nei suoi significati, dalla visualizzazione verticale offerta dai dispositivi ora prevalentemente utilizzati: tablet e smartphone. E ancora, senza risalire alle primissime edizioni critiche pubblicate su floppy disk, e non più in commercio, anche le edizioni “off line” pubblicate non molti anni fa in CD Rom rischiano di non essere più visualizzabili, venendo gradualmente a scomparire i lettori CD rom, e sono state quasi completamente sostituite dalle edizioni online: «The most common framework for publishing digital editions today is the Web. The Web offers not only a highly flexible environment to accommodate the peculiarities and sophistication of digital editions, but it is also more sustainable than CD-ROMs and DVDs will ever be, as it can be easily updated to face evolution of software such as web browsers, plug-ins and fonts» (p. 146). Ma se il Web garantisce un rapido aggiornamento delle edizioni pubblicate, non mette al riparo dalla loro precarietà. Come Elena Pierazzo fa notare:

«A web publication is easy to put online, but is also easy to take down, willingly or not» (p. 146). E quando il server che ospita l'edizione digitale non è più in grado di sostenerla, o si rompe, o l'istituzione promotrice del progetto ha cambiato direzione di ricerca, il progetto è costretto a migrare e si tocca con mano il rischio di un investimento economico dispendioso e insicuro. Il passaggio al Web, e una visualizzazione su più moderne App (come è stato fatto per alcune iniziative commerciali come quella fortunata della americana Touch Press) non garantiscono maggiore affidabilità, soggette come sono le App al continuo rilascio di nuove versioni di aggiornamento. Con grande onestà e realismo, Pierazzo riconosce questi problemi come le maggiori criticità, ancora irrisolte, delle edizioni scientifiche digitali, criticità che non toccano solo la durabilità dei progetti, ma la loro affidabilità come prodotti scientifici, validi sul lungo periodo e valutabili dalla comunità accademica: «digital culture has still a long way to go in all these respects: longevity, reliability and stability are still distant goals» (p. 133).

L'usabilità delle edizioni scientifiche digitali, e l'importanza dell'interfaccia sembrano essere i temi sul tavolo per non condannare la filologia digitale a una vetrina di sperimentazioni irrelate e inutilizzabili: «As digital editions are all different and do not follow the same publication structure, the design of meaningful interfaces becomes a fundamental vehicle for the delivery of the scholarly discourse» (p. 164). Ma su questo punto non tutte le voci sono concordi. Soprattutto nel continuare la collaborazione tra filologi e tecnici dell'edizione, ingegneri del web, o semplicemente umanisti digitali. Da un lato, infatti, è forte l'esigenza di standardizzazione, che richiederebbe protocolli generali e istituzionali (con un prevalere, semplificando, dei Digital Humanist sui Digital Scholars Editors), dall'altro gli editori scientifici spingono sul versante opposto, propugnando, come Robinson, il superamento del modello 1S/1P/1DH, «one scholar, one project, one digital humanist» per un modello in cui l'editore critico sia in grado di progettare la propria edizione, gestirla in prima persona e aggiornarla costantemente. Se da un lato questa soluzione "autarchica" porterebbe a ridurre consistentemente il costo delle edizioni, dall'altro – fa notare la Pierazzo – l'eccellenza dell'editoria scientifica è sempre risultata dalla collaborazione tra diverse competenze, che hanno garantito non solo la gestione del flusso di lavoro tecnico, ma anche la sua standardizzazione. Condizione necessaria per la valutazione scientifica.

L'ultimo punto che viene analizzato è relativo alla affidabilità e alla preservazione, poiché la mancanza di un'infrastruttura istituzionale

che garantisca parametri scientifici, affidabilità, e manutenzione nel tempo, sembra essere all'origine della scarsa fiducia accordata alle edizioni digitali, forsennatamente realizzate ma poco utilizzate, e citate sempre nella versione cartacea (anche per la mancanza di riferimenti topografici condivisi). La partita tra le due, del resto, vede in svantaggio, finora, il digitale, vista la durevolezza, economicità, affidabilità nel tempo delle edizioni cartacee. A ciò si aggiunge un ultimo problema: la necessità di sviluppare i progetti digitali in centri specializzati, in grado di garantire il mantenimento nel tempo, pena la non visibilità del progetto, e la perdita di tutti i finanziamenti impiegati per realizzarlo. Il caso presentato da Elena Pierazzo e riguardante il progetto OperaLiber – una collezione digitale di libretti d'opera – è desolante. Finanziata con due progetti MIUR, la serie viene digitalizzata e metadatata secondo i più diffusi standard XML-TEI, ma al momento di trovare un server su cui essere allogata incappa nell'incapacità del team universitario di gestire il software per la visualizzazione: «The result is that the search and the browsing of the website does not work anymore, and nobody on site seems to know how to fix the problem; the resource as a consequence is unusable» (p. 188). Un danno per il progetto in sé, per i filologi e gli umanisti digitali che vi avevano collaborato, ma anche per l'erario, e per altri progetti, posposti a questo, che avrebbero potuto essere finanziati.

In quest'ottica, la soluzione delle piattaforme WIKI, utilizzate per edizioni critiche realizzate in forma collaborativa, si rivela sostenibile e standardizzabile, *user friendly* per il lettore, che non deve essere istruito sull'interfaccia perché la conosce e la utilizza già regolarmente, ma anche *maker friendly*, perché non richiede né costosi finanziamenti, né un addestramento particolare, visto che la conversione in HTML viene realizzata automaticamente dal sistema. All'editore critico restano operazioni non automatiche come la scelta della lezione da mettere a testo (il *primum* irrinunciabile della nostra tradizione filologica), la marcatura delle varianti, la loro rappresentazione in una visualizzazione adeguata. Una soluzione che non è stata finora praticata. Forse perché ha il vantaggio di non costare nulla.

Le WIKI edizioni non risolvono tuttavia il problema della validazione, che resta l'ultimo tema cruciale da affrontare, e può essere risolto mediante l'utilizzo di una rivista che funzioni come hub di edizioni digitali, che si faccia carico della loro scientificità, dei protocolli impiegati, e che si offra alla valutazione comparativa, come la menzionata *Scholarly Editing*. È qui che la stessa Elena Pierazzo ha ripubblicato l'edi-

zione da lei realizzata dello *Stufaiuolo* del Doni (<http://scholarlyediting.org/2015/editions/intro.stufaiuolo.html>), che campeggia sulla copertina del volume, dove il (secondo) manoscritto della commedia viene significativamente a coprire lo schermo su cui, ridotto a quadratino, si legge la trascrizione diplomatica (edizione documentaria).

Una scelta obbligata, se si vuole che le edizioni digitali possano costituire prodotti della ricerca valutabili, scelta che potrebbe essere perfezionata da una piattaforma istituzionale che possa ospitare le edizioni scientifiche digitali realizzate in Italia. Il fatto che, a tutt'oggi, per sapere quante e quali edizioni scientifiche digitali siano state realizzate in Italia si debba ricorrere all'ottimo, ma generalista catalogo di Greta Franzini (<https://dig-ed-cat.eos.arz.oeaw.ac.at/>) – che infatti di edizioni italiane ne menziona pochissime (più numerose quelle presenti nel sito AIUCD http://linclass.classics.unibo.it/udwiki/index.php/Progetti_e_prodotti, ma da completare) – la dice lunga sulla necessità di porre il problema all'attenzione istituzionale.

L'aria che si respira negli ultimi capitoli, nonostante lo schietto realismo dell'autrice, è tutto sommato ottimistica. Una prima stagione delle edizioni digitali sembra essersi conclusa, animata da progettualità sfrenata, fantasia creativa e ansia di colonizzare un territorio sconfinato. È forse giunto il momento di passare a una fase meno effervescente e più strutturata. Dall'accampamento a macchia di leopardo, al cardo e decumano. Pierazzo suggerisce: istituzioni, modelli generali, protocolli, archivi di edizioni documentarie e *repositories* online per conservare copie multiple dei prodotti del lavoro scientifico. Aspettando che Google Books riversi online i milioni di libri, che faranno tornare il vecchio dispositivo cartaceo di straordinaria attualità (e riporteranno forse in auge un'idea del testo meno bedieriana e più lachmanniana).

Nel frattempo, con questo manuale possiamo vedere, come in una sfera di cristallo, cosa potrebbe accadere nelle Digital Humanities in Italia per i prossimi dieci anni: per fare tesoro degli errori compiuti, valorizzare i percorsi virtuosi, sviluppare progetti di ricerca che non finiscano nel cimitero dei “morti digitali”, con un allarmante investimento a fondo perduto delle già scarse risorse per i progetti culturali, ma che siano pensati in forme convertibili e aggiornabili, provviste di una manutenzione costante nel tempo, e che arricchiscano la nostra tradizione filologica e critica di nuovi strumenti di comunicazione e di didattica. Con la consapevolezza che, se nella città dell'Umanistica Digitale si comincerà a parlare italiano, sarà anche necessario dotare i prodotti digitali italiani di regole, piattaforme di validazione e sistemi

di valutazione condivisi. Senza rinnegare la propria tradizione culturale, ma anche senza rinchiudersi nello splendido isolamento che la stessa tradizione ci garantisce. Per trasmettere alle future generazioni di nativi digitali, oltre a modelli e ambienti digitali, anche una sensibilità per il testo inteso non solo come documento materiale da riprodurre, ma come un *valore* che giace non solo nella forma dell'ultima volontà dell'autore, ma nelle volontà plurime delle sue manifestazioni, "ipotesi di lavoro" di un originale perduto nel tempo o corrotto dal tempo, cui prestare le "cure" necessarie perché possa trasmettere quel valore, nella forma più veritiera possibile.

E il fatto che il primo testo teorico di filologia digitale sia stato pubblicato in un sontuoso volume cartaceo e non esclusivamente in una delle varie edizioni digitali qui trattate (ma la versione digitale è liberamente scaricabile in PDF), ci dice che forse i paradigmi culturali del passato continuano a servire per gettare quelle fondamenta nuove necessarie per curare i testi del futuro.

VIRNA BRIGATTI

📖 *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria. Rivista di studi di ecdotica e filologia d'autore*, 1 (2016), ISSN 2499-6637

La rivista *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* nasce nell'aprile del 2016 sulla piattaforma Open Access dell'Università degli Studi di Milano (<http://riviste.unimi.it/index.php/PEML/index>) e si definisce «rivista di studi di ecdotica e di filologia d'autore», dichiarando immediatamente l'orizzonte metodologico e critico in cui si colloca. La presentazione del progetto, firmata dal direttore Alberto Cadioli e dal responsabile editoriale Virna Brigatti, precisa infatti come la scelta di dedicare una rivista alle prassi ecdotiche prenda atto dell'importanza assunta negli ultimi anni, nel vasto campo della filologia della letteratura italiana, dagli studi sui testi a stampa e sulle carte d'autore e della particolare attenzione per nuove riflessioni metodologiche e critiche che vanno ad aggiungersi, con la loro specificità, a quelle stabilizzate da tempo nell'ambito della critica testuale.

La rivista, inoltre, si pone in continuità con gli incontri seminariali che dal 2008 si tengono, inoltre, presso il dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano, con il nome – appunto – di *Prassi ecdotiche. Seminari filologici in memoria di*

Giovanni Orlandi, in particolare con quella parte degli incontri dedicati alla letteratura moderna e contemporanea.¹

La scelta dell'Open Access consente di impostare le modalità di pubblicazione secondo un criterio che tenta di smuovere i consueti ritmi delle riviste accademiche, abitualmente pubblicate solo dopo avere raccolto tutti i contributi previsti nell'indice. *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* (d'ora in avanti *PEML*), invece, procede mettendo *on line* i contributi nell'ordine in cui li riceve e li valuta, con l'intento di stimolare nei lettori risposte ai temi, alle questioni, ai metodi e alle riflessioni in essi presenti; ciò nella speranza di sollecitare confronti, dibattiti e scambi immediati tra studiosi che si occupano di trasmissione e critica dei testi nell'epoca della modernità letteraria (o dell'editoria moderna, per utilizzare una categoria appartenente alla storia del libro, la quale introduce implicitamente le caratteristiche di pubblicazione di un'età compresa tra il secondo Settecento e il XXI secolo).

Il numero *on line* viene chiuso durante l'autunno e i diversi contributi subiscono una definitiva sistemazione in una struttura con numero di pagine progressivo, non più modificabile. A questo punto vengono date alle stampe le principali sezioni di *PEML*, in particolare quelle che offrono alla lettura saggi teorici e approfondimenti testuali («Seminario "Prassi Ecdotiche"», «Intorno al seminario: commenti e riflessioni», «Saggi e accertamenti testuali», «Convegni aperti»), mentre restano escluse le sezioni delle «Rassegne e cronache»² e dell'«Archivio tesi».³ Nascono così *I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, volumi a stampa ospitati nella collana «Consonanze» del dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici e pubblicati dall'editore Ledizioni (Milano), i quali permettono di fissare su carta, riconducendoli quindi a una più tradizionale materialità, quegli studi e quei dibattiti che, proprio per la dinamicità delle pubblicazioni ospitate sulla piattaforma Open Access, hanno permesso di costruire e sviluppare, nel corso dei mesi precedenti, la fisionomia del numero della rivista.

Ora, l'invito giunto da *Ecdotica* di presentare, tra le pagine delle sue «Rassegne», questa nuova iniziativa editoriale consente di fare avanzare

¹ Questi si alternano a quelli dedicati alla latinità medioevale e ai primi secoli della letteratura italiana, coordinati da Paolo Chiesa.

² Nel primo numero dedicate al numero 42 (2015) della rivista *Genesis*, intitolato *Créer à plusieurs mains* e al numero 12 (2015) di *Ecdotica*.

³ L'archivio raccoglie titoli di tesi di laurea triennale, magistrale e di dottorato, discusse negli atenei italiani, che hanno come oggetto le questioni e le metodologie proposte dalla filologia dei testi a stampa e dalla filologia d'autore.

con un primo passo concreto l'obiettivo espresso da *PEML* – e riconosciuto come necessario da molti, a partire da *Ecdotica* stessa – di costruire cioè una rete di scambio e confronto sui temi che sono oggetto di riflessione di entrambe le pubblicazioni. Il tutto in linea con una tradizione seminariale che soggiace a entrambe le loro attività.

Le prime due sezioni di *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* riportano, infatti, alcuni interventi che sono stati presentati durante il Seminario di Prassi ecdotiche del 21 ottobre 2015, accanto ad altri che da quell'incontro traggono ispirazione. Il tema del seminario, *Quale edizione per quale lettore?*, è immediatamente ribaltato dal primo contributo di Giulia Raboni che inverte i termini dell'interrogativo e si chiede «E quale lettore per quale edizione?» (pp. 3-11). Il gioco retorico sottintende problematiche che attraversano l'intervento di Raboni, ma anche i successivi.

Ciò che emerge è innanzitutto la necessità di lavorare non solo alla realizzazione di edizioni, ma anche e soprattutto – e senz'altro con un senso di urgenza che ha immediati risvolti politici e culturali all'interno delle nostre società – alla formazione di lettori che siano consapevoli della doppia storicità di un'opera letteraria, cioè della storicità del testo, da un lato, e, dall'altro, della storicità dei supporti materiali (manoscritti, a stampa o digitali) che lo hanno trasmesso. Occorre quindi porsi con forza il problema della “costruzione” di lettori non specialisti, che siano in grado però di percepire come un bisogno fondamentale e come un diritto la certificazione della correttezza, scientificamente data, del testo che stanno leggendo (letterario in particolare ma non solo). Come precisa anche Paola Italia, nel suo intervento «Il lettore Google» (pp. 13-26), i lettori, nei loro altri e diversi e non culturali consumi, già hanno maturato questa attenzione, si tratta dunque di far loro comprendere che non è a loro vantaggio continuare a «leggere libri privi di qualsiasi indicazione di provenienza» (p. 14).

Giulia Raboni intercetta però un problema che si annida in uno degli anelli fondamentali della catena di trasmissione di queste conoscenze e consapevolezze. Ci sono infatti specialisti che a loro volta, nel momento in cui si accingono all'allestimento di un prodotto librario che per vocazione si rivolge a un pubblico non scientifico, non sfruttano nel modo più efficace e nemmeno a volte più corretto gli studi e gli strumenti critici che per mestiere non solo devono conoscere, ma che soprattutto devono sapere “usare”, cioè leggere e interpretare. Sono, costoro, a loro volta “lettori” e sono anche e soprattutto i destinatari delle edizioni che portano con sé il massimo contenuto di scientificità rappresentabile

intorno a un testo letterario, cioè delle edizioni critiche. Costoro dunque devono sapere “tradurre” i contenuti delle edizioni critiche ad almeno due comunità di lettori: una potenzialmente scientifica, cioè quella degli studenti, attraverso la didattica; l'altra più eterogenea e diversamente provvista di competenze specifiche, raggiunta attraverso l'allestimento delle cosiddette edizioni correnti, di cui quelle appartenenti alla collana BUR ADI, considerata da Raboni, è esempio. Per altro il cerchio spesso si chiude su se stesso, poiché primo destinatario di queste edizioni sono proprio gli studenti delle scuole superiori e dell'università che le usano come supporto alla didattica.

La questione è di una importanza che può essere giudicata vitale, proprio perché ha su di sé la responsabilità sia di tenere in vita i testi sia contemporaneamente, come dice Raboni, di «ricreare un pubblico in grado di accedere» (p. 4) ai contenuti scientifici di un'edizione: «insomma sollecitare nei lettori una tensione e curiosità al sapere che deve nascere da quella che Contini definiva la sensazione straniante procurata ... dalla percezione della distanza storica e culturale che separa la nascita del testo dalla edizione che abbiamo fra le mani» (p. 4). La doppia storicità di un'opera, come si è detto.

Giulia Raboni, infatti, insiste nel sostenere l'importanza di creare attrito contro ciò «che è spontaneo in ogni lettore, cioè la perdita della consapevolezza della storicità dei testi» (p. 6) e la prima responsabilità in questo senso l'hanno innanzitutto quei “lettori intermediari” che sono gli studiosi che sul doppio fronte della didattica e della curatela di edizioni devono stimolare proprio la già richiamata «curiosità al sapere». Da questo punto di vista, Raboni contesta le scelte compiute per l'edizione BUR ADI (2014) dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni dai curatori Francesco de Cristofaro, Giancarlo Alfano, Matteo Palumbo, Matteo Viscardi e Nicola De Blasi, che non utilizza come «piano “primario” di accesso al testo ... i materiali delle nuove edizioni critiche»,⁴ presentando un'impostazione degli apparati che dimostra una «scarsa attenzione agli elementi storici del testo» (p. 7). In questo modo ciò che si ottiene è un servizio al lettore non efficace, se misurato sulla base delle premesse che sono state introdotte poco sopra, soprattutto se i luoghi, in cui invece di quelle edizioni si tiene conto, mostrano un loro uso «stravagante» (p. 10): la conclusione pone necessariamente in discussione

⁴ Le edizioni cui si fa riferimento sono quelle dirette da Dante Isella: *Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006; *Gli sposi promessi*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

la leggibilità degli apparati di varianti, invitando l'editore critico a un ulteriore sforzo di semplificazione; allo stesso tempo, però, la complessità del linguaggio degli apparati non può scagionare i «commentatori (primi fra i lettori) a uno studio più diretto e attento dei materiali e a un maggior rispetto storico e filologico in senso lato» (p. 10).

La necessità di lavorare per infondere la coscienza dell'alterità storica e culturale di un testo, del suo rispetto e dello sforzo di comprensione che ne comporta è affrontata a sua volta da Paola Italia nel momento in cui mostra quanto sia approssimativa e labirintica la proposta dei testi letterari in rete. Le domande alla base delle diverse indagini sono sempre le stesse (quale testo leggo e chi è il suo autore? quale edizione leggo?), ma nel caso dei testi che si trovano *on line* occorre aggiungerne altre due: con quali parametri i testi sono stati metadati? chi può o non può leggere questo testo?

L'insieme di queste domande rappresenta il parametro minimo per valutare a quale livello si colloca la certificazione dei testi disponibili sul web. Scorrendo i risultati che si trovano dopo avere digitato su Google «“Promessi sposi” testo», Italia mostra come la non affidabilità di ciò che si raggiunge sia dominante, sia su siti apparentemente autorevoli (come <http://www.letteraturaitaliana.net/> o <http://www.classicitaliani.it/>)⁵ ma anche sulla generosa ma approssimativa piattaforma WIKI-source. Nei diversi casi «quello che costituisce l'anello debole del progetto» sono «le fonti cartacee individuate, che rendono questo lavoro inutilizzabile dal punto di vista scientifico» (p. 21).

L'invito di Paola Italia è che nei «progetti dei nostri istituti culturali e universitari» si inizi a «dare uno sguardo anche a queste testualità presenti in rete, che potrebbero avere un'autorevolezza e una validità scientifica con uno sforzo di collaborazione tra i Wiki-amanuensi e le istituzioni culturali» (p. 23), tutto questo, ancora, per attuare uno sforzo «per educare, attraverso progetti digitali “popolari”, a una testualità consapevole» (p. 25).

La delicata ma fondamentale “traduzione” del lavoro filologico all'interno di un prodotto editoriale rivolto a un pubblico di non specialisti si ripropone nel saggio «L'edizione Sciascia, i suoi lettori» di Paolo Squillacioti (pp. 27-41), il quale è curatore per Adelphi delle *Opere* di Leonardo Sciascia in due tomi, usciti uno nel 2012 e dedicato a *Narrativa – Teatro – Poesia* e l'altro nel 2014 dedicato a *Inquisizioni – Memorie – Saggi*.

⁵ L'unico sito certificato in rete è quello di Biblioteca Italiana, ma presenta evidenti difficoltà nel tenersi aggiornato con gli studi.

Squillacioti infatti afferma come «un approfondito lavoro filologico su Sciascia fosse assolutamente necessario» e aggiunge di avere però voluto «che tale lavoro fosse concepito non come un discorso specialistico per addetti ai lavori, ma come servizio per gli ancora numerosi lettori delle sue opere» (p. 31). In questa prospettiva di «servizio al lettore» innanzitutto, «la filologia è utile perché migliora i testi che vanno in libreria» (p. 34), elemento che sottintende come sia necessaria, accanto alla presa di coscienza dei lettori di cui si è fin qui parlato, che anche gli editori percepiscano i tempi e costi del lavoro filologico da affiancare ai libri di catalogo come un investimento, che consenta progressivamente di far sì che il proprio marchio editoriale sia associato a quello di un marchio di qualità del prodotto immesso sul mercato. Il «diritto del lettore a un testo corretto» (p. 35), dunque, perché possa essere rispettato, ha bisogno di editori che in prima persona condividano l'imprescindibilità di quel diritto stesso e che sappiano distinguere la specificità del lavoro filologico da quello, per quanto attento e puntuale, della lavorazione editoriale prettamente redazionale, coinvolgendo, come nel caso di Adelphi, studiosi specificatamente avvertiti e competenti. Il caso poi delle edizioni Sciascia curate da Squillacioti, e in generale delle edizioni Adelphi che nascono con questi intenti, propone una soluzione ecdotica che sicuramente è un modello su cui confrontare operazioni analoghe: «Il lettore di un libro di Sciascia raccolto nelle *Opere* della Nave Argo,⁶ di tutto il lavoro servito alla revisione del testo non ha percezione. La pagina è pulita ... Se ne dà naturalmente conto nella Nota al testo, insieme con gli emendamenti» (p. 35). Squillacioti dichiara in proposito di essere «consapevole che il lettore anche appassionato difficilmente dedicherà troppo tempo allo studio delle pagine filologiche, ma queste, dislocate nella zona finale della Nota, sono normalmente ben identificabili rispetto alla prima parte». Quest'ultima assume invece un altro ruolo di primaria importanza, poiché lì «si racconta (e per Sciascia non era ancora stato fatto) la genesi del testo, le intenzioni che l'hanno ispirata, le valutazioni dell'autore sul proprio lavoro, ed è a questa che – dice Squillacioti – spero che il lettore si accosti» (p. 35), che si accosti cioè a quella parte della nota al testo che è racconto storico-critico per introdurre e comprendere l'opera dell'autore. Si tratta dunque ancora di fornire un «servizio al lettore» che, «dislocato nella Nota, non entra nel testo» (ivi), non interferisce con esso e non ne disturba la fruizione più libera e piacevole.

⁶ La collana in cui si collocano i volumi.

Il breve contributo di Isabella Grisanti, «‘Questo matrimonio s’ha da fare’: filologia e redazione editoriale» (pp. 45-46), interviene intorno alle considerazioni fin qui esposte, portando il punto di vista di chi quotidianamente lavora nella macchina editoriale e ne percepisce i limiti, riassumibili in particolare nella «debolezza o addirittura l’assenza di una *forma mentis* editoriale volta alla qualità testuale» (p. 45). La questione della scarsa attenzione filologica al testo per altro viene qui ricondotta implicitamente al significato etimologico di filologia, mostrando come la mancanza in questa direzione sia tutt’uno con fenomeni di «banalizzazione del pensiero e della nostra meravigliosa lingua» e con una complessiva e generalizzata «riduzione delle capacità di discernimento critico, e con esso l’impoverimento del lessico e la noncuranza nell’applicare le regole ortografiche e grammaticali» (p. 46). Grisanti conclude portando in rilievo il fatto che alcune reiterate pratiche editoriali hanno contribuito a «creare un circolo vizioso per cui: tanto peggio il lettore viene trattato, quanto meno questi è esigente» (*ibidem*). Ancora una volta il rigore della filologia può essere visto come un antidoto contro vecchi e nuovi pericoli che dal campo letterario e culturale si travasano in quello sociale e politico.

Partendo dagli spunti emersi dal seminario di *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* del 2015 e, dunque, dalla riflessione intorno alle dinamiche che stringono le scelte editoriali ai lettori cui esse stesse si rivolgono, il saggio di Virna Brigatti, «Lettori e filologi: alcune considerazioni intorno alla filologia editoriale» (pp. 47-65), allarga il discorso per metterlo in relazione agli spunti teorici che affiancano il sintagma filologia editoriale. Ripercorrendo alcune specifiche occasioni in cui esso si è stato recentemente inserito, sono scandagliati i significati ad esso sottintesi, allo scopo di fare emergere la molteplicità di domande che tale sintagma solleva. L’indagine si concentra in particolare intorno alle «diverse funzioni che può avere un lettore» inteso – in corrispondenza all’intervento di Giulia Raboni – non solo come «destinatario di un’operazione editoriale», ma anche come «anello nella trasmissione del testo» (p. 55). L’attenzione al lettore, infatti, non è solo un elemento che interviene in fase ecdotica, di prassi editoriale, per guidare nei diversi passaggi le molte scelte che intervengono per la pubblicazione di un libro, ma è insita anche nell’operazione critica che si conduce preliminarmente sul testo. Chi ne ha reso possibile la trasmissione fino a noi, infatti, è egli stesso un lettore, un lettore “iperlettore” che si è fatto editore, o in senso strettamente filologico, o in senso più largo comprendente figure che vanno dal copista alle diverse professionalità che intervengono attivamente nei

processi di stampa. Nel condurre lo studio filologico che precede l'operazione ecdotica ci si imbatte dunque già, implicitamente, in un lettore, quello del passato, la cui presenza è avvertita nell'«interpretazione di ciò che è il documento storico» (p. 55) che trasmette il testo. Il lettore che invece è preso «a riferimento di una prassi ecdotica che succede alla prassi filologica» (p. 57) condiziona la definizione del modello ecdotico che un editore/curatore intende perseguire (nel saggio l'esempio portato è ancora quello della casa editrice Adelphi, in riferimento ai lavori di Paola Italia e Giorgio Pinotti per le opere di Gadda, che corrispondono nell'ispirazione al modello proposto da Squilacciotti per Sciascia di cui già si è detto): ogni modello ecdotico, quindi, «resta una delle scelte possibili nella prassi editoriale», ma «non altera il metodo dell'indagine filologica» che lo precede (p. 59). In questo modo «il sintagma “filologia editoriale” può tranquillamente poggiarsi e avvantaggiarsi dell'uso che già ne viene fatto in contesti di riflessione sulla trasmissione del testo antico o romanzo» (*ibidem*).

La sezione successiva della rivista, «Saggi e accertamenti testuali», dà spazio a scritti fra loro autonomi che hanno lo scopo di dare conto e chiarire questioni critiche, testuali, bibliografiche specifiche e puntuali.

Il contributo di Barbara Tanzi Imbri (pp. 69-82) ha come obiettivo la dimostrazione del fatto che le quattro stampe degli *Amori* di Ludovico Savioli pubblicate da Remondini, tutte nello stesso anno 1789, «sono effettivamente quattro diverse edizioni» (p. 81).

Il primo dei due contributi di Giovanni Biancardi, «La redazione definitiva della *Bassvilliana* e il suo testo critico» (pp. 83-97), anticipa i principali risultati delle sue indagini intorno alla *Bassvilliana* di Vincenzo Monti, mentre è prossimo a licenziarne il testo critico. Premessa al suo lavoro è il fatto che, a partire dal 2009, «hanno preso a circolare sparsamente, sul mercato antiquario milanese, le carte appartenute allo scrittoio di Giovanni Antonio Maggi, operoso e fedele collaboratore dell'ultimo Vincenzo Monti» (p. 83), le quali hanno consentito di ricostruire la profonda intesa tra le due personalità e soprattutto hanno consentito di stabilire quale sia il testo del poemetto conforme all'ultima volontà di Monti. Dallo studio di questi documenti Biancardi ha infatti potuto stabilire che la sua edizione critica avrebbe dovuto fondarsi sulla lezione trasmessa dall'edizione Luigi Cairo 1825, la quale si è «rivelata il frutto di un'attività di revisione editoriale metodica ed efficace» (p. 87) eseguita da Maggi. Biancardi spiega come tale edizione trasmettesse proprio il testo a cui Monti aveva fatto riferimento in «un occhietto, premesso alla cantica nell'ultima raccolta di scritti approvata dall'autore,

le *Opere varie* del 1826» (p. 86), in cui dichiarava che per la correttezza della *Bassvilliana* «Basta che la lezione sia conforme a quella dell'ultima edizione riveduta da Maggi» (ivi).

Nella «Noterella sull'edizione dell'ode pariniana A Silvia» (pp. 99-104) Biancardi invece dà conto di una recente scoperta che consente di rettificare l'affermazione di Dante Isella secondo il quale la *plaquettes* più autorevole dal punto di vista testuale uscita, nel 1795, priva di indicazione tipografica, andava ricondotta al tipografo-editore di Como che aveva stampato nello stesso anno un'altra edizione dell'ode. Biancardi, sulla base dell'identità dei caratteri tipografici, afferma invece che la *plaquettes* indicata da Isella «fu sorella di *M*» (p. 103), cioè di una copia della prima edizione dell'ode *Alla Musa*. Ne deriva che il suo luogo di stampa era Milano e Biancardi sottolinea che «nelle future indagini sull'attività editoriale dell'ultimo Parini, sarà opportuno dedicare una maggiore attenzione alle figure del tipografo Giovan Battista Bianchi e di Febo D'Adda, allievo del poeta» (p. 103).

Lo scritto di Giulia Ravera, «Studiare Foscolo. Stato dell'arte nella critica foscoliana» (pp. 105-130), mentre propone una recensione al volume di Davide Colombo dedicato a *Foscolo e i commentatori danteschi*, avvia «una riflessione sulla natura dei più recenti contributi sulla stagione inglese dell'autore di Zante» e evidenzia, attraverso una lunga e dettagliata rassegna critico-bibliografica, gli aspetti filologici e critici che «ancora attendono l'intervento della critica, in relazione alle peculiari caratteristiche e condizioni della tarda produzione foscoliana» (p. 106).

Il lungo saggio di Sabina Ghirardi, «La voce delle postille "mute". I *notabilia* manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi» (pp. 131-212), porta l'attenzione sulle «tracce di lettura» (p. 131) che Alessandro Manzoni lasciò sui propri libri, oggi conservati nella biblioteca della sua casa milanese di via del Morone, sede del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, e in particolare su quelle «postille mute», cioè quelle semplici sottolineature accompagnate da piccoli segni o da piegature degli angoli delle pagine. Queste tracce di lettura trasmettono informazioni di grande rilievo che consentono a loro volta di «addentrarsi ulteriormente nel laboratorio dello scrittore e analizzare le fonti delle annotazioni alla *Crusca*, per giungere a maggiore comprensione del *modus operandi* di Manzoni [nella sua] certissima operazione di ricognizione sulla lingua» (p. 133). Ciò che emerge infatti dall'analisi di questi *notabilia* è come essi segnalino «alcune parole, locuzioni o segmenti di frasi che, in quanto indicatori di una lingua "viva e vera", destarono il suo interesse e poterono costituire l'esemplificazione necessaria alla postillatura del vocabo-

lario» (p. 133). Oltre a queste considerazioni di carattere critico, Ghirardi afferma che «Occorre pensare a un'edizione alternativa di *notabilia*, editi e inediti, alle opere comprese nei sei volumi del *Teatro comico fiorentino* (Firenze, 1750)» – i volumi su cui si concentra la sua attenzione – un'edizione cioè «che renda possibile inscrivere tali sottolineature nel più ampio panorama dell'inflessa ricerca di un *sermo cotidianus* valido non solo per i dialoghi delle incolte «genti meccaniche», ma anche spendibile nelle parole dei personaggi più dotti, nelle parti narrate e negli *excursus* storiografici, in modo da rendere omogenea la prosa dell'intero romanzo» (pp. 134-135). Sabina Ghirardi procede dunque a illustrare una proposta per l'edizione dei *notabilia* al *Teatro comico fiorentino*, esponendo i criteri da lei seguiti e mostrando concretamente i risultati di tali scelte ecdotiche: da p. 143 a p. 209 sono dunque presentati i diversi *notabilia* alle commedie di Giovan Maria Cecchi, accompagnati dal commento dell'autrice.

La terza sezione della rivista, intitolata «Convegni aperti», accoglie poi interventi che sono stati tenuti durante giornate di studio che non hanno dato luogo ad atti oppure interventi che sono dati come anticipazione, i cui contenuti si inseriscono nella linea di interessi di *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*.

Le prime due relazioni sono state presentate nella stessa sede convegnistica, presso l'Università degli Studi di Firenze, il 17-18 maggio 2017, il cui tema era *Le forme del testo. Editoria e filologia in Italia tra Otto e Novecento*.

Il contributo di Virna Brigatti, «Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura» (pp. 215-230), si propone programmaticamente di superare l'opposizione tra edizione scientifica e edizione di lettura, considerando invece le due specificazioni «come due obiettivi che si intende raggiungere concordemente nel momento in cui ci si appresta a progettare l'edizione di un testo del passato antico o recente» (p. 216). L'indagine si muove da un lato su un piano teorico, avvalendosi delle più recenti riflessioni sulla questione, dall'altro ancorando l'argomentazione a due modelli storici proposti dall'editoria della prima metà del Novecento, cioè la collana «Scrittori d'Italia» diretta da Benedetto Croce per Laterza e «I classici italiani» annotati, diretti da Santorre Debenedetti per Einaudi e inaugurati nel 1939 dal volume delle *Rime* di Dante a cura di Gianfranco Contini. Ciò che è posto al centro dell'indagine è quanta importanza ricopra nella definizione di un'edizione scientifica o di lettura «non solo la complessiva forma» dell'edizione stessa, «ma anche la disposizione del testo su ogni singola pagina del volume a stampa» (p. 219): in particolare tale questione si «concentra intorno alla presenza

o assenza di note a piè di pagina e apparati di commento intorno al testo» (ivi). In conclusione l'intervento mostra come il modello degli «Scrittori d'Italia» di Croce sia molto vicino al modello proposto oggi da Francesco Rico e che, si può aggiungere ora, si affianca anche all'impostazione impressa all'interno della casa editrice Adelphi ai suoi volumi, come dimostra il contributo di Squillacioti presente nella prima sezione della rivista e come richiamato anche nell'altro contributo di Virna Brigatti.

L'intervento di Alberto Cadioli, «Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore» (pp. 231-244), porta l'attenzione sulle differenze che spesso intercorrono nella storia dei testi moderni e contemporanei tra «il testo che l'autore avrebbe voluto portare alla lettura e il testo che l'editore ha realmente pubblicato» (p. 231): «In questa direzione», sostiene Cadioli, «andrebbe soprattutto individuato, dal punto di vista della filologia, il rapporto tra testo letterario ed editoria» (ivi), perché «la decisione [di un autore] di portare il testo ai lettori» impone di «entrare necessariamente in rapporto con il sistema editoriale del tempo» (p. 234) e ciò significa anche, spesso, che «l'«approssimazione al valore» come processo creativo passa attraverso il lavoro dell'editore» (p. 235). A seguito di queste premesse fondate sull'evidenza di numerose documentazioni emerse dagli archivi editoriali e d'autore, Cadioli dichiara come occorra «chiedersi se l'«approssimazione al valore», attraverso la quale si manifesta la poetica dell'autore ed è riconoscibile proprio nelle correzioni, possa essere delegata a terzi, e in particolare alla figura dell'editore» (*ibidem*). La questione si pone a tutti i livelli che costituiscono la natura di un testo letterario, dallo stile, alla lingua, alla trama, alle macrostrutture, agli indici, fino alla stessa forma dell'edizione e porta inevitabilmente «dentro una riflessione prettamente ecdotica»: una nuova edizione prodotta *in absentia* dell'autore dovrebbe seguire le indicazioni dello scrittore, se documentabili, «o invece rispettare il testimone storico e riprodurre anche la forma della prima edizione» (p. 241) così come stabilita dalla stampa? Le soluzioni ecdotiche non possono essere certamente univoche, ma una rilettura del rapporto tra scrittore ed editore «serve proprio per conoscere più a fondo un testo e la sua storia e, da qui, il suo autore» (p. 237). Dunque resta fondamentale continuare a «cercare negli archivi quei documenti che, spesso considerati secondari, offrono invece l'opportunità di raggiungere una migliore conoscenza del testo» anche dal punto di vista delle sue pubblicazioni (p. 243).

Il contributo di Maria Rita Mastropaolo, «It cannot be considered a finished work». *Le donne di Messina* di Elio Vittorini» (pp. 245-255), è stato presentato al XX Congresso ADI, Napoli, 9 settembre 2016 e si

concentra sulla parte finale dell'opera vittoriniana citata nel titolo, su «una porzione di testo limitata eppure di grande rilevanza» nel quadro delle profonde riscritture che subì il romanzo dalla prima edizione del 1949 alla seconda e ultima del 1964: nell'analisi dei brevi brani considerati da Mastropaolo si «condensa quel passaggio da una “antropologia contadina” alla “nuova ‘progettante’ critica della civiltà tecnologica” già individuata [dagli studiosi], ma non ancora indagata a fondo nei suoi aspetti critico-filologici» (p. 247). Il contributo propone dunque la trascrizione di alcuni brani inediti appartenenti a documenti d'archivio conservati presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano, nel fondo personale di Elio Vittorini; in particolare si tratta delle pagine finali dell'esemplare postillato dell'edizione del 1949 delle *Donne di Messina* che, collazionate con altre carte autografe, mostra i passaggi che conducono alla «stesura “completa” del nuovo epilogo» (p. 249). Attraverso questo campione di materiali testuali già è messo in luce come «vengano a maturazione, in questo nuovo epilogo, le riflessioni dell'ultimo Vittorini» (p. 254).

L'ultimo intervento della sezione è quello di Damiano Rebecchini, «Il traduttore come autore» (pp. 257-263), il quale è stato esposto al seminario di Apice dedicato al volume di Roger Chartier, *La mano dell'autore la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa Moderna* (Roma, Carocci, 2015), tenutosi all'Università degli Studi di Milano il 24 maggio 2016. Oggetto dell'intervento sono i processi della traduzione, i quali si misurano necessariamente con le parole che «non sono mai un'entità astratta, un puro simbolo, ma assumono sempre una forma concreta» (pp. 257-258) e che si inscrivono nella materialità del testo, da intendersi non solo o non tanto in rapporto ai supporti materiali che lo trasmettono, ma anche per quell'insieme di «valori diversi, al tempo stesso estetici, politici ed economici» che esso porta con sé e che durante il «processo di traduzione» sono direttamente soggetti a un «processo di negoziazione ... come tutte le forme di negoziazione commerciale» (p. 258). È questo un modo di intendere la materialità del testo che si aggiunge a quelli ormai consolidati all'interno dei discorsi sulla filologia e sull'ecdotica e che mostra a sua volta e ancora con precisione, quanto sia importante la comprensione della distanza che può inserirsi tra l'opera originale e la successiva, necessariamente diversa, riproposta al pubblico, in questo caso in traduzione. Ciò soprattutto perché questa operazione può giungere a produrre una nuova opera e a trasformare il traduttore in autore, così come un curatore o un editore possono arrivare a creare un'opera a partire da una personale interpretazione dei documenti che trasmet-

tono un certo testo. Nel caso della letteratura russa, di cui Rebecchini si occupa primariamente, è possibile riconoscere come «traduzioni di precise opere occidentali, iniziano a venire intese come opere autonome, e rappresentano l'inizio della letteratura russa moderna» (p. 261); e non è un caso che questo processo si consolidi tra la seconda metà del xvii secolo e la seconda metà del xviii, proprio quando cioè, come indica lo stesso Chartier, «inizia a formarsi, in Russia e ancor più in Europa, una precisa coscienza d'autore. Ma anche perché, come fanno le opere veramente nuove e originali, esse creano un nuovo lettore, trasformano il loro pubblico, modellano una nuova sensibilità» (p. 261).

Cronache

EDIZIONI DIGITALI: RAPPRESENTAZIONE, INTEROPERABILITÀ, ANALISI DEL TESTO E INFRASTRUTTURE (Venezia, 7-9 settembre 2016)

FEDERICO BOSCHETTI E MARINA BUZZONI

Il quinto convegno annuale dell'Associazione di Informatica Umanistica e Cultura Digitale (AIUCD) si è svolto dal 7 al 9 settembre 2016 presso l'Aula Magna di Ca' Dolfin dell'Università Ca' Foscari di Venezia e ha avuto per tema: "Edizioni digitali: rappresentazione, interoperabilità, analisi del testo e infrastrutture".

Il convegno è stato pensato per far dialogare studiosi provenienti da discipline diverse ma con interessi convergenti sul testo (digitale): filologi, storici, insegnanti e studenti di materie umanistiche, umanisti digitali, linguisti computazionali, logici, informatici e ingegneri informatici. Si è mirato infatti a far interagire i protagonisti di questi settori per ragionare insieme sulla necessità di coordinare i mezzi per raggiungere obiettivi comuni, che coinvolgono l'acquisizione, la codifica, l'annotazione e l'elaborazione dei dati per lo studio del testo contenuto nell'edizione digitale.

Sono stati identificati cinque aspetti, o assi portanti, attorno ai quali si è deciso di strutturare il convegno: i modelli formali per la rappresentazione del testo; le risorse digitali per la costituzione di corpora testuali e linguistici; gli strumenti computazionali per l'analisi dei dati; le infrastrutture di ricerca per gli studi del testo; le comunità di pratica per le Digital Humanities. Ciascuno di questi aspetti coinvolge attori con professionalità (e quindi competenze) diverse, che spesso hanno difficoltà a dialogare, in parte perché non parlano un linguaggio comune e in parte perché non riconoscono fino in fondo il ruolo degli altri. Ad esempio, un *digital humanist* che codifica in TEI un'edizione critica può avere difficoltà a far comprendere al linguista computazionale l'importanza di gestire la variantistica; parimenti, un ingegnere del software che implementa l'in-

fraseologia di ricerca può avere difficoltà a soddisfare la comunità dei filologi digitali che hanno la necessità di collegare su una piattaforma integrata fonti primarie (ad esempio immagini di manoscritti), secondarie (articoli specialistici) e terziarie (dizionari, enciclopedie, etc.).

Il convegno è stato animato da sei relazioni su invito riguardanti i temi chiave di ciascuna sessione, ventitré presentazioni orali (di cui un panel), ventidue poster, un workshop organizzato dal Centre for Digital Humanities dell'università di Göttingen sul riuso testuale, cinque note informative su invito relative a progetti in corso nell'ambito delle Digital Humanities e una tavola rotonda conclusiva sul tema della *cross-fertilization* fra cultura umanistica e cultura scientifica.

Pur avendo scelto una politica di inclusività verso tutti i contributi del convegno, la soglia di valutazione da parte dei *reviewers* necessaria ad ammettere le presentazioni orali nella forma originaria proposta dagli autori stessi è stata posta a sette decimi. Sotto tale soglia, gli autori sono stati invitati a convertire il loro contributo in poster.

Per questo motivo quindi, anche se sono stati ammessi al convegno tutti i 45 contributi sottoposti a *review* (100%), soltanto 23 contributi orali su 35 (66%) sono stati accettati nella forma originaria, mentre 12 su 35 (34%) sono stati accettati dopo la conversione in poster. I 10 interventi presentati dagli autori stessi come poster sono stati ammessi indipendentemente dal superamento o meno del livello di soglia, anche se vale la pena notare che due di essi hanno ricevuto valutazione eccellente.

Pur essendo concepito come il convegno annuale di un'associazione nazionale, AIUCD 2016 ha visto la presenza non solo di autori italiani (70%) ma anche di altri Paesi europei (Svizzera: 10%; Germania: 7%; Francia: 5%; Spagna: 2%; Olanda: 1%) e nordamericani (Canada: 3%; Stati Uniti: 1%), in linea del resto con la composizione del comitato scientifico, composto da studiosi che operano in Italia (86%), Germania (7%) e Stati Uniti (7%).

Tutti i materiali del convegno (*abstracts*, *slides*, *posters* e *videos*) sono accessibili online dalla *homepage* del convegno: <http://www.aiucd2016.unive.it> (ultima visita: 1 febbraio 2017), cui si rimanda per le affiliazioni degli autori, gli estremi dei progetti e i riferimenti bibliografici.

La prima sessione, dedicata ad infrastrutture, modelli e metodologie, si è aperta con l'intervento di Monica Monachini, che ha illustrato l'infrastruttura di ricerca per le risorse linguistiche CLARIN-it. Monachini ha messo in evidenza l'importanza delle infrastrutture per la reperibi-

lità, la citabilità e l'usabilità delle risorse depositate e documentate dagli utenti stessi. CLARIN-it garantisce inoltre la *long term preservation* degli oggetti digitali registrati e corredati di metadati, e ne favorisce la visibilità internazionale.

Odd Einar Haugen ha proseguito con il secondo intervento su invito, illustrando il flusso di lavoro per la costituzione del Medieval Nordic Text Archive (MeNoTA *Project*), accessibile tramite l'infrastruttura norvegese di CLARIN, denominata CLARINO. L'intervento ha insistito sulla necessità di codificare in parallelo diversi livelli di rappresentazione del testo, in modo da tenere allineate fra di loro l'edizione facsimile, l'edizione diplomatica e l'edizione normalizzata, usate dallo studioso per scopi differenti. Questo aspetto, declinato su altri casi di studio, è stato ripreso anche negli interventi di Raul Mordenti e di Paolo Monella. L'intervento di Elena Pierazzo ha spostato l'attenzione dai modelli teorici ai modelli economici e ai processi produttivi delle edizioni digitali, auspicando il passaggio dalle edizioni digitali elitarie (*haute couture*), di alta qualità ma molto costose rispetto ai mezzi messi a disposizione per la ricerca a causa di soluzioni *ad hoc*, alle edizioni digitali standardizzate (*prêt-à-porter*), di qualità forse inferiore ma comunque soddisfacente, con il vantaggio di essere molto meno costose grazie al riuso di soluzioni condivise.

La seconda sessione, dedicata alle edizioni digitali, ha ospitato interventi su alcune soluzioni adottate in diverse tipologie di documenti da codificare, ad esempio manoscritti o lettere (Roberto Vetruigno e Cecilia Russo), e su aspetti salienti del processo editoriale, come la trascrizione collaborativa di manoscritti (Troy Griffiths) e la collazione semi-automatica (Elena Spadini). Nella maggior parte degli interventi è emersa l'esigenza di fornire all'editore, in un ambiente integrato, strumenti di analisi e di comparazione dei contenuti trattati, come supporto all'attività editoriale stessa.

Forte rilievo è stato dato all'applicazione EVT (acronimo di *Edition Visualization Technology*), sviluppata presso l'Università di Pisa e impiegata in molteplici progetti, illustrati durante la presentazione dei poster.

Francesco Stella e Neven Jovanović hanno concluso con alcune riflessioni sui protocolli di digitalizzazione di grandi collezioni di testi come l'*Archivio della Latinità Italiana del Medioevo* (ALIM) e *Croatiae Auctores Latini* (CroALa).

La terza sessione, dedicata alla didattica e alla disseminazione, ha visto protagonisti ricercatori, insegnanti, dottorandi e studenti coinvolti in iniziative di alternanza scuola-lavoro (ASL), stage curriculari e progetti-

pilota universitari. Il gruppo di liceali coordinato da Paola Tomè e Toti Rizzetto ha illustrato un progetto di trascrizione collaborativa di un *incunabulum*. Serena Agodi e Daria Spampinato hanno mostrato i risultati del lavoro svolto con gli studenti in ASL per l'edizione digitale del *corpus* epigrafico del Museo Civico Castello Ursino di Catania. Antonio Stanzone e Giulia Re, studenti dell'Università di Pisa, hanno parlato della loro esperienza di stage per la validazione di alcune sezioni tematiche di Homeric Greek WordNet, sviluppata presso il CNR-ILC. Barbara Balbi infine ha illustrato un sistema di visualizzazione 3D dei dati acquisiti con l'*eye tracker* per studiare la fruizione di opere d'arte da parte del pubblico tramite l'osservazione del movimento degli occhi sulla tela.

La sessione è stata chiusa da un panel proposto dai membri dell'*Illuminated Dante Project*, basato sulla digitalizzazione del patrimonio iconografico dantesco.

La quarta sessione, dedicata all'analisi testuale, è stata aperta dall'intervento del presidente dell'AIUCD Fabio Ciotti, che ha messo in luce alcuni limiti dei metodi statistici applicati a *corpora* diacronici di testi letterari, soprattutto perché i testi, in quanto oggetti intenzionali, richiedono un atto interpretativo che sfugge alla regolarità misurabile tramite metodi quantitativi. I successivi tre interventi hanno affrontato aspetti diversi di *Memorata Poetis*, progetto collaborativo per l'annotazione di temi e motivi in testi poetici brevi multilingui e multiculturali. Nel primo, Silvia Arrigoni ha fornito alcuni dati statistici per misurare il modo di operare degli annotatori. Nel secondo, Ouafae Nahli ha illustrato le caratteristiche del *subcorpus* di testi arabi contenuti in *Memorata Poetis* e le difficoltà di adattare la lista di temi e motivi pensata per testi della tradizione occidentale a testi di altre tradizioni. Nel terzo, Daniele Silvi ha parlato della trasposizione della tassonomia di temi e motivi in una ontologia di dominio, iniziata presso il CNR-ILC, e dell'applicazione di una ontologia per la georeferenziazione dei luoghi nominati nei testi poetici. Infine, Andrea Bolioli ha discusso sulla necessità di creare strumenti per l'annotazione semantica delle edizioni scientifiche digitali, per rendere autonomo l'umanista digitale da figure intermedie, come lo sviluppatore web.

La sessione è stata chiusa da due interventi su invito. Susanna de Beer ha parlato del progetto *Digital Roman Heritage*, dove i testi sono semanticamente annotati e collegati a informazioni di tipo geografico, intertestuale e iconografico. Rodolfo Delmonte ha discusso i risultati di uno studio approfondito sulle strutture sintattiche non canoniche nella

poesia italiana, mostrando come gli strumenti della linguistica computazionale possono intervenire molto efficacemente a sostegno della critica letteraria.

La quinta sessione, dedicata a strumenti ed architetture, si è aperta con una riflessione presentata da Angelo Mario Del Grosso sui vantaggi dell'astrazione per il *Digital Scholarly Editing*, al fine di implementare moduli software mantenibili, estendibili, sostituibili, riusabili e dinamici. Gli *Abstract Data Types* (ADT) permettono infatti di spostare l'attenzione dal valore e dalla rappresentazione del dato al comportamento del componente, definito dalla sua *Application Programming Interface* (API).

Anche l'intervento di Renzo Orsini ha insistito sull'importanza di modellare non soltanto i fenomeni testuali, come già fanno i linguaggi di mark-up, ma anche le azioni, i comportamenti sul testo. Per questo ha proposto un linguaggio di *scripting* dedicato al *Digital Scholarly Editing*.

L'intervento di Nicola Barbuti si è focalizzato su tecniche di *graphic matching* per identificare regioni graficamente simili all'interno di basi di dati contenenti immagini di parole estratte da manoscritti.

Eleonora Litta e Marco Carlo Passarotti hanno presentato infine una risorsa lessicale per lo studio della formazione delle parole (derivazione e composizione) nella lingua latina. La sessione è stata chiusa da brevi presentazioni di progetti istituzionali di Digital Humanities.

La tavola rotonda, moderata da Marina Buzzoni, ha avuto per titolo *Intersezioni*, in quanto è stata dedicata al rapporto fecondo (*cross-fertilization*) fra cultura umanistica e cultura scientifica.

Il dibattito si è aperto con le osservazioni di Federico Meschini sul *digital thinking*, nella sua componente qualitativa che va verso la capacità di narrare, di cucire fra di loro frammenti di informazione, e la sua componente quantitativa, che va verso la tracciatura dei contatti e dei consensi con la conseguente promozione della visibilità, nel contesto del *social web*.

Federico Boschetti ha notato come le Digital Humanities non siano il frutto di una sola intersezione (fra cultura umanistica da un lato e cultura scientifica dall'altro), ma di grappoli di intersezioni (fra singole discipline umanistiche e singole discipline scientifiche, come ad esempio la filologia e la bioinformatica oppure la storia dell'arte e il *visual computing*). Ciò comporta la difficoltà a riconoscersi in una terminologia condivisa, in una bibliografia fondativa. Anche per questo è necessario costruire infrastrutture che favoriscano l'interazione fra gli attori

delle Digital Humanities. Boschetti ha poi suggerito un triplice ruolo dell'umanista digitale: in testa ad un percorso di ricerca, come ideatore del tema di ricerca e coordinatore di un gruppo di lavoro multidisciplinare; oppure al centro del percorso, come mediatore fra l'umanista tradizionale, che si fa promotore del progetto di ricerca e gli informatici, che assumono il ruolo di esecutori; oppure in coda al percorso, per disseminare i risultati di un progetto multidisciplinare presso le diverse comunità d'interesse.

Monica Monachini ha ribadito l'importanza della *cross-fertilization* fra le due culture e il valore delle infrastrutture per promuoverla.

Maristella Agosti ha denunciato il fatto che in Italia la cultura scientifica è sentita ancora secondaria rispetto alla cultura umanistica e ha evidenziato il rischio corso da molti di confondere la formazione scientifica con la formazione tecnico-ingegneristica. Agosti ha poi spostato l'attenzione sulla didattica, asserendo la necessità da parte dei docenti universitari di fornire agli studenti gli strumenti per creare competenze nuove, capaci di dar loro la giusta collocazione professionale senza costringerli a dover emigrare all'estero, tenendo conto anche dell'enorme patrimonio culturale dell'Italia.

Fabio Ciotti, in parziale disaccordo con Agosti, ha precisato che oggi è la cultura umanistica ad essere profondamente in crisi. Per gli studi umanistici, è il momento di ripensare una giustificazione storica e sociale all'altezza dei tempi. Per questo le Digital Humanities ricoprono un ruolo cruciale.

Marina Buzzoni ha osservato che chi si occupa di Digital Humanities spesso considera gli informatici come dei tecnici, e questo non deve avvenire, perché sia gli umanisti che gli informatici devono avere un approccio scientifico al testo, devono discutere insieme e collaborare alla modellazione del loro oggetto di studio.

Renzo Orsini ha dichiarato che l'umanista non deve autolimitarsi ma deve avere obiettivi ambiziosi, utili per la società, e deve pensare che l'informatico possa realizzare tali sogni.

Federico Boschetti, riprendendo la parola, ha sottolineato ancora una volta l'importanza di un intermediario, un interprete dei sogni, fra l'umanista e l'informatico, rappresentato appunto dal *digital humanist*, che traduce le richieste del primo in un modo operativamente comprensibile al secondo.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1ª edizione, maggio 2017
© copyright 2017 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2017
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-8698-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso
interno e didattico.

