

Ecdotica

12

(2015)

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, Laura Fernández,
Camilla Giunti, Albert Lloret, 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://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdótica.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

- ANNA CAROCCI, Stampare in ottave. Il *Quinto libro dello Inamoramento de Orlando* 7
- CLAUDIO LAGOMARSINI, The Scribe and the Abacus. Variants and Errors in the Copying of Numerals (Medieval Romance Texts) 30
- MARIA RITA DIGILIO, Esperienze ecdotiche sul metodo del Lachmann. In margine all'edizione dell' *Iwein* di Hartmann Von Aue. 58

Foro. L'edizione perfetta. Tra studio e lettura.

- ROBERTO ANTONELLI, NATASCIA TONELLI e MICHELANGELO ZACCARELLO 83

Testi

- GIOVANNI PALUMBO, Alberto Varvaro e l'ecdotica: per un glossario antologico 115

Questioni

- GLEN W. BOWERSOCK, Lo straordinario, feroce Bentley 157
- KALTÉRINA LATIFI, Are typographical differences variants? Considerations based on E.T.A. Hoffmann 167
- ELENA PIERAZZO, ÉLISE LECLERC, L'edizione scientifica al tempo dell'editoria digitale 180

Rassegne

- Anne Cayuela, «Pour une nouvelle histoire du livre et des textes: retour sur l'œuvre de Roger Chartier», p. 195 · Albert Lloret,

«Recent Issues in Textual Scholarship of Spanish Literary Texts», p. 205 · Lotte Hellenga, *Texts in Transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century* (E. GATTI), p. 225 · Paola Italia e Giorgio Pinotti, *Editori e filologi. Per una filologia editoriale* (L. D'ONGHIA), p. 230 · Jean-Paul Pittion, *Le livre à la Renaissance. Introduction à la bibliographie historique et matérielle* (J. MARTÍN ABAD), p. 240 · Susanna Villari, *Che cos'è la filologia dei testi a stampa* (P. STOPPELLI), p. 246 · Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo* (S. GARZA), p. 250 · G. Thomas Tanselle, *Portraits and Reviews* (P. ITALIA), p. 259 · Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti (N. GENSINI), p. 266 · Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, a cura di M. Zaccarello (A. CORSARO), p. 273

Cronache

Editors at Work. Experiences and Problems with Neo-latin Texts.
Innsbruck, 4-5 December 2014 (C. MARSICO)

281

Foro

L'EDIZIONE PERFETTA. TRA STUDIO E LETTURA (Bologna, 15 maggio 2015)

ROBERTO ANTONELLI, NATASCIA TONELLI
E MICHELANGELO ZACCARELLO

Premessa

Con la parola *provocazione* ha inizio la serie delle domande poste in questo foro da Paola Italia e Francisco Rico: il *la* è dato, e varrà un po' da chiave di lettura di tutte quante le questioni, ancorché serissime. O almeno io così ho inteso e ho di conseguenza risposto. A partire dallo schermirmi a voce, cosa che ripeto per iscritto, del lusinghiero epiteto di 'filologa': *non sum digna*, certamente filologa non sono, e in particolare non la sono secondo il senso tecnico che assume in questa sede. Rivendico così per me un diritto di minoranza: sorvolare su qualche domanda alla quale, lo confesso, non saprei bene come rispondere. Non sono filologa tra i filologi; e però filologa sono considerata fra i profani, per i quali il senso del termine non è detto che sia lusinghiero: anche su questo credo sarebbe opportuno riflettere. E cioè sull'idea che il mondo dei lettori, dei lettori colti in genere, ma anche di lettori speciali quali sono gli studenti, e poi anche il mondo degli studi umani in generale ha della filologia (e dei filologi), al di fuori della cerchia più o meno stretta di chi la pratica. Per quanto riguarda me qui oggi, vivo dunque una contraddizione: di conseguenza la mia condizione non è delle più confortevoli. Mi ritengo una lettrice di testi filologicamente attenta, 'avvertita', come si usa dire; provengo da una scuola filologica, alla quale sono per lo più debitrice dei casi che farò; sono filologicamente esigente eccetera. Filologa in quanto abitante di questo mondo e interessata filologicamente a questo mondo e ai suoi testi, di qualsiasi natura essi siano, se, con Auerbach, e transitivizzandolo, «il nostro domicilio filologico è la Terra».

NATASCIA TONELLI

1. *Provocazioni. Si può dire che l'edizione critica non è un'edizione, ma uno studio?*

TONELLI: Certo che lo si può dire, salvo il fatto che bisogna poi intendersi su molte cose. Ad esempio la si può dire uno *studio* perché a volte, o spesso, lo è: se cioè non è riuscita, se non ha adempiuto al suo mandato. Quando la si consideri un'«ipotesi di lavoro», secondo la definizione, cui in genere ci si richiama, già del ventiseienne Contini a commemorare Bédier («un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente [ossia economica] che colleghi un sistema di dati», 1939), sarà tale solo in virtù di quella provvisorietà che contraddistingue i risultati di *ogni atto scientifico*, che l'emergere di nuovi dati o di nuove, più affidabili metodologie d'analisi applicabili a quegli stessi dati possano mettere in crisi o modificare.

Se i dati utili (intesi come *indispensabili*: su questo tornerò con un esempio illustre e recente) sono tutti a disposizione, se la documentazione è completa ed è stata correttamente utilizzata, se è resa bene, l'edizione è fatta, è un'edizione; è, con la cautela di cui sopra, richiesta da *ogni atto scientifico*, definitiva. D'altra parte un'edizione critica non necessariamente è un blocco unico, prendere o buttare. È un edificio alla cui architettura complessiva concorrono più aree, più strutture che possono risultare più o meno efficaci alla riuscita del tutto in quanto più o meno portate a perfetto compimento. Si prenda ad esempio il caso dell'edizione critica dell'*Adelchi* fornita per la Crusca da Isabella Becherucci (1998): sul fronte dei manoscritti l'edizione, con le sue novità relative alla «prima forma» e poi al passaggio «verso la seconda forma», risulta un'acquisizione solida. Sul fronte delle stampe, in seguito all'emersione della seconda copia conforme fatta tirare da Manzoni da un copista dilettante per servir di base alla traduzione pressoché contemporanea di Claude Fauriel, l'editrice ha ora invece provveduto a formulare un apparato esaustivo delle varianti al testo della «Seconda forma», dove della copia per la Censura erano state registrate le sole varianti accolte dal Manzoni. Il nuovo apparato integrale (in corso di stampa sul prossimo numero degli SFI, 2016) registra sullo stesso piano le lezioni della copia a pulito autografa e quelle dei due copisti (copia per la Censura; Copia per la stampa Bossange) accolte o tralasciate, che vengono ad acquistare un peso maggiore e devono essere documentate, essendo passate due volte sotto gli occhi attenti dell'autore che momentaneamente le approvò. La storia del testo conosce quindi ora, in seguito a tale ritrovamento, un divenire diverso.

O, per restare col Manzoni tragico e coi suoi principali e più recenti registi, riguardo all'edizione del *Carmagnola* curata da Giovanni Bardazzi (Milano 1985) emerge ora una soluzione più economica, e sempre relativamente alla sezione 'stampe': ancora Becherucci razionalizza lo schema delle supposte due copie perdute fatte preparare prima della partenza parigina di Manzoni, da una delle quali (B') discenderebbe la copia per la Censura ugualmente perduta, e sulla quale fu esemplata la stampa Ferrario 1820, individuando una sola copia a monte della copia per la Censura. E questa viene inoltre riconosciuta come eseguita dall'amico Ermete Visconti, cui sono da attribuire alcune varianti anticipatrici delle correzioni manzoniane sul manoscritto della seconda stesura B: di fatto si tratta di una collaborazione del Visconti alla realizzazione della versione definitiva della tragedia (cfr. *Per leggere*, 29, autunno 2015).

Se i dati *indispensabili* alla realizzazione dell'edizione sono invece tutti a conoscenza e sono stati correttamente fatti interagire, l'edizione tiene: anche nell'eventualità dell'emersione di nuovi testimoni. Nonostante il cinquantennale censimento operato da Domenico De Robertis per la recente edizione nazionale delle *Rime* di Dante (2002), edizione 'monumentale' ormai per antonomasia, sono emersi alcuni ulteriori testimoni. Giuseppe Marrani ha ricordato l'esistenza del già peraltro noto codice di Speyer, Pfälzische Landesbibliothek, Rara A. D. 4, del sec. xv, testimone, in particolare, delle canzoni giusto in quella serie ordinata la cui riproposizione a testo critico da parte di De Robertis tanto ha fatto discutere. La *recensio*, per quanto riguarda le canzoni, ne esce confermata. Così come la classificazione della lezione regge alla perfezione alla prova del ritrovamento di due nuovi e indipendenti testimoni del sonetto dubbio *Molti volendo dir che fosse Amore* (uno a Parigi e uno a Modena: su cui è in corso di stampa ne *L'Alighieri* un articolo di Claudio Lagomarsini e Giuseppe Marrani).

ZACCARELLO: Per rispondere a questa domanda è d'obbligo partire dalla cautela continiana, che definisce il punto d'arrivo di ogni attività editoriale un'«ipotesi di lavoro», la più razionale ed economica sistemazione dei dati disponibili: essa, per ciò stesso, non può che essere un punto di partenza per successive verifiche e integrazioni. Ma anche in un contesto di consapevole provvisorietà, occorre ribadire anche una *teleologia* dell'edizione, l'esigenza di accedere alla pluralità della tradizione per approdare – mediante una *reductio ad unum* – a un testo di arrivo che può e deve fungere da riferimento anche per i non addetti ai lavori. Tra i compiti istituzionali del filologo vedrei appunto quello di approntare, al netto di introduzioni e apparati testuali o eruditi, un *testo immedia-*

tamente fruibile, cui si possa ricorrere per commenti, antologie, traduzioni ecc. Ciò evidenzia la distanza dall'orizzonte delle edizioni digitali, che si presentano spesso come dossier, come archivio in cui il mezzo elettronico esime dalla scelta finale, e si possono far convivere più versioni d'autore o più redazioni ritenute importanti, col risultato di promuovere una sorta di 'edizione liquida' che delega all'utente decisioni cruciali riguardo – per fare l'esempio più comune – varianti adiafore d'autore o di copia. L'edizione digitale è uno strumento importantissimo, beninteso, ma non assolve a questo compito che definirei 'sociale' di proporre un testo di lettura, aspetto che benissimo ha sottolineato McGann nel suo ultimo libro; anzi, in certa misura, esso si contrappone a un concetto chiave di *A New Republic of Letters*, quello dello spessore sociale e storico del testo (*social text*), che secondo la formulazione di D.F. McKenzie (*Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge University Press, 1999) deve essere misurato nella sua concrezione materiale e al netto di moderne astrazioni editoriali o interpretative.

ANTONELLI: Quando ho letto questa domanda mi è venuta in mente quella storiella in cui un giovane chiede a un gesuita: «“Padre, perché i gesuiti rispondono ad una domanda sempre con un'altra domanda?”»; e il gesuita: “E perché no?”». Cito questa storiella perché ho la tentazione di rispondere a questa domanda con un'altra domanda: cosa si intende per *studio* e cosa per *edizione critica*? La domanda può essere intesa in due modi apparentati ma distinti, il primo ristretto, il secondo estensivo. Se devo giudicare dallo spirito di chi l'ha formulata, mi pare che dietro ci sia un problema molto rilevante: la domanda pare suggerire che le vere edizioni critiche non sono vere e proprie edizioni, cioè non sono testi commestibili in una filologia 'del lettore'. L'edizione critica è uno studio – sembrerebbe voler dire questa domanda – e va distinta dalle edizioni vere e proprie. Io su questo non sarei molto d'accordo. Continui, in quella splendida voce *Filologia* pubblicata inizialmente nell'enciclopedia del Novecento e poi ripubblicata in volume (un vero e proprio capolavoro in cui – a leggerla bene – c'è tutto), usa due sintagmi collegati da una lineetta: uno è il «testo-nel tempo» e l'altro è «l'edizione-nel tempo». Ogni edizione critica è anch'essa nel tempo, cioè presuppone uno studio, e in questo senso io potrei capovolgere – condividendola peraltro – la proposizione di Natascia Tonelli («se è riuscita, un'edizione critica è un'edizione»), in quanto si potrebbe porre il problema anche del punto di vista opposto. Un'edizione critica è comunque un'edizione e si colloca nel tempo, quindi è soggetta alle stesse dinamiche storiche del testo stesso. Prendiamo un esempio illustre nella lirica trobadorica,

uno degli autori più fortunati o sfortunati, a seconda dei punti di vista: Jaufré Rudel. Ha un *corpus* di sole sei canzoni, ma ha avuto qualcosa come 8-9 edizioni critiche, con uno stemma a due rami e un andamento ondulatorio: l'edizione A prende un ramo, quella B il secondo ramo, l'edizione C prende di nuovo il ramo di A, poi è arrivata l'edizione critica che ha preteso di risalire all'archetipo. Rudel è un autore basico, su cui si sono costruiti capolavori critici come quello di Spitzer. Quindi l'edizione critica è uno studio ma si colloca anch'esso nel tempo e produce un'edizione che circola e ha una produttività semiotica e critica che genera a sua volta altre edizioni. La questione del testo nel tempo è fondamentale perché si colloca in qualche modo nella questione del rapporto del testo tra autore e lettore. Il problema di fondo (che nei manuali non viene mai adombrato) è semmai a chi l'edizione è destinata. L'edizione critica è rivolta alla punta della piramide ermeneutica, vale a dire a un pubblico selezionato, un pubblico di specialisti, ed è il testo che viene poi trasferito nelle edizioni anche senza apparato, per il largo pubblico.

2. *Principi. Nelle edizioni critiche e in quelle 'di lettura', quando regge il principio dell'ultima volontà dell'autore?*

TONELLI: Su questo argomento la nostra coordinatrice [Paola Italia] si è interrogata e ha dato risposte e informazioni a noi tutti assai per tempo, a partire dai suoi interventi sui numeri 8 e 9 di *Per leggere* dedicati all'«Ultima volontà del curatore», perlomeno per quel che riguarda il rapporto volontà d'autore-volontà d'editore (inteso anche come curatore, eventualmente postumo) nel Novecento. Ma il problema esiste ben da prima, e basterebbe considerare casi paradigmatici quale quello delle due *Gerusalemme* per rendere lampante, ovvia, la necessità di aggiungere alla dialettica fra autore e editore critico un terzo polo: quello dell'affermazione, del successo nel tempo di un determinato testo; la necessità di tener presenti le ragioni della ricezione storica di quel testo, dei suoi lettori nel tempo. Nel caso di Tasso, evidentemente, il principio dell'«ultima volontà dell'autore» non regge, né mai ha retto: vuoi per i motivi intrinseci di valore (affatto estetici) di un testo che ha corrisposto solo per una certa fase alla volontà del suo autore, e che poi, successivamente, per ragioni ideologiche o altro, non lo soddisfa, non lo rappresenta più, vuoi perché per quegli stessi (o per altri, o congiuntamente ad altri) motivi, quella determinata fase della vita del testo ha incontrato una sua realtà di successo che offusca l'altra sua versione.

Il testo in quanto volontà d'autore è, io credo fermamente, un valore, *il* valore che dev'essere perseguito da parte di chi abbia da ricostruirlo, un testo: l'Originale è pur sempre l'obiettivo primario del lavoro filologico inteso in senso tecnico e tradizionale. Non dimentichiamo che la filologia è nata con e per questo scopo, ancorché oggi temperato dal riconoscimento di altre istanze imprescindibili: da quella del lettore, innanzitutto; dei vari lettori che hanno depositato nel tempo la loro riappropriazione del testo.

Quello di cui si sta parlando ora è qualcosa di un po' diverso, che riguarda il lavoro filologico in presenza di un'accertata, conosciuta ultima volontà d'autore ... La risposta alla domanda numero due dunque dipenderà da quale operazione, con un'edizione, si voglia realizzare, per quale lettore, in quale sede editoriale, a quali fini. L'edizione dei *Canti* di Leopardi procurata da De Robertis (Il Polifilo, 1984), offre, da un lato, lo studio più approfondito che si possieda degli autografi leopardiani (le cui varianti non vengono però messe a frutto negli apparati), aggiunti quale 'appendice', in volume a sé, in sola riproduzione fotografica; dall'altro è un'edizione critica relativa alle sole stampe, a partire dalla prima, e con apparato esclusivamente evolutivo. Con scelta ardita, il testo non vuole rappresentare «l'ultima lezione/edizione voluta dall'autore», bensì si intende fermare il testo, anzi, i singoli testi, nel momento in cui le singole liriche, separatesi dall'autore, con la prima stampa divengono patrimonio collettivo e 'impattano' nella storia: il «testo-nel-tempo», per dirlo col Contini appena richiamato da Antonelli. Allo stesso principio, seguendo la determinazione di conferire rilievo al momento preciso di inaugurazione di «un capitolo nuovo nella storia della poesia italiana del Novecento», si ispira l'edizione critica dell'*Allegria di naufragi* (Vallecchi, 1919) di Cristiana Maggi Romano (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982): doppio l'apparato, genetico e evolutivo, a favore della «prima e fondamentale sistemazione della giovanile ricerca poetica ungarettiana».

Per ricollegarmi alla prima domanda, anche relativamente a queste tipologie di lavoro penso si possa tranquillamente dire che un'edizione critica, che sia inoltre specificamente rivolta a un pubblico assai individuato, per sedi editoriali estremamente specializzate, è sia un'edizione critica che uno 'studio'.

ZACCARELLO: L'ultima volontà dell'autore è certo il parametro più importante, ma non certo l'unico da tenere presente: se così fosse, com'è noto, dovremmo leggere tutti la *Gerusalemme Conquistata* del Tasso, che è oggi appannaggio di pochi specialisti, mentre la *Liberata*

venne pubblicata a dispetto dell'autore da un concorso di stampatori attratti dalle prospettive commerciali del volume. Imprigionato in un moto perpetuo di correzione del suo testo, per cui ogni stesura in bella diventa occasione di nuovi ripensamenti, l'autore spesso non sa risolversi a licenziare il suo testo, finendo per lasciarlo incompiuto o privo dell'ultima revisione. Inoltre, com'è noto, l'autore è spesso oggetto di costrizioni esterne, o opera con motivazioni non sempre compatibili con il percorso creativo: ad esempio, Verga operò tardive revisioni di varie sue opere per interessi in gran parte economici, su impulso dell'editore milanese Treves. E la compianta Rosanna Bettarini ebbe il suo daffare a tenere a bada le correzioni 'fuori tempo massimo' di Eugenio Montale alle sue liriche in vista dell'edizione della einaudiana *Opera in versi* (1980). Una nozione utile a bilanciare quella di *ultima volontà dell'autore* è quella di *prestigio storico* del testo, perché l'opera funziona solo quando incontra il suo pubblico, e si attiva il circuito della sua più fortunata ricezione: non bastano le sue vicende private, documentate da scartafacci abbondanti ma spesso contraddittori. In altre parole, in molti casi conviene rappresentare, citando un bell'articolo dell'amico Claudio Giunta (*AnticoModerno*, III [1997], pp. 169-198), «l'impatto dell'opera in quella tale forma nel sistema letterario coevo, il suo valore di testimone storico», piuttosto che ulteriori, tardive evoluzioni, specie se rimaste nel cassetto dell'autore. Come in più larga misura avviene nel mondo anglo-americano, occorre tenere la barra del timone dritta verso il momento cruciale della *licenza di stampa*, in cui l'autore si congeda – anche dolorosamente – dal suo testo per immetterlo in un circuito di fruizione e diffusione che gli è in larga parte estraneo, e sul quale solo raramente egli può esercitare un influsso decisivo. Ma naturalmente la documentazione superstita non consente sempre di stabilire il valore da dare ai successivi passaggi, e talvolta l'applicazione di un siffatto criterio porta a decisioni difficili, ad esempio per *Il Giorno* di Giuseppe Parini, solo da pochi anni conosciuto nella sua forma originaria, ma letto dai contemporanei, Foscolo *in primis*, in una forma notevolmente diversa.

ANTONELLI: Da tutti i manuali di critica del testo dovremmo togliere «secondo l'ultima volontà dell'autore». Mi ricordo che Roncaglia ricordava a lezione che l'ultima volontà di Virgilio era che l'*Eneide* fosse bruciata. Ma non è l'unico caso. Si arriva fino a Kafka e Musil, forse lo stesso Pasolini di *Petrolio*. Penso che sia proprio una formulazione profondamente erronea. Già da questi esempi si vede quale articolazione casistica molto interessante si può addurre al riguardo. Devo dire che io sono rimasto molto colpito quando negli Stati Uniti fu pub-

blicata la scoperta di un giovane studioso a proposito di *Jungle* di Upton Sinclair, un best seller straordinario pubblicato dall'autore stesso, prima che in volume, in capitoli su una rivista socialista. La rivista andò a finire male e la pubblicazione del romanzo si interruppe. Sinclair tentò di pubblicare questo libro presso vari editori ma, siccome si trattava di un romanzo molto crudo sulla condizione degli operai dei macelli di Chicago, nessuno glielo voleva pubblicare. Quindi si potrebbe dire: dovette sottostare a censure, ma alla fine trovò un editore coraggioso, il volume uscì e fu un successo straordinario. Successivamente gli chiesero se lui si riconosceva in questa edizione e lui rispose affermativamente (come il Beccaria *Dei delitti e delle pene*). Quando questo studente è andato ad analizzare i pezzetti di carta avanzati della copia presso la rivista, si è accorto però che il testo originale era profondamente diverso. Che fare in questi casi? Qui vale il principio della fortuna dell'opera, il fatto che quell'opera ha segnato un'epoca storica. Questa stessa problematica si potrebbe addurre anche in altri casi. Si entra così in una tematica molto più generale, quella del rapporto tra autore e lettore, tra crisi dell'*authorship*, dell'autorità e dell'*auctor* in quanto tale connessa alla crisi della cultura europea degli inizi del '900 e si torna al senso profondo dell'iniziativa di Bedier, cioè dell'autore che ha fatto a pezzi l'edizione neolachmanniana. Quale fu il senso dell'operazione di Bedier? Non voglio entrare nel merito, ma con lui per la prima volta, per ragioni squisitamente tecniche, si riconosce che il testo del copista è una nuova edizione. Contini lo vide benissimo nel necrologio di Bedier, quando disse che per il copista romanzo ogni copia è una nuova edizione e questo costituisce il principio fondamentale della filologia romanza. Di più: questa è la filologia romanza. Il testo romanzo è un testo che viene continuamente riscritto dai copisti, per ragioni storico-culturali, politiche o semplicemente per adattamento linguistico. Quindi la questione dell'ultima volontà dell'autore nel periodo anteriore alla stampa pone dei problemi enormi, ma il problema si presenta anche nei testi a stampa: anche quando l'autore riconosce l'opera che circola, come nel caso di Cesare Beccaria, che diventa celebre per una riduzione della sua opera fatta in Francia, da lui riconosciuta. Non vorrei dire che, come diceva Barbi, «ogni testo ha il suo problema». Se questo è sicuramente sacrosanto, è però anche un'affermazione un po' pericolosa, perché dietro questa non c'è stata un'adeguata riflessione in termini ermeneutici, come è avvenuto negli ultimi anni, sul senso dell'edizione critica e di una sua collocazione in una teoria più generale dell'interpretazione e della lettura.

3. Ope ingenii. *Per scegliere tra due varianti equipollenti si può pensare al lettore e non all'autore?*

TONELLI: Sì, ai lettori nella storia, considerando quindi la storia della ricezione del testo, o, in altri termini, la tradizione del testo (e dunque, eventualmente, anche al lettore di oggi). Sono presenti qui dei maestri di un'impostazione filologica innovativa, che, sulla scorta di intuizioni già di Roncaglia e Avalle, mira a tener conto, accanto alla tradizionale "filologia dell'autore", anche della posizione di rilievo del lettore nella storia. È evidente che le cose non sono né semplici né semplificanti o tanto meno banalizzanti, e hanno dietro di sé una lunga vicenda che parte dalla valorizzazione bédieriana del *bon manuscrit* e che passa attraverso la teoria della ricezione per cumulare, accanto e vicino al punto di vista del lettore (e del copista, e dei vari 'attualizzatori' del testo che nella storia del testo medesimo si sono succeduti), anche le 'filologie del manoscritto'. Mi limito quindi a rinviare all'intervista a Francisco Rico che, col titolo parlante di «Una filologia per il lettore», avevo pubblicato sul numero 4 di *Per leggere* (2004), e all'intervento 'quadro' di Roberto Antonelli «Il testo fra Autore e Lettore» (*Critica del testo* XV / 3 [2012]). Aggiungo solo che le conseguenze 'pratiche' di questo orientamento ci sono, si vedono, e danno a mio parere risultati anche straordinari, portando alla considerazione e al coinvolgimento di elementi nuovi rispetto a quelli tradizionalmente ritenuti fondamentali per la costituzione del testo. Penso al caso di rime in assenza, o in presunta assenza, di ordinamento d'autore, che possono esser però tradite per sequenze, sia nel caso di testimoni di riferimento prioritario o unico, come per la raccolta Bartoliniana delle *Rime* di Boccaccio, recentemente valorizzata per questo aspetto nell'edizione critica curata da Roberto Leporatti (Sismel- ed. del Galluzzo, 2013), sia nel caso in cui la serie ordinata venga trasmessa con coerenza e continuità nella storia della tradizione manoscritta e poi a stampa fino alla fine del diciannovesimo secolo. È il caso delle *Rime* di Dante, per le quali De Robertis ha proposto la seriazione tradizionale – relativamente al genere principale, le canzoni –, rispettoso di una ulteriore 'branca' di sicuro impatto della "filologia della ricezione", quella della "filologia delle strutture" (o macrostrutture, o sequenze).

ZACCARELLO: Occorre ricordare che qualunque iniziativa editoriale rappresenta prima di tutto *una mediazione culturale fra due diversi sistemi referenziali*: da un lato, il sistema originario del testo, con le sue difficoltà e un orizzonte non sempre interessante per lettori di aree ed epoche diverse; dall'altro, il pubblico che deve leggere, e soprattutto ha

il diritto di capire, perché in molti casi è quello che finanzia l'operazione: pagando i copisti ieri, comprando i libri oggi. Ciò pone il testo al centro di istanze culturali diverse – talora opposte: nel Medioevo, non era raro il caso di opere didascaliche lette come raccolte narrative, o viceversa – e mutevoli nel tempo, di cui l'edizione dovrebbe dare conto almeno in modo sommario, alla stregua di altri dati di storia della tradizione. Ne consegue una maggiore attenzione al contesto materiale delle testimonianze: in un recentissimo saggio, Lino Leonardi ha auspicato una *filologia della ricezione* che unisca le risultanze del metodo stemmatico all'approfondimento interpretativo dei manufatti invalso in ambito romanzo («Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione», *Medioevo romanzo*, XXXVIII / 1 [2014], pp. 5-27). Ma anche l'edizione critica vive nella sua transeunte storicità: fatti non automatici quali l'interpretazione della *scriptio continua* o l'inserzione della punteggiatura risentono inevitabilmente della conoscenza tanto delle diverse fasi di tradizione del testo, quanto delle rispettive coordinate linguistiche e culturali: l'atto interpretativo sotteso a ogni edizione rischia, in ogni sua fase, di tradire le coordinate originarie del testo, specie in mancanza di un'adeguata ricognizione dell'uso linguistico autoriale o almeno del sistema originario da cui quello scaturì. Un esempio: dopo gli studi di Arrigo Castellani, restiamo perplessi di fronte alle molte autorevoli edizioni che ci presentano la scrittura *se'* per la II persona singolare del verbo *essere*, adombrando l'assorbimento di una *-i* finale che è invece frutto seriore di livellamento analogico («Da sè a sei», *Studi linguistici italiani*, XXXV [1999], pp. 3-15). Per la vasta incidenza – culturale e interpretativa – di tali fattori di trascrizione e resa editoriale, occorre dubitare della 'oggettività' di edizioni e archivi digitali, che sembrano spesso rappresentare una fonte di neutrale rispecchiamento della documentazione disponibile. Dal momento che le singole trascrizioni dei testimoni sono opera – quantomai soggettiva – di collaboratori umani (per giunta non sempre preparati sul piano storico-linguistico né ben coordinati fra loro), anche una trascrizione semi-diplomatica di un manufatto d'epoca andrà trattata alla stregua di una resa interpretativa, improntata alla stessa finalità di *mediazione* che animava gli antichi copisti, esacerbata dalla necessità di rivolgersi a un pubblico infinitamente più lontano dall'orizzonte – linguistico e culturale – in cui quel testo era stato formulato.

ANTONELLI: Non so che rispondere. Non credo all'*emendatio ope ingenii*, anche se ce ne sono diversi esempi: c'è la *divinatio*, che presuppone un filologo-dio, ma ci può essere anche un'*emendatio ope inge-*

nii, intesa come competenza o come possibilità che l'informatica oggi ci offre. Francisco Rico ha fatto delle ottime emendazioni al *Chisciotte* di Cervantes che non sono *ope ingenii*, perché si è andato a rivedere tutte le edizioni del *Chisciotte*, quale era la reazione di ogni editore, la sua competenza della lingua, ed è riuscito a correggere errori utilizzando edizioni successive. La sua è un'*emendatio* che tiene conto dei lettori, ma è un'*emendatio* che va a ricostruire la volontà dell'autore.

4. *Traduzioni. Per le edizioni, scientifiche e critiche, può valere la regola delle traduzioni: meglio una brutta fedele che una bella infedele?*

TONELLI: Non riconosco la validità di questa regola, anzi, per quanto attiene alle traduzioni, mi dichiaro apertamente a favore della bellezza di queste, bellezza quasi a qualsiasi costo... Naturalmente anche in questo campo vanno operati dei distinguo, il cui rigore però rischia di trasformarsi nella moltiplicazione potenzialmente infinita delle posizioni, delle soggettività. Pensiamo, ad esempio, alla grande narrativa russa. Chi di noi, che pure rappresentiamo un settore particolarmente colto fra i lettori, ha le competenze linguistiche per leggerla e apprezzarla in lingua? E chi di noi rinunciarebbe a cuor leggero a quell'esperienza di lettura che immagino per tutti, come lo è stata per me, fondamentale nella e per la vita, tale anche in quanto esperienza estetica, mediata da *belle* traduzioni? Il punto varrà anche e a maggior ragione per la poesia, per il Majakovskij di Ripellino, per il Puškin di Giudici: non so, non posso (non voglio) saperlo, se e quanto siano *fedeli* queste traduzioni. Al limite, non mi interessa. So per certo che sono *belle*: e le amo (le *leggo*) per questo. Se invece *studio* la presenza del *Libro della Scala* nella *Commedia* di Dante, esigo una traduzione d'ineccepibile fedeltà, non mi importa se bella o brutta. E torniamo così al punto, per le edizioni, della diversificazione: relativamente alla loro fruizione in primo luogo, cui dovranno conformarsi sede editoriale, cura editoriale, squadernamento o meno del percorso ecdottico, fedeltà o tollerabile infedeltà.

ZACCARELLO: Se dell'edizione si valuta l'equilibrio e la coerenza interna, ad esempio a prezzo di una drastica semplificazione del testimoniale, direi di sì. Edizioni e traduzioni condividono una piattaforma comune: la necessità di attivare un circolo virtuoso d'interpretazione fra il dato puntuale e il sistema complessivo. Tramontata ogni lachmanniana illusione di edizione *sine interpretando*, occorre prendere coscienza che ogni singola scelta – in sé pienamente legittima a lume di *iudicium*, ad esempio fra varianti adiafore – si ripercuote sull'interpretazione dell'in-

sieme, e al contempo l'imbastitura interpretativa – specie se consolidata da molti studi precedenti – non può non condizionare e 'direzionare' tali scelte puntuali. Per uscire dall'*impasse* di una simile contraddizione, occorre mantenere ben aperto il cantiere dell'edizione: fino alle ultime fasi, la strumentazione digitale agevola la circolazione di dati puntuali e sistemici, ad esempio per la definizione dell'*usus scribendi* o delle abitudini metriche che vigono nel testo. Oppure, per converso, le concordanze possono rivelare che uno dei due termini in gioco è influenzato da un passo vicino, o concettualmente collegato a quello in questione. Mi spiego con un esempio dal cantiere per eccellenza, quello infinito della *Commedia*: a *Purg.* XXII 104-105 «spesse fiate ragioniam del monte / che sempre ha le nutrice nostre seco» (testo Petrocchi), un folto gruppo di codici ha «le *mitrie* nostre». Al discorso fra Virgilio e Stazio – che poi verte, com'è noto, su poesia e poeti – non credo possa essere estranea la celebre metafora del canto precedente (XXI 97-98: «de l'Eneïda dico, la qual mamma / fummi, e fummi *nutrice*, poetando»), specie in presenza di una metafora indigesta quale le 'mitrie', non a caso fraintesa dal berlinese Hamilton 203 (il ben noto Ham, redatto a Pisa nel 1347). Se riabilitiamo – quale *lectio difficilior* – la diffusa variante *mitrie*, la lezione *nutrice* messa a testo da Petrocchi potrebbe spiegarsi come eco di precedente occorrenza, facilitata tanto dalla stravagante metafora dei copricapo vescovili quanto dalla somiglianza paleografica fra i due termini (verso questa soluzione inclina Luigi Spagnolo, sulla scorta dell'Ottimo, nel suo «La tradizione della *Commedia* [I]», *Studi e problemi di critica testuale*, LXXX [2010], pp. 9-90: alle pp. 18-19).

Del resto, a fronte della mole spesso imponente di dati che emergono durante le ardue fasi istruttorie della *recensio*, si affaccia sempre la tentazione di semplificare, o almeno di interpretare a senso unico le indicazioni spesso contraddittorie dei testimoni. Ritengo che un buon editore critico debba essere anzitutto disponibile ad accantonare le proprie convinzioni sull'articolazione (stemmatica o non) della tradizione, e a *ricominciare da capo*, senza infatuarsi delle proprie idee e interpretazioni. In questa capacità di offrire l'immagine più complessa e aggiornata possibile della *recensio*, sta la reale fruibilità del testo critico, che deve offrire materiali per interpretazioni anche notevolmente diverse dei fatti testuali; ed è in questo che vedrei la sua longevità, proprio in termini di futura utilità a chi debba accostarsi alla trasmissione di quel testo: senza esimere dalla verifica puntuale, la possibilità di accedere a un regesto scrupoloso e ordinato di dati testuali è un valore in sé, e consente un dibattito più franco e produttivo sulle soluzioni editoriali da impiegare.

ANTONELLI: Nel campo delle traduzioni valgono entrambi i criteri. Anche qui dipende da cosa vuole fare uno studioso e dal genere letterario. Una cosa è la poesia, dove abbiamo a che fare con testi brevi, in cui è facile mettere il testo a fronte: qui ha un senso mettere a fianco una traduzione brutta e fedele, che è una guida a leggere il testo originale a fianco. Siccome, come sappiamo, la poesia da Dante in poi è «*fictio retorica musicaque poita*», quel vincolo non può essere sciolto nella traduzione, dunque sicuramente nella traduzione c'è un'entropia e molto viene perduto. Su questo aspetto Francesco Orlando anni fa scrisse un articolo molto bello distinguendo bene tra genere letterario e genere letterario. Quello che vale per la poesia non vale per il romanzo. Tra le tre grandi categorie retoriche (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*), nella traduzione, quale delle tre si perde nel romanzo? Si perde l'*elocutio*, come in poesia, ma in poesia si perde anche la *dispositio*. La seconda distinzione da fare è che anch'io credo che le belle e infedeli siano importanti. A Roma da Roncaglia in poi si sono fatti diversi corsi su poeti che traducono poeti (è un esercizio molto bello): le belle e infedeli non rispettano necessariamente il testo, ma sono importanti sia per l'autore di provenienza che per l'autore d'arrivo, quindi io le considero valide. Se oltre a questo c'è una sorta di comparazione, nel senso che la brutta e fedele è quella critica e quella bella e infedele è quella destinata al lettore, secondo me vale lo stesso principio di prima: entrambe hanno una loro ragione. Per me vige poi un principio basilare, riassumibile in una formula di Amedeo Modigliani: «La vita è un dono, dei pochi ai molti, di coloro che sanno e che hanno a coloro che non sanno e che non hanno». Brutta formula, perché esprime una piramide molto chiusa. Però l'idea che il filologo sia responsabile, dai primi testi scritti a quelli medievali e oltre, di una trasposizione dai pochi ai molti è una formula che definisce molto bene il nostro mestiere. Noi usiamo i testi in vario modo, ma siamo responsabili di renderli commestibili. Per chi e per come? Qui può intervenire il principio barbiano: dipende dal testo e dalle finalità dell'occasione.

5. *Grafie. Come fare con le grafie del Medioevo, del Rinascimento e quelle moderne?*

TONELLI: Mi sembra assolutamente opportuna non solo la riflessione su questo punto, ma la distinzione che avete proposto. È molto diversa la consapevolezza in questo ambito da parte di un autore moderno, l'uso stilistico che possa fare delle scelte in materia di grafia, così come la sua ansia di controllo su ogni aspetto del proprio testo, rispetto alla sublime

indifferenza di un autore antico. Ce ne racconta un caso paradigmatico proprio Rico nell'intervista che orsono alcuni anni gli avevo fatto, in cui toccava molti degli aspetti che sono oggi sul tappeto. *Cervantes* si firma, in autografia, *Cerbantes*, mentre le stampe della sua opera (che lui controlla) lo indicano come *Cervantes*: se l'alternarsi delle forme è tollerata dall'autore addirittura quando riguarda il suo stesso nome, figuriamoci in quale conto dovesse tenere altre varianti meramente grafiche. E non è cosa verificabile solo per la tipologia dell'autore di prosa. Si pensi all'esigentissimo Petrarca, e alla sua maniacale sorveglianza del testo, per il quale tuttavia nel codice dei *Rerum vulgarium fragmenta* il suo *usus scribendi*, che pure contempla varianti che gli sono con ogni evidenza indifferenti quanto alla morfologia, convive pacificamente con il – a tratti – diverso *usus scribendi* del pur da lui sorvegliato copista. Codice rimasto poi alla mercé di Petrarca, il quale per quasi dieci anni ha continuato a perlustrarne e modificarne le carte: e però i suoi interventi mai riguardano aspetti di grafia.

E, proprio a proposito di Petrarca e del *Canzoniere*, viceversa nel testo critico, utilizzato poi in ogni sede, fino alla più divulgativa, la fedeltà fetichistica all'autografo (così come all'idiografo, rispondente a istanze grafiche diverse), oltre che ingenerare errori di lettura, di esecuzione persino nei più colti (proverbiale il caso dell'*et*, che corrisponde sia agli «et» dell'autografo sia alla nota tironiana che in tal modo viene sciolta), produce, nel senso comune, una lontananza e un effetto esasperato di arcaicità della sua lingua. Soprattutto perché la ben diversa situazione testimoniale dell'opera di Dante, della *Commedia* primariamente, ha fatto sì che i suoi editori optassero per una veste linguistica più neutra e priva di arcaismi, percepita alla fine come ben più moderna. È in fondo un risultato piuttosto aberrante della scienza filologica, indotto da diversi, ma certo non conflittuali criteri editoriali, tutti assai autorevoli e con ragioni che sono state storicamente, e forse sono tuttavia assai forti, e che però determinano effetti prospettici distorsivi nei lettori, mietendo vittime soprattutto fra i banchi di scuola (e del triennio universitario). Di nuovo si torna a dover riflettere su quali siano le sedi editoriali adeguate a determinate operazioni: benvenuta la revisione «energica» del testo del *Canzoniere* operata da Sabrina Stroppa, poi ripresa e proseguita da Paola Vecchi Galli («i tempi paiono maturi per prendere le distanze dal gusto “antiquario” della vulgata di Contini, ormai quasi ingestibile da parte di un pubblico di non specialisti») per le loro edizioni commentate in collane con scopo di alta divulgazione (rispettivamente Einaudi, 2011 e BUR-Adi, 2012).

ZACCARELLO: Si tratta di uno dei punti più spinosi, molto difficile da affrontare astraendo dal caso concreto, che impone di volta in volta soluzioni calibrate – ad esempio – sulla lingua del testo, sulle sue coordinate storico-tradizionali, sul pubblico della collana ecc. Ad ogni modo, ritengo che si debba partire dal *mandato sociale* di cui parlavo prima per l'editore critico, quello cioè di svolgere un ruolo primario di mediazione culturale fra il sistema culturale d'origine del testo, nella sua complessità anche linguistica, e quello d'arrivo, l'orizzonte culturale del lettore di oggi, magari colto ma non necessariamente in possesso di nozioni storico-linguistiche. Specie per la prosa, l'obiettivo dev'essere un testo che scorre senza intoppi alla lettura, e soprattutto non ingenera dubbi troppo frequenti quanto alla pronuncia, perché se vado a sentire un attore famoso che legge Petrarca e lo sento pronunciare latinamente *facto* e *nocte*, la colpa non è sua: non è infatti tenuto a sapere che si tratta di *mere grafie*, prive oltretutto della connotazione culturale che avrebbero ad esempio parole culte quali *tyranno*, o nomi propri del tipo *Orpheo*, che si trova raramente con *-f-* durante tutto il Medioevo e Rinascimento. D'altra parte – com'è noto – esistono parole in cui il latinismo grafico, poi canonizzato dalla stampa, era usato di proposito per evitare dubbi imbarazzanti nella rappresentazione del rapporto grafia-pronuncia: con buona pace del pragmatismo di Michele Barbi, come potremmo modernizzare una parola come *sententia*, che poteva valere come *sentenzia* o *sentenza* (e per *valentia*, si aggiunge la lettura *valentia!*); oppure *triumpho*, che mediava accortamente fra il vocalismo latino e quello volgare *trionfo*? Insomma, tanto la conservazione quanto l'ammodernamento non sono formule che possono applicarsi in modo automatico, senza un'attenta ponderazione del singolo passo e delle voci coinvolte. Non può esserci conservazione feticistica, ma nemmeno ammodernamento arbitrario: ne è prova l'esperienza, pur fondata su forme disponibili nella *varia lectio* dell'opera, del *Cortigiano* linguisticamente modernizzato da Amedeo Quondam, che ha suscitato un fervido dibattito scientifico (ospitato fra l'altro dal primo numero di questa rivista) ma non ha sostanzialmente rivoluzionato il moderno accesso al testo. Credo che la soluzione sia empirica, non teorica: occorre escogitare *caso per caso* soluzioni che vadano incontro alle particolari coordinate culturali che caratterizzano la *scripta* oggetto di *recensio* ed edizione, senza perdere di vista il moderno circuito di fruizione definito dalla collana di destinazione. Ove l'editore abbia assunto un testo-base per conferire omogeneità e coerenza ai connotati formali dell'edizione, anche le edizioni successive dovrebbero rispettarne la particolare patina

linguistica, se ritenuta rilevante per l'interpretazione del testo e del suo contesto di circolazione.

ANTONELLI: Qualche anni fa ci fu un bellissimo dibattito in occasione del primo foro di Ecdotica sul *Cortigiano* – anzi, *Cortegiano*, così si vede subito da che parte sto – curato da Amedeo Quondam. Alfredo Stussi non partecipò al dibattito ma alla fine diede un testo secondo me perfetto. Io mi sono confrontato con la posizione conservativa di molti linguisti nell'edizione dei *Poeti siciliani* per i Meridiani Mondadori. È facile vedere che il primo volume (Giacomo da Lentini) è diverso dagli altri due, anche se alla fine abbiamo trovato un compromesso perché loro volevano pubblicare gli altri testi secondo la veste grafica del Vaticano Latino 3793 (stampando ad esempio *volglio* e non *voglio*). Io credo che noi abbiamo una grande responsabilità etica in quanto esperti nell'assicurare, dove si può, come diceva Barbi – cioè nei fatti grafici – la trasposizione dal sistema grafico desueto per i nostri lettori moderni ad un sistema grafico consueto. Anzi, io vado più in là di Stussi, che limitava questo principio ai testi pluritestimoniali, dove bisognerebbe scegliere un testo base. Io credo che a seconda dello scopo per cui è fatta l'edizione questo valga anche per i testi a tradizione monotestimoniale. Naturalmente qui si pone il problema: quando un fatto è solo grafico e quando, invece, coinvolge il sistema fonemico dell'originale? Distinguere è compito nostro, e deve essere compito nostro, in un'edizione critica, anche fornire tutte le coordinate per capire fin dove abbiamo fatto bene e dove abbiamo fatto male. Nell'edizione del 1979 di Giacomo da Lentini io davo una tabella completa di riferimento con tutte le grafie dei codici: quella adottata era moderna, ma era possibile risalire, codice per codice, alla grafia originaria. Lo stesso vale per un'edizione critica di un testo a testimone unico. La prima edizione dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* curata da Gianfranco Contini uscì per i tipi di Tallone e fu un'edizione di lusso, di cui rimangono poche copie in giro, e che contiene una bellissima introduzione dove Contini spiega i motivi della sua scelta di rispettare il testo; l'errore è stato semmai quello di inserire il testo di Contini in una collana a larga diffusione (da cui l'«et» che alcuni lettori pronunciano così come è scritto). Contemporaneamente, però, per la Bur usciva l'edizione di Chiari, in cui tutto era modernizzato. D'altronde ancora qualche anno fa Franco Suitner ha pubblicato un articolo in cui sosteneva che in Petrarca la congiunzione «et» si dovesse leggere così come è scritta. Secondo me invece ci sono documenti incontrovertibili in Petrarca dai quali possiamo evincere bene quando bisogna leggere «et» e quando «e» (su questo ho fatto un seminario in Svizzera, ma è uno studio che

non ho mai pubblicato). Io sono però contrario a una modernizzazione come quella del *Cortegiano* di Quondam, e condivido in pieno quanto ha detto Stussi, che ha spiegato punto per punto perché quell'edizione fosse profondamente contraddittoria al suo interno e sbagliata, anche se considerata secondo i criteri generali esposti da Quondam. Si può insomma lavorare sulle grafie, ma non si può lavorare sulla lingua: se il testo reca «aveano», io non posso cambiarlo in «avevano», perché, come giustamente rilevava Stussi, se io faccio la stessa operazione in Dante, non mi tornano i versi. In un testo in prosa io posso anche fare questa operazione, ma con che guadagno?

6. *Filologia materiale. In che misura gli aspetti materiali dell'edizione (mise en page, confezione editoriale, copertina, ecc.) incidono sull'edizione stessa?*

TONELLI: Moltissimo. E aggiungerei, a prima integrazione di questa minima lista di elementi condizionatori, e con almeno medesimo peso, anche la sede editoriale. Faccio subito un esempio. Per la Società Dantesca Italiana, che vuol dire per la sede che promuove e sovrintende scientificamente all'edizione nazionale delle opere di Dante, e quindi presso l'ente cui si fa, viene fatto (non dico necessariamente dagli studiosi, ma dal resto del mondo sì...) riferimento per il testo di Dante, è uscita da poco la nuova edizione del *Fiore e Detto d'Amore* curata da Paola Allegretti (VIII vol., Casa Editrice Le Lettere, 2012). L'attenzione dell'editrice alla *mise en page* del testimone unico è innovativa: assai decisa la sua volontà di riprodurre (o perlomeno di suggerire per quanto possibile) il susseguirsi incolonnato dei sonetti che il codice H 438 della Biblioteca interuniversitaria di Montpellier a sua volta aveva singolarmente prescelto, probabilmente ispirandosi all'impaginazione del testo di partenza, il *Roman de la Rose*. Con tale decisione viene sottolineata, fra le altre cose, anche la continuità narrativa del testo. La copertina del volume (e il suo formato e consistenza) di fatto però ripropone quella stessa realizzata nel 1984 per il medesimo VIII vol. delle Opere di Dante Alighieri, e sempre per la Società Dantesca Italiana, da Gianfranco Contini, con un effetto stupefacente di sovrapposibilità, all'apparenza, totale. Ma la differenza è sostanziale, giacché alla celebre formula che ipotizzava l'attribuibilità dei due poemetti a Dante (*Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*) è sostituito un inappellabile «Dante Alighieri, *Fiore, Detto d'Amore*» che, al di là dei convincimenti personali dei singoli, viene a significare, in virtù di quella sede editoriale, di fatto l'estensione oggettiva e presumibilmente dure-

vole nel tempo del corpus dantesco a *Fiore* e *Detto*. Non che la schietta attribuzione di paternità costituisca una novità editoriale, non è questo il punto. Nella collana degli Oscar Mondadori, ad esempio, con il commento di Luca Carlo Rossi, il *Fiore* e *Il Detto* erano già stati pubblicati come di Dante nel 1996 (col testo base stabilito da Contini, salvo opportune correzioni e discussioni); ma, nonostante il potenziale divulgativo di quella collana, e la diffusione che la collana ha certamente garantito al testo, anche in quanto dichiarato dantesco (e quanto l'attribuzione a un "Dante" cui in copertina nemmeno si aggiungeva il patronimico – a far leva sulla condivisione nazionalpopolare del mito dell'autore: «Dante, *Il Fiore. Detto d'Amore*» – sarà stato viceversa condizionato dagli obiettivi della sede editoriale?), gli effetti culturali e scientifici dell'edizione nazionale sono evidentemente di tutt'altra portata.

Sede editoriale vuol dire soprattutto pubblico cui è destinata l'edizione. «Perché possa servire a un vasto pubblico», scriveva Emilio Peruzzi introducendo la sua 'limpida' edizione critica dei *Canti* di Leopardi per Rizzoli (1981), «si è contenuta l'opera in un solo volume, maneggevole e non troppo costoso, rinunciando a tutto quanto non era indispensabile»: anche questi sono criteri decisivi. Inoltre, se il pubblico di un'edizione critica è previsto ampio, tendenzialmente si tratta dell'edizione di un grande classico; dunque, e continuo a servirmi di Peruzzi, «l'edizione critica deve essere leggibile. Dovrebbe esserlo sempre, perché la chiarezza è il primo requisito dell'espressione; ma tanto più deve riuscire facilmente leggibile nel caso di un autore la cui opera è patrimonio spirituale di tutti, e perciò non si può irretire in un complesso meccanismo di sigle, segni convenzionali e termini tecnici riservato a una ristretta cerchia di specialisti».

ZACCARELLO: Ci sono *due aspetti principali* da considerare: in presenza di edizione da testimone unico o da testimonianza 'forte', nel senso dell'autorialità e/o dell'autorevolezza ecdotica, credo che l'edizione debba dar conto non solo del testo ma anche della *mise en texte* che i copisti/editori antichi hanno ritenuto utile a dar conto della complessità dell'opera, e delle coordinate in cui questa è stata pubblicata e letta nel suo contesto d'origine. Mi riferisco soprattutto all'apparato paragrafematico, con la scansione delle unità elementari del testo, eventualmente sottolineate da rubriche esplicative. In un recente saggio, Stefano Carrai ha mostrato quanto importante per il *Corbaccio* sia la scansione 'trattatistica' trädita dal codice Mannelli, che lo sottolinea con rubriche latine obliterate dalla maggior parte dei codici («Per il testo del *Corbaccio*: la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli», *Filo-*

logia italiana, III [2006], pp. 23-29); io stesso, ho ritenuto di reinserire nelle novelle sacchettiane il segno di paragrafo con cui ambedue i principali filoni della tradizione manoscritta contraddistinguono la 'morale', ossia la *riflessione gnomica* che ne accompagna la maggior parte (Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014). In secondo luogo, va considerata la veste moderna, di impaginazione e resa editoriale, ma anche di legatura e *marketing*, dell'edizione: non ho preferenze assolute, ma ritengo che l'apparato – per non essere una feticistica camera ardente di binari morti testuali – debba intensamente dialogare col testo, anche attraverso una specifica fascia di motivazione delle scelte testuali, come benissimo ha fatto Giorgio Petrocchi – con la supervisione di Gianfranco Contini – per la sua notissima edizione della *Commedia* dantesca. Ma a questo servono benissimo, se la collana lo permette, gli *apparati interlineari* o '*verticali*', che consentano di individuare immediatamente l'attacco della variante (riducendo il contesto della variante, e dunque lo spazio necessario per riportarla) e ne rendano chiare le valenze logiche e semantiche in rapporto al passo. Di grande importanza è, ove possibile, spiegare l'eziologia della variante scelta a testo, e in che modo essa può dar conto di successive manipolazioni o fraintendimenti: anche in contesti di irriducibile adiaforia, direzionare il rapporto fra due varianti può essere l'unico modo di attribuire la priorità più plausibile. Per dare un esempio, si può attingere ancora all'immenso serbatoio variantistico della *Commedia*: a *Par. V* 34 Petrocchi mette a testo «Tu se' omai del maggior punto certo», pur ammettendo che «è impossibile preferire una variante all'altra» (I, p. 228). Ma la variante concorrente, *del primo punto* (diffusissima a partire dal nutrito gruppo del Cento) appare influenzata dal contesto del 'primo giro' (*Par. IV* 36) o Cielo della Luna (con enfasi sull'aggettivo *primo* che continua ai vv. 96 e 118 di quest'ultimo canto: *primo vero*; *primo amante*). Non può dunque essere sottovalutato l'effetto eco, che attribuirebbe a *maggior* un lieve status di *difficilior*, sia pure in contesto marcatamente adiaforo. Simili ragionamenti rivestono grande importanza anche e soprattutto in testi con attestazione di varianti autoriali; non è insolito che l'autore, e ancor più spesso l'editore moderno, non abbia le idee chiare su cosa mettere a testo e cosa lasciare da parte: ricostruire la successione cronologica della revisione autoriale, ed esprimerla al lettore attraverso una vitale interazione fra testo e variante conferisce all'edizione una rappresentazione più onesta e veritiera del testo in tutte le sue parti, oltre che mettere a disposizione un bagaglio importantissimo di varianti esplicative (è ben noto, ad esempio dagli studi leo-

pardiani di Luigi Blasucci, l'apporto esegetico che può venire da varianti d'autore rifiutate).

ANTONELLI: Me la potrei cavare citando McLuhan, come in Ecdotica qualcun altro ha fatto in occasioni simili, dicendo che «il medium è il messaggio». Questo vale non solo per i media, ma anche per la stampa e per i manoscritti. La *mise en page*, la struttura, la pergamena, la carta, la copertina, la collana editoriale forniscono informazioni che indirizzano la lettura e sono assolutamente fondamentali. Uno dei fondatori della Filologia Romanza in Italia, Ernesto Monaci, ha scritto su questo delle cose molto belle. Quando tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento aveva promosso la bellissima edizione diplomatica dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, che si deve alla Società Filologica Romana, Monaci insisteva per avere i colori originali del manoscritto e fece fondere per l'edizione diplomatica del Vaticano latino 3793 alcuni caratteri per rappresentare i segni particolari del manoscritto fra cui la "esse lunga" oppure quel "ricchetto" che indica nel codice vaticano la distinzione tra fronte e sirma. Credo che la lezione di Monaci in tempi neolachmanniani sia stata messa da parte un po' troppo frettolosamente, perché le sue attenzioni vennero poi considerate come fissazioni da parte di un signore non aggiornato sulla moderna filologia che veniva dalla Germania. Invece recentemente tutti questi aspetti sono stati riconsiderati nella loro dovuta centralità. Naturalmente questo non esaurisce il problema per quanto riguarda il rapporto tra la filologia materiale, i manoscritti e la loro rappresentazione moderna: si torna sempre alla questione dello scopo a cui è indirizzata un'edizione. C'è un fatto però di cui io sono fermamente convinto, ossia che il passaggio dal manoscritto alla stampa comporti sempre un'entropia. Basti pensare per esempio al caso di Petrarca che è stato evocato adesso: come ha chiarito anni fa Furio Brugnolo in un articolo, la *mise en page* di Petrarca è un fatto assolutamente non trascurabile. Petrarca organizzava la scrittura del sonetto affiancando due endecasillabi in un rigo. Questo significa che in un sonetto di schema ABAB ABAB poneva in verticale come paradigma tutte le rime A e tutte le rime B. Pensiamo a quello che significa jakobsonianamente il rapporto tra asse paradigmatico e asse sintagmatico: questa disposizione orizzontale del testo ci dà una modalità di lettura dei sonetti diversissima da quella che avviene in verticale. Dobbiamo noi ripetere la stessa disposizione? Io credo di no. Naturalmente qui basta avere ben chiaro a chi ci rivolgiamo: se facciamo un'edizione diplomatica, ad esempio, sarà necessario. Se pensiamo alle varie tipologie di edizione che si praticano in ecdotica ci rendiamo conto ancora una volta

che, a seconda del pubblico di riferimento, sarà più indicato un tipo di edizione anziché un altro. È evidente che le edizioni fotografiche o diplomatiche ci dicono molte più cose. L'andare a capo del manoscritto in certe condizioni ci rivela cose straordinarie. È il caso di una canzone importantissima di Guittone d'Arezzo, *Amor tanto altamente*: pubblicata da Egidi e poi da Minetti come canzone a cinque stanze, ad un certo punto nella tornata Guittone entra in polemica con Giacomo da Lentini. Se noi andiamo a leggere questa canzone nei manoscritti (Vaticano latino 3793 e Laurenziano Rediano 9) vediamo che nel manoscritto più autorevole della tradizione di Guittone, il Laurenziano, a questa canzone manca una strofa, tra l'altro proprio quella in cui il poeta entra in polemica con Giacomo da Lentini. Nel Vaticano invece ci sono tutte e cinque le strofe. Tuttavia, se noi leggiamo l'edizione critica di tutto ciò non c'è traccia. Eppure se andiamo a vedere il manoscritto ci rendiamo conto che su quella strofa, che è stata segnata come mancante, era stata compiuta invece un'operazione di *maquillage*, di riscrittura e di trasposizione di metà della penultima strofa come tornata, e ciò implica una volontà molto forte. Rimane dunque aperto un problema interpretativo: a chi risale questo? Probabilmente non a Guittone, anche se sappiamo che quel manoscritto è stato scritto in ambiente guittoniano da qualcuno a lui molto vicino. Questo caso ci conferma che la filologia materiale ci fornisce delle notizie che, se noi guardiamo solamente all'edizione critica, non sono disponibili; non siamo dunque messi in grado di comprendere pienamente il testo. Io penso che filologia materiale e stemmatica debbano andare assolutamente insieme. Pensiamo al caso della *scriptio* continua: il caso «Laura» dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* è eclatante. Petrarca scrive «laura» costantemente in minuscolo e tutto attaccato per tutto il *Canzoniere* tranne che per la terza sestina doppia in morte di Laura dove usa la maiuscola poiché vuol far sapere esattamente di chi si parla. Se noi andiamo a vedere tutti i casi che Contini nella sua edizione ha risolto o con «Laura» con la maiuscola o con «l'aura» e ci rendiamo conto che in tutti quei casi possiamo tranquillamente interpretare sia Laura come nome della donna sia «l'aura». Questo significa che nella traslitterazione c'è un'entropia fortissima. Come si fa in queste situazioni? Questo è veramente un caso quasi irrisolvibile. Probabilmente dobbiamo prenderci la responsabilità di distinguere ma è un caso che va segnalato perché il lettore non può trovare risolto qualcosa che non è stato risolto volutamente dallo stesso Petrarca. Di questi casi se ne possono trovare tanti. Ancora da Petrarca, ad esempio. Gli ultimi sedici componimenti dei *RVF* hanno un certo ordine che corrisponde

a quello della lezione dello *status* Malatesta. Se qualcuno non si fosse preso la briga di controllare il manoscritto e di vedere che c'erano dei numeretti di mano di Petrarca che cambiavano l'ordine di quei sedici componimenti, noi li stamperemmo ancora secondo la penultima volontà dell'autore, non l'ultima. Ma vedete dunque che il manoscritto ci testimonia un travaglio fondamentale dell'autore, necessario per la comprensione dei *RVF*, perché quell'ordinamento ci dà due versioni completamente diverse dell'idea del *Canzoniere* e di quello che Petrarca pensava fosse il suo *Canzoniere*. Noi questo lo vediamo solo nel manoscritto e questo andrebbe registrato in un'edizione ponendo però non soltanto i numeri. Il lettore che si trova i numeretti o un apparato negativo, non ricostruisce automaticamente il testo originale: siamo noi che dovremmo farlo ragionare. Paolo Cherchi ha scritto un bellissimo libro sulla conclusione del *Canzoniere* secondo quell'ordine. Ma c'è anche un altro ordine, ed è quello che risale agli ultimi giorni di vita del Petrarca, quando lui stesso ha cambiato di nuovo l'ordine dei componimenti. Questo è un dato assolutamente fondamentale. Scusate la lunghezza ma ogni tanto mi appassionano su questi aspetti che possiamo ritenere minimali ma allo stesso tempo importanti.

7. *Il commento. Esiste una teoria dell'annotazione?*

TONELLI: Le cose sono piuttosto cambiate da quando negli anni Ottanta l'uscita della *Letteratura Italiana* Einaudi sollevava qualche borbottio fra i cultori del commento, i quali non vi trovavano riservata sufficiente attenzione al genere. Il seminario di Ascona del 1989, coi suoi atti dedicati al *Commento ai testi* (1992, a cura di Ottavio Besomi e di Carlo Caruso), nei fatti è stato anche una risposta a quell'assenza; cui sono seguiti ulteriori, vari momenti di riflessione, da ultimo nell'ottobre 2014 presso l'Università per stranieri di Siena con un convegno dedicato a *La pratica del commento* (ora in stampa gli atti a cura di D. Brogi, T. de Rogatis, G. Marrani). Ma il punto è proprio quello ben sottolineato da tale titolo: come diceva De Robertis, nel seminario succitato, «quello del commento» è «un atto essenzialmente pratico»; ovvero, secondo Giovanni Pozzi (ivi), che al più persegue «strategie» di realizzazione «fra teoria e pratica». Senza necessariamente adire a una sorta di determinismo empirico per il quale ogni testo richiederebbe il suo proprio commento (ma, e *converso*, ogni commento esige il suo proprio testo! o perlomeno lo esige il lettore, che si ribella a una logica del 'commento-mondo', addirittura sostitutivo del testo che lo ha generato: mi

riferisco alla recentissima edizione Carocci che pubblica il solo commento al *Pasticciaccio* curato da Maria Antonietta Terzoli, due generosissimi, sovrabbondanti volumi che nessuna ostativa e pur comprensibile ragione di 'diritti' compensa però del *manque*), non credo comunque si possa parlare di una "teoria dell'annotazione". La rivista che condirigo (con I. Becherucci, S. Giusti, F. Latini, R. Leporatti) è nata appunto con l'intento di dare voce e spazio alle varie tipologie possibili di lettura dei testi («i generi della lettura» ne è il sottotitolo), di cui il commento rappresenta il genere di lettura che è insieme più al servizio di, di servizio e, a mio parere, anche più nobile quanto a obiettivi. E nel titolo *Per leggere* volutamente richiama alla tradizione poi continiana della 'esecuzione' del testo, tradizione che viene però da più lontano, appunto dal *Saper leggere* di Prezzolini e De Robertis senior secondo una professione di impegno che ha le sue radici moderne nel commento come fu realizzato (e, nella forma che sarà poi continiana, e dunque quella ora normalmente in uso, anche inventato) da Giosue Carducci (particolarmente il Carducci commentatore del *Canzoniere* insieme con Severino Ferrari).

La pratica del commento contempla infatti da sempre, costitutivamente, un'istanza pedagogica estremamente forte, etica. Tralasciando dunque le tante questioni su cui potremmo disquisire (a partire da cosa e quanto commentare; quale sia la distinzione fra commentare la poesia e commentare la prosa; sulla funzione e la liceità della parafrasi o, al limite, della traduzione integrale; sull'uso delle banche dati e la conseguente superfetazione dell'intertestualità; su quale uso fare della variantistica; ecc. ecc.), vorrei introdurre invece un minimo spunto di riflessione su questo ambito originario e primario del commento. E quel che mi sembra piuttosto 'pericoloso' appunto in campo pedagogico, dove il commento ai testi ha la sua massima diffusione e ragion d'essere, è la posizione contraria, quella che davvero poggia su una teoria, ma opposta, la teoria della 'non' annotazione. La linea decostruzionista dei teorici dell'assenza di mediazione fra testo e lettore, che va da Steiner all'ultimo Todorov a Schaeffer passando per Calvino («introduzione, apparato critico, bibliografia sono usati come cortina fumogena per nascondere quel che il testo ha da dire e che può dire solo se lo si lascia parlare senza intermediari che pretendano di saperne più di lui») promuove l'incontro diretto del testo per un'ermeneutica della riappropriazione personale. Che dire? Contro questo la mia versione 'filologa' è pronta ad una lotta senza quartiere, tanto più dopo aver partecipato negli ultimi anni al dibattito intorno alle modalità e potenzialità didattiche della letteratura nelle ultime classi delle scuole superiori (semplificando una que-

stione davvero primaria e complessa: come e cosa insegnare del nostro patrimonio letterario, affinché la letteratura, nello specifico italiana, possa avere un senso forte nella formazione alla vita degli studenti delle scuole superiori?). Il rischio concreto a scuola è evidentemente la deriva di questo atteggiamento, che è nei suoi promotori e sostenitori atteggiamento coltissimo e molto aristocratico, verso uno spontaneismo delle letture interpretative, verso l'appropriazione indebita del testo, la legittimazione all'impressionismo selvaggio dopo decenni di impostazione di segno opposto, tutta formalista e tendenzialmente piuttosto arida e inaridente: i cui effetti negativi a scuola sono peraltro innegabili. Sia chiaro che non mi indigno puristicamente a favore di un sacro canone rigorosamente trådito. Al contrario, credo che il focus, anche in ambito educativo, vada spostato sul lettore. La letteratura nella sua dimensione sia linguistica sia culturale svolge una funzione unica e fondamentale (rispetto alle altre materie d'insegnamento) nel promuovere la capacità critica: l'interpretazione corretta del testo divenendo capacità di orientamento nel mondo, la lettura essendo simulazione d'esperienza. Ma sviluppare spirito critico per far sì che gli studenti-lettori-cittadini sappiano muoversi con occhio smagato attraverso l'«impero dei segni», e farlo attraverso la letteratura, significa fornire agli studenti le chiavi, gli strumenti, i modelli dell'interpretazione per attingere all'oggettività del significato, di un significato: non unico, univoco, è ovvio, ma ogni volta plausibile e corretto in quanto necessitato dal testo.

Diciamo allora che una teoria no, non si può dire che ci sia (e potrebbe davvero darsi?), e però esistono delle «buone pratiche» e dei modelli cui rifarsi. Anche per quanto riguarda il commento se ne potrà, *dovrà* parlare a partire dalla considerazione dell'obiettivo che si prefigge (scientifico? scolastico? questa una prima, fra le molte, distinzioni), e dunque ancora una volta a partire dal lettore/utente cui è indirizzato, nonché dalla condizione specifica del testo di partenza (vanta un commento secolare? è commentato per la prima volta? e via dicendo).

ZACCARELLO: Avendo pubblicato solo un commento «di sopravvivenza» ai *Sonetti* del Burchiello, diciamo anche *minimal* rispetto alla vertiginosa complessità del testo, non credo di avere sufficienti esperienze o competenze specifiche sull'argomento. Vorrei ribadire che, specie in presenza di tradizioni folte e di un atteggiamento spregiudicato e «attivo» da parte dei copisti, il primo commento ai testi sono le *varianti offerte dal testimoniale*, spesso segnale del disagio di chi non comprendeva il testo nelle sue originali motivazioni, ancor più spesso espressione di chi – come i *copisti per passione* – non si accontentava di

passare sotto silenzio un luogo difficoltoso, ma assolveva fino in fondo il suo compito di mediatore culturale, che deve offrire ai suoi lettori un testo scorrevole, a costo di banalizzarlo. Ad esempio, nei *Sonetti iocosi & da ridere* di Matteo Franco e Luigi Pulci – in corso di stampa presso l'editore fiorentino Franco Cesati per le cure di Alessio Decaria e mie –, la variante incipitaria del son. XLIX «Tanti sonetti: che sarà, tristizia?», che compare nell'*editio princeps* (Firenze c. 1490, in posizione 52) e nelle stampe derivate con incipit *Tu ne mandasti dodici, tristizia*, può essere considerata alla stregua di una glossa subentrata al testo: essa intende infatti integrare il significato del v. 1 riprendendo un'indicazione che precede il son. XV (primo della serie), unanime nelle rubriche manoscritte: «Lui(gi) Pul(ci) a S(er) Matheo Franco manda Sonetti XII» (Trivulziano 965, c. 10v), «R(isposta) di L(uigi) Pulci al Franco, (et) fanne XII» (Vat. Barberiniano 3912, c. 7r) ecc. Ma le varianti sono sempre leggibili, per questo motivo, alla stregua di un *commento interlineare*, di annotazioni marginali che sempre e comunque dialogano col testo, cercando di ricollegarlo a un contesto situazionale che tendeva a scomparire nei passaggi di copia. Credo che – per questo motivo – da una parte ogni commento debba dialogare con l'apparato delle varianti e utilizzarlo a scopo esegetico, dall'altro all'editore incomba l'obbligo di argomentare e motivare le sue scelte in modo disteso e discorsivo, non laconico e algebrico come in edizioni critiche che esibiscono magari un gran numero di sigle e abbreviazioni in apparato, quasi che la densità di queste fosse sinonimo di oggettività e scientificità, e non invece fattore di scoraggiamento e alienazione dell'utente.

ANTONELLI: Natascia ha evocato il convegno di Ascona. Ho qui una fotocopia dell'intervento di Segre: «il commento è un apparato di illustrazioni verbali destinato a rendere più comprensibile un testo. È l'espli-citazione di un tipo di lettura del testo. Se invece consideriamo il testo come un apparato di produzione semiotica, allora il commento si rivela come un tramite o un risultato di questa produttività». Evidentemente c'è spazio per vari tipi di commenti e non mi dilungo su tale aspetto più di tanto. Non esiste una teoria del commento e non può esistere per i motivi che sono risultati da tutte le domande precedenti. Vorrei dire però che, per la mia esperienza, non credo che al giorno d'oggi si possano più pubblicare testi del Duecento senza un commento o con un commento non finalizzato, prolisso o “megagalattico”. Dunque io direi che non c'è la teoria, ma i modelli ci sono. C'è il modello delle *Rime* di Contini, che secondo me resta a tutt'oggi di gran lunga il migliore ed esiste il modello dei *Poeti del Duecento* che dà spazio sia alla parafrasi nel

senso in cui diceva Segre sia a quelle connessioni che poi si sono chiamate intertestuali e che aiutano a capire. Ma non si può più pubblicare un testo del Duecento che non tenti di risolvere per il fruitore sia specialistico che secondario tutte quelle questioni che un editore di un testo si trova ad affrontare ed ha il dovere di spiegare, altrimenti il testo nell'edizione critica rimane muto su troppi fronti.

8. Futuro. Vantaggi e svantaggi dell'edizione cartacea?

TONELLI: Sono molto tradizionalista e con capacità di memorizzazione e assimilazione dipendente in toto dalla materialità, fisicità, tridimensionalità, esistenza continua (e rassicurante) del testo nella presenza fisica del libro. Gli svantaggi per me sono (forse) meramente economici.

ZACCARELLO: Bisogna innanzitutto intendersi su cosa chiamiamo edizione digitale, oggetto di un dibattito – specie oltreoceano – vivace e diversificato, ma lontano dall'approdare a soluzioni condivise: da un lato, c'è ciò che Elena Pierazzo ha chiamato, in modo non ambiguo, *digital documentary edition*: «the recoding of as many features of the original document as are considered meaningful by the editors, displayed in all the ways the editors consider useful for the readers, including all the tools necessary to achieve such a purpose» («A Rationale of Digital Editions», *Linguistic and Literary Computing*, XXVI [2011], pp. 463-477: 475), uno splendido esempio della quale è il sito web *Bichitra*, *editio variorum* dell'opera del Nobel indiano Rabindranath Tagore, coordinata da Sukanta Chaudhuri della *School of Cultural Texts and Records* (al link: <http://bichitra.jdvu.ac.in/index.php>), caratterizzata da un software di collazione dedicato (*Prabhed*), che – oltre ad evidenziare le lezioni divergenti – consente la determinazione quantitativa di indici di varianza, legati non solo a generici aspetti quantitativi, ma anche a scelte lessicali o a coordinate strutturali. Dall'altro lato, ci sono edizioni digitali che offrono, al pari di quelle che propriamente possono definirsi *critiche*, una versione unica ricostruita dell'opera quale ipotesi di arrivo (e ferma restando, come nelle tradizionali edizioni cartacee, la disponibilità dei dati di partenza, facilitata dall'interfaccia digitale): in queste, la tecnologia può determinare tanto la metodologia di raccolta dei dati quanto la loro rappresentazione all'utente. Un esempio del primo caso si ha quando la *recensio* si avvale di un software di collazione specifico, quale *Collate* (sviluppato da Peter Robinson, e dal 2010 aggiornato in *CollateX*: <http://collatex.net>) o *Iuxta* (sviluppato da Jerome McGann: <http://www.juxtasoftware.org>). Al contrario,

anche edizioni allestite con metodologie più tradizionali possono adottare una rappresentazione ipertestuale del prodotto finale, nell'esempio più semplice usando vari linguaggi di *textual encoding* per associare al testo i metadati filologici o interpretativi. E ancora, per converso, si possono avere edizioni cartacee allestite con metodi *computer-assisted*, quale l'edizione dei *Cantari della Reina d'Oriente* di Antonio Pucci, che William Robins ha curato – classificando i molti testimoni con un software di tipo cladistico – per la collezione maggiore della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna, 2007): con il suo elevato prezzo di copertina, l'esempio è eloquente di quanto una prestigiosa collocazione editoriale, che rimane legata al tradizionale supporto cartaceo, continui a svolgere un ruolo fondamentale per avviare l'edizione critica nel giusto alveo di discussione di metodo e ricezione specialistica. Ma il punto su cui vorrei insistere è un altro: sull'onda delle nuove possibilità informatiche, il modello ipertestuale odierno si pone spesso in aperto conflitto con l'illustre tradizione metodologica della disciplina, sostituendo all'unità la molteplicità, alla diacronia la simultaneità, allo *iudicium* dell'editore la possibilità di lasciare aperta ogni scelta, quasi delegandola agli utenti. Ma – quale che sia la soluzione escogitata – la straordinaria dilatazione degli strumenti disponibili non può allontanare dalla continuità degli obiettivi, specie in relazione alla perdurante necessità di definire testi di riconosciuta autorevolezza, che possano costituire un valido punto di riferimento, e alimentare così un *circuito virtuoso* di (ri)edizioni, traduzioni e adattamenti (chiarissimo, in tal senso, il recente rapporto del *Committee for Scholarly Editions* statunitense, al link: <https://scholarlyeditions.commons.mla.org/2015/09/02/cse-white-paper>). Quest'ultimo – allo stato attuale – può difficilmente scaturire da una pubblicazione elettronica, priva di tale contesto 'istituzionale' di ricezione e fruizione, da cui possano scaturire i dibattiti e le verifiche essenziali per determinarne lo *status* di affidabilità scientifica.

ANTONELLI: Io sarò telegrafico anche se ci sarebbero molte cose da dire. Dirò solo che l'edizione cartacea mantiene una sua forza, non soltanto fascinosa, capace di fissare la memoria. C'è una raccolta di saggi degli anni Novanta curata da Tullio Gregory presso Laterza intitolata *L'oblio della memoria*. Già allora si vide chiaramente come, a causa del progresso tecnologico, con le edizioni informatiche almeno i privati (e a me è capitato) avrebbero rischiato di perdere integralmente dati salvati su dischetti non più leggibili in futuro. Adesso ci sono nuovi sistemi: "nuvole" e altre cose con cui si pensa di poterli avere per sempre ma io ne dubito. E sono d'accordo con Zaccarello per quello che riguarda

l'attività di Google. Io non sono molto popolare tra i miei colleghi più giovani perché come presidente della Società Filologica Romana mi sto opponendo al fatto di regalare a Google la biblioteca Monaci da scannerizzare. Io credo fortemente che sia molto comodo avere i libri a casa propria senza dover andare in Biblioteca ma questo pone dei problemi di altro tipo veramente rilevanti, come quelli che ha citato Zaccarello, oltre al fatto che si rovinano i libri. Per quello che riguarda l'edizione elettronica ci sono enormi vantaggi ... ma anche svantaggi. Gli svantaggi li ho detti, i vantaggi sono enormi. La possibilità di avere sul *desktop* sia la fotografia, sia l'edizione diplomatica, sia l'edizione critica, sia il commento ed altro ancora è qualcosa di impensabile fino a qualche anno fa. Ma non ideologizzerei troppo l'edizione elettronica come ha fatto a suo tempo Cerquiglini.

9. Qualche esempio della vostra edizione perfetta...

TONELLI: Come lettrice, quella che non lascia traccia di sé nel testo (critico e commentato) e che mi consente, grazie a poche note basiche, non invadenti, di avere in contiguità immediata, sulla stessa pagina del testo, il significato di quel che non so (di fatto, con una 'banale' esplicazione dei *realia* o di eventuale lessico tecnico); come studiosa, quella che mi mette a disposizione tutti i materiali utilizzati per la realizzazione del testo (edizione critica), che mi sciorina tutta quanta la sua elaborazione (anche in funzione del commento al testo).

ZACCARELLO: Se parliamo di edizioni critiche, siamo di fronte a un ossimoro... Delle due l'una: se un'edizione perfetta deve riposare su scelte testuali sicure e non lasciare spazio a dubbi di sorta, allora non può essere critica, per il fatto che un fattore caratterizzante di quest'ultima è appunto lasciare margini di dubbio agli utenti, offrendo gli elementi per motivare soluzioni anche diverse da quelle adottate a testo. Così come la filologia testuale non è una scienza ma – secondo la brillante definizione di Alfredo Stussi – un'*alta forma di artigianato intellettuale*, l'edizione critica è un edificio di mirabile provvisorietà, imperfetto anche etimologicamente, poiché non lo si potrebbe mai dire concluso: il recupero di un nuove testimonianze, la migliore lettura di quelle note (grazie a restauri o a nuove tecnologie d'ispezione: su tutte, quelle d'indagine multispettrale), le ulteriori acquisizioni storiche, letterarie e linguistiche sul contesto dell'opera sono elementi che si affiancano alla naturale provvisorietà del giudizio umano per escludere la possibilità, anche teorica, di un'edizione *ne varietur*. La più alta ambizione dell'edizione critica dovrebbe essere invece, a mio parere, quella di stabilire

standard metodologici di più larga applicazione, che vengano incontro a chi si confronta con tradizioni testuali di analoga problematicità: e in questo senso si potrebbero citare molti esempi, su tradizioni diversissime per cronologia e numerosità: dal Saviozzo di Pasquini al Guittone di Leonardi, dai *Frammenti* ariosteschi di Debenedetti al *Fiore* di Contini (al cui valore di paradigma metodologico poco o nulla tolgono le fondate riserve attributive oggi espresse – fra gli altri – da Pasquale Stoppelli: *Dante e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno Ed., 2011). Ma per rispondere sinteticamente alla domanda, dirò semplicemente che l'edizione perfetta è quella che ancora non c'è: già saldamente fondata su una scrupolosa *recensio* delle testimonianze, è ancora di là da venire quanto a definitive scelte testuali, e come esempio posso citare l'imminente edizione delle *Stanze* poliziane ad opera dell'amico Francesco Bausi (alcuni materiali introduttivi sono anticipati nell'ampio articolo «Testo, tradizione ed esegesi delle *Stanze* del Poliziano», *Studi di Filologia Italiana*, LXIX [2011], pp. 293-374).

ANTONELLI: ovviamente quella mia di Giacomo da Lentini, anzi quella composta dall'edizione 1979 di Giacomo (fu definita il “formato Antonelli” in una recensione d'Oltreoceano per il suo carattere innovativo) e da quella del 2008, col commento. Fuor di battuta, credo che per la prosa si possa tranquillamente indicare l'edizione del *Quijote* di Rico e per la poesia quella della *Chanson de Roland* di Segre o quella della *Vita nuova* di Barbi, ma l'elenco potrebbe esser lungo e si ricadrebbe su quanto dicevo in risposta alla prima domanda: l'edizione è nel-tempo e dunque come tale va giudicata, non in assoluto. Al riguardo, per quanto non sia a rigore un'edizione critica, se si pensa al valore modellizzante e innovativo, occorre sempre e prima di tutto ricordare i *Poeti del Duecento* di Contini.

10. *E infine un invito a rispondere ad alcune citazioni. Per esempio questa: «Textual criticism is founded upon a 'mistrust of texts'» (Eugène Vinaver)...*

ZACCARELLO: Rispondo con un'associazione d'idee: ero ancora al liceo classico quando, leggendo la bella traduzione di Luciano Canfora del classico libretto di Hermann Frankel (*Testo critico e critica del testo*, Firenze, Sansoni, 1969: a p. 45), apprendevo il savio ammonimento secondo cui occorre sempre nutrire una *vigile diffidenza*, un dubbio sistematico nei confronti del testo tradito. In tutte le questioni ecdottiche che mi sono trovato a studiare, ho cercato di non dimenticarlo mai; ritengo questo *mistrust* il marchio di fabbrica del critico testuale,

specie laddove questi riesca ad applicarlo in primo luogo alle proprie soluzioni editoriali: adottare una sorta di dubbio metodico per approdare alla sistemazione più razionale ed economica della *recensio* può essere l'unico antidoto a una eccessiva fiducia – a cantiere ancora aperto – nelle soluzioni interpretative adottate, che diventano in certo modo dei postulati anziché degli oggetti di dimostrazione. Bene lo ha detto Paolo Trovato: «se nei casi più semplici le soluzioni, in un certo senso, si impongono da sole, in situazioni ingarbugliate finiamo per farci guidare, dopo un certo numero di verifiche, da una sorta di “giudizio globale” (la formula è di Francisco Rico)» («Un problema editoriale: il colorito linguistico della *Commedia*», in *Storia della lingua italiana e filologia. Atti del VII Convegno ASLI* [Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008], a c. di C. Ciociola, Firenze, Cesati, 2010, pp. 73-96: a p. 95). E se nell'esercizio della critica testuale – lontana comunque da ogni pretesa oggettività – possono intervenire fattori tanto soggettivi e, per così dire, ideologici, si potrà immaginare il mio stato d'animo quando, anni fa, ho letto la massima pirandelliana espressa dal Dottore nell'*Enrico IV* «Tutti i pazzi sono sempre armati d'una continua vigile diffidenza» (Atto II, Scena 1). Da allora, non ho perso il mio *mistrust of texts*, ma mi sono fatto qualche domanda, tanto sul mio lavoro quanto sulla categoria in generale!

ANTONELLI: Ho già risposto, se si rilegge, in relazione alle domande precedenti, in particolare alla prima.

...«*Forms affect meaning*» (D.F. McKenzie).

ZACCARELLO: Detta dal grande professore oxoniense di bibliografia analitica e critica testuale, la frase fa ancora più effetto: nella tradizione italiana, siamo abituati alle straordinarie implicazioni semantiche e letterarie di ogni dato formale anche minimo, specie in poesia. Cito solo di passata il classico caso della virgola nel *Mottetto II* di Montale, vv. 7-8: «e per te scendere / in un gorgo di fedeltà, immortale», dove tale interpunzione (erroneamente inserita nell'edizione mondadoriana di *Tutte le poesie*, p. 140) spezzava l'unità del sintagma finale, facendo di *immortale* un attributo del soggetto di *scendere*, o addirittura dell'interlocutrice. Ma in Italia, già il grande Graziadio Isaia Ascoli lamentava – com'è noto – l'eccessiva preoccupazione della forma come ostacolo all'unità linguistica d'Italia e – in definitiva, per un goriziano proiettato sull'orizzonte mitteleuropeo – come tara di provincialismo. Senza che la sede permetta alcun approfondimento, bisogna pur dire che oggi è d'obbligo tenere conto del dibattito in lingua inglese, che distingue con

attenzione il *text*, saldamente ancorato alle sue concrezioni documentarie (e dunque a una varianza formale anche notevole: autoriale, volontaria o accidentale), dal *work*, l'opera nel suo profilo e significato generale quale viene percepita dal suo pubblico: sulle pagine di questa rivista, lo ha sottolineato da ultimo Bàrbara Bordalejo, partendo da fondamentali acquisizioni di George T. Tanselle («The Texts We See, The Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age», *Ecdotica*, 10 [2013], pp. 64-75).

ANTONELLI: Ho ricordato prima McLuhan: vale a maggior ragione qui.

...«*Il lachmannismo* (al. 'lachmannite') è una malattia di trasmissione testuale» (Popolare).

TONELLI: Se fossi filologa, cosa che non sono, adoperando tutto l'armamentario, specioso e meno, superato e meno, del metodo lachmanniano, credo fermamente che mi proporrei di fare chiarezza sulla sedicente origine popolare della citazione cui scelgo di rispondere. E son convinta che, risalendo per li rami stemmatici, mi sarebbe possibile financo individuarne, nonché l'archetipo (e niente di bifido troveremmo in su la cima), addirittura l'Originale, anzi l'*Original* (spagnolo); e infine, esercitando una *divinatio* nemmeno troppo azzardata, anzi, con presunzione di oggettività assoluta, confido sarebbe agevole stringere l'Autore, autore in carne e ossa e qui presente, *deus ex machina* di questa giornata, alla responsabilità autoriale che gli compete. Sia che la provocatoria citazione a testo sia ultima o provvisoria espressione della sua volontà.

ZACCARELLO: Indubbio, e ne deve conseguire un appello generale alla vaccinazione!

ANTONELLI: Ma, questa è un po' una fissazione di Paco, che io condivido solo in parte: per la necessità di ragionare sull'edizione critica non solo in termini pratici (come Barbi in qualche modo ha indotto a fare). Ho tentato di rispondere a queste problematiche già nel 1992 (nella *Letteratura italiana* Einaudi, con «Interpretazione e critica del testo»), mostrando appunto come tutto vada riferito (lo diceva già Roncaglia) al fine dell'edizione, cui aggiungevo la necessità di lavorare più intensamente sui principi teorici ed epistemologici, oltre che storico-culturali, che un'edizione critica lachmanniana necessariamente richiama, a volte senza nessuna coscienza del suo senso profondo da parte degli operatori, che anzi spesso guardano alla teoria con malcelata ma ridicola ironia.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1^a edizione, maggio 2016

© copyright 2016 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2016
da Gráficas Gutiérrez Martín (Valladolid)

ISSN 1825-5361

DL VA 352-2014

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.