

Ecdotica

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



Ecdotica

18
(2021)

**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 (University of Saskatchewan), Loredana Chines (Università di Bologna), Paola Italia (Università di Bologna), Pasquale Stoppelli (Università di Roma La Sapienza)

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri (Università Cattolica del Sacro Cuore), Francesco Bausi (Università della Calabria), Dario Brancato (Concordia University), Pedro M. Cátedra (Universitat Autònoma de Barcelona), Roger Chartier (College de France), Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autònoma de Madrid), Domenico Fiorimonte (Università di Roma Tre), Hans-Walter Gabler (Ludwig-Maximilians-Universität München), Neil Harris (Università di Udine), Lotte Helliga (British Library), Mario Mancini (Università di Bologna), Marco Presotto (Università di Trento), Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza), Roland Reuß (Universität Heidelberg), Peter Robinson (University of Saskatchewan), Antonio Sorella (Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara), Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Maria Gioia Tavoni (Università di Bologna), Paolo Tinti (Università di Bologna), Paolo Trovato (Università di Ferrara), Marco Veglia (Università di Bologna)

Responsabile di redazione

Andrea Severi (Università di Bologna)

Redazione

Veronica Bernardi (Università di Bologna), Federico Della Corte (Università ECampus), Rosy Cupo (Università di Ferrara), Marcello Dani (Università di Bologna), Sara Fazio (Università di Bologna), Laura Fernández (Universidad Autònoma de Barcelona), Francesca Florimbii (Università di Bologna), Rosamaria Laruccia (Università di Bologna), Albert Lloret (University of Massachusetts Amherst), Alessandra Mantovani (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia), Amelia de Paz (Universidad Complutense de Madrid), Roberta Priore (Università di Bologna), Stefano Scioli (Università di Bologna), Giacomo Ventura (Università di Bologna), Alessandro Vuozzo (Università di Bologna)

Ecdotica is a Peer reviewed Journal
Anvur: A

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

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

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)



CECE

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

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

Carocci editore · Viale di Villa Massimo, 47 00161 Roma · tel. 06.42818417

INDICE

Saggi / Essays

- MARIA RITA DIGILIO, Varianti formali e varianti sostanziali nella filologia dei testi tedeschi medievali. Case study: l'edizione del *Heliand* / *Substantive and non-substantive Variants in the Philology of Medieval German Texts. Case Study: the Heliand Editions.* 9
- VÉRONIQUE WINAND, Qualche spunto di riflessione sull'identificazione e l'utilità dei *Codices Descripti* vernacolari / *A Few Thoughts on the Identification and the Usefulness of Codices Descripti (Vernacular Texts)* 27
- ELISABETTA BARTOLI, Alcuni problemi che si incontrano nell'edizione critica dei testi di *ars dictandi* del XII secolo / *Some problems of the critical edition of the ars dictandi's texts (12th century)* 57
- FRANCESCA CUPELLONI, Metodi non tradizionali di filologia attributiva. Bilanci e prospettive di ricerca / *Non-traditional authorship attribution methods. A critical survey and research directions* 81
- Foro / Meeting.** Editare i classici italiani / *Editing the Italian Classics.*
- MONICA BERTÉ, L'edizione di postillati: il caso Petrarca / *Editing marginal signs and notes: the case of Petrarca* 103
- MARCO PETOLETTI, Pubblicare il *De vita solitaria* di Petrarca: manoscritti, fonti, fortuna / *Editing Petrararch's De vita solitaria: Manuscripts, Sources, Fortune* 119
- FRANCESCO BAUSI, La filologia dei classici. Il caso delle lettere di Niccolò Machiavelli / *The philology of the Classics. The case of Niccolò Machiavelli's letters* 136

- EMILIO RUSSO, L'edizione della *Gerusalemme liberata*. Stato degli studi e nuove proposte / *The edition of the Gerusalemme liberata. State of art and new perspectives* 154

Testi / Texts

- ANDREA CANOVA e ALICE FERRARI, Franca Brambilla Ageno. Una 'maestra' di filologia (e linguistica) / *Franca Brambilla Ageno. A master of philology (and linguistics)* 171

Questioni / Issues

- FRANCISCO RICO, Il primo resoconto e alcuni aspetti della composizione per forme / *The first report and some aspects of the setting by formes* 221

Rassegne / Reviews

- E. Spadini, F. Tomasi e G. Vogeler (eds.), *Graph Data-Models and Semantic Web Technologies in Scholarly Digital Editing* (A.S. LIPPOLIS), p. 235 · M.G. Tavoni, *Storie di libri e tecnologie: dall'avvento della stampa al digitale* (P. TINTI), p. 241 · P. Trovato, *Sguardi da un altro pianeta. Nove esercizi di filologia* (R. CUPO), p. 245 · B. Bentivogli, F. Florimbii, P. Vecchi Galli, *Filologia italiana. Seconda edizione* (V. ZIMARINO), p. 250 · A. Cadioli, «*La sana critica*». *Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento* (A. VUOZZO), p. 256 · G. Prestinari, *Canzoniere* (S. CASSINI), p. 261 · G.A. Romanello, *Amorosi versi* (G. BALDASSARI), p. 264

Cronaca / Chronicle

- ROSA BONO, «X Congreso Internacional Lope de Vega: editar a Lope, treinta años después» / «*Tenth International Meeting Lope de Vega: editing Lope, thirty years after*» 275

Testi

FRANCA BRAMBILLA AGENO. UNA 'MAESTRA' DI FILOLOGIA (E LINGUISTICA)

ANDREA CANOVA E ALICE FERRARI*

I

Mi pare che gli scritti di Franca Brambilla Ageno, quando se ne voglia estrarre una pur breve antologia, oppongano maggiore resistenza rispetto a quelli di altri protagonisti della filologia italiana novecentesca.¹ Le difficoltà non derivano certo dalla quantità di un corpus molto abbondante, ma dalla qualità tipica delle sue pagine. Un esame superficiale potrebbe condurre a un erroneo referto di tecnica freddezza, ma è corretto parlare di una scrittura funzionale al proprio oggetto e all'informazione del lettore, ottenuta con lo scarto dei margini superflui. Pertanto ogni pezzo

* La parte I è opera di Andrea Canova; la parte II e l'antologia dei testi si devono ad Alice Ferrari.

¹ La biografia della studiosa è efficacemente tratteggiata da C. Delcorno, «Necrologio. Franca Brambilla Ageno (Reggio Emilia 1913-Milano 1995)», *Giornale storico della letteratura italiana*, a. CLXXIII (1996), pp. 315-320; cui vanno aggiunti i contributi di vari autori in *Schede umanistiche*, n.s., a. I (1997), pp. 5-86; il volume *Tra filologia e storia della lingua italiana. Per Franca Brambilla Ageno*, a cura di A. Canova, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015; nella rete: E. Benucci, «Franca Brambilla Ageno e l'Accademia della Crusca» (<https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/franca-brambilla-ageno-e-laccademia-della-crusca/7957>; consultato il 5 gennaio 2022). La sua bibliografia si trova in F. Brambilla Ageno, *Studi danteschi*, con una premessa di C. Delcorno, Padova, Antenore, 1990, pp. 263-282, ma va integrata con P. Bongrani, «I libri di Franca Brambilla Ageno. Con un contributo alla sua bibliografia», in *Tra filologia e storia della lingua italiana*, pp. 35-50. Per i libri e i documenti della studiosa conservati all'Università Cattolica (Sede di Brescia): P. Goffi e A. Malanca, «Dalla biblioteca di Franca Brambilla Ageno al Fondo FAB: storia e illustrazione della raccolta», *ivi*, pp. 51-76 e A. Canova e A. Ferrari, «Fondo e Archivio Franca Brambilla Ageno», in *Immagini dal Centro. Le Raccolte Storiche dell'Università Cattolica di Brescia*, a cura di A. Canova e P. Goffi, Milano, Vita e Pensiero, 2021, pp. 101-114; per le carte conservate all'Accademia della Crusca: C. Canneti, «Il Fondo Brambilla Ageno all'Accademia della Crusca», *StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana*, a. VI (2017), pp. 283-337.

risulta costruito con sobria compattezza e non è semplice estrapolarne segmenti da rendere autonomi. Anche *L'edizione critica dei testi volgari*, manuale diffusissimo e tappa obbligatoria per ogni apprendista, rifugge dalla teorizzazione appena prolungata e praticamente mai abbandona il modulo 'regola / esempi', con l'eccezione dei paragrafi iniziali, che difendono la disciplina e derivano direttamente dalla prima reazione dell'Ageno alla *Nuova filologia* di Michele Barbi, uscita nel 1938 e da lei subito recensita con comprensibile favore.² Nell'unanime ricordo di chi la conobbe, questo atteggiamento rigoroso e schivo caratterizzava anche la persona, oltre alla studiosa, e certo la lettura del suo profilo biografico e della sua bibliografia confermano le testimonianze.³

Laureatasi a Genova con Achille Pellizzari nel 1935, l'Ageno era stata presto affascinata anche dall'insegnamento di Alfredo Schiaffini; e proprio il cortocircuito tra filologia e linguistica generò la sua esperienza di studiosa. Di là dai risultati puntualmente ottenuti, è ammirevole il metodo dell'Ageno, che accomuna tutti i suoi lavori e si applica in un'aperta sfida ai problemi e ai giacimenti storici dai quali si possano trarre le chiavi per risolverli.⁴ In ambito letterario, i problemi sono principalmente la comprensione dei testi e il ripristino della loro forma corretta. L'Ageno partiva da solidissime conoscenze linguistiche, che risalivano a monte del volgare, e da uno spoglio sistematico dell'esistente, i cui esiti prendevano nell'immediato la forma di ordinate schedine manoscritte (ancor oggi conservate tra le sue carte e i suoi libri) per poi convergere nella spiegazione e – dove necessario – nella correzione dei luoghi considerati.⁵ Le dimensioni di queste campagne e la capacità di governo dei loro raccolti impressionano noi oggi, abituati come siamo ai comuni ausili informatici. Chi ripercorra idealmente la stesura del *Verbo nell'italiano antico* o del commento al *Morgante* non può non riflettere su imprese di quel genere in quel contesto.⁶ A riprova, si deve

² *La Rassegna*, XLVII (1939), pp. 270-273.

³ È senz'altro da ricordare, e non solo per la sua commossa partecipazione, C. Paozzani, «Franca Brambilla Ageno, 'maestra' di filologia», in *Tra filologia e storia della lingua italiana*, pp. 7-16.

⁴ Entrano nei dettagli G. Gorni, «La filologia di Franca Ageno. Dal manuale di critica testuale all'edizione del *Convivio*» e P. Bongrani, «Franca Ageno e gli studi di linguistica italiana» *Schede umanistiche*, n.s., a. I (1997), pp. 7-31 e 65-86.

⁵ Qualche appunto al riguardo in A. Canova, «Dal laboratorio di Franca Brambilla Ageno. Annotazioni per il metodo e una corrispondenza con Sebastiano Timpanaro», in *Tra filologia e storia della lingua italiana*, pp. 77-109: 82-84.

⁶ F. Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964; L. Pulci, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

sapere che l'Ageno sottoponeva a continua revisione le proprie opere, talvolta in vista di nuove edizioni che non videro mai la luce. La sopravvivenza dei postillati autografi documenta un lavoro di aggiornamento assiduo e minuzioso, sotto forma di annotazioni marginali o di cedole manoscritte applicate alle pagine.⁷

Al riguardo, aggiungerei per esempio l'edizione delle *Rime* di Panuccio del Bagno, fondamentale per lo studio della poesia del Medio Evo toscano.⁸ Qui la curatrice si tiene defilata con un impegno che supera la regola della collana in cui esce il libro (i «Quaderni degli *Studi di filologia italiana*»). Non c'è una vera e propria introduzione; la *Nota al testo* è stringata (anche perché tutti i componimenti, eccetto uno, sono traditi da un solo testimone) e s'incentra sui problemi della veste linguistica e della trascrizione. La severità delle prime pagine è però bilanciata dalla profusione del commento, largo di note linguistiche e di parafrasi (essenziali per un poeta alquanto ostico), e dagli strumenti finali: un *Glossario* e un *Prospetto sintattico*, che – ancora una volta – si reggono su un'ampia base comparativa di testi minutamente schedati. Anche l'edizione di Panuccio, che origina dalla recensione del precedente e inadeguato tentativo ecdotico di Mark Musa, mette a bilancio una ricognizione inesausta e, oltre a proporre una ragionevole ipotesi filologica, fornisce un *accessus* per imprese analoghe.⁹

Tale modo di agire e di intendere la disciplina è stato, per così dire, la firma personale dell'Ageno. In anni precedenti rispetto a quelli che videro la pubblicazione del *Verbo* e delle *Rime* di Panuccio, bisogna ricordare il *Morgante* curato da lei, che nel 1955 segnò un punto di svolta per «Storia e Testi», la collana più nota di Ricciardi. Il libro, per la prima volta e con chiarezza programmatica, univa una matura *restitutio textus* a un commento puntuale: «testo, dunque, ossia costituzione del testo, e competente interpretazione», per dirla con Domenico De Robertis, che vi individuava la «formula» e anzi la «divisa» della serie, riconoscibile però solo dopo il volume dell'Ageno; in precedenza e fin dalle origini i

⁷ Molto significativo il caso del *Morgante* (sul quale si veda A. Ferrari, «La "passione" del *Morgante*. Franca Brambilla Ageno e l'edizione critica del poema pulciano», *StEFI. Studi di erudizione e di filologia italiana*, a. V (2016), pp. 345-371), ma anche del *Verbo nell'italiano antico* fu preparata e in parte allestita una riedizione corretta (Goffi, Malanca, «Dalla biblioteca di Franca Brambilla Ageno», pp. 71-72).

⁸ *Le rime di Panuccio del Bagno*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.

⁹ M. Musa, *The Poetry of Panuccio del Bagno*, Bloomington, Indiana University Press, 1965; la recensione dell'Ageno era uscita in «Romance Philology», a. XXI, pp. 229-234.

lettori si erano invece attesi «la riproposta di una vulgata, di altrettante vulgate, a cui venissero concesse sobrie cure, e sobrie chiose, solo dove necessario o, al posto di queste, la traduzione dei testi latini».¹⁰

Il *Morgante* permette di aprire un'altra porta dell'officina. Un ritratto dell'Ageno sarebbe troppo approssimativo se non tenesse conto dei suoi interessi lessicografici, che non si concretizzarono solo nel commento alle opere, ma anche in una fitta schiera di articoli (spesso brevi note) a proposito di parole o locuzioni obsolete in testi antichi. Gli scritti trovarono posto soprattutto in «Lingua Nostra» (alcuni negli «Studi Danteschi») e abbiamo oggi la fortuna di poterli leggere in due utilissime raccolte.¹¹ Grazie all'Ageno, una serie di lemmi misteriosi (*proficabile, conio, avetosio, iderare, stròvele, zucca barucca, filocatto* e così via) ritrova il proprio significato e le proprie origini, e spesso anche una famiglia accogliente. Questi minuti guadagni, che nel complesso diventano un capitale ingente e prezioso, dicono ancora di un metodo paziente, a maglie strette, in territori impervi; ma rivelano anche una predilezione per i settori in senso ampio 'non petrarcheschi' della lingua e della letteratura italiane.¹² La ricerca dell'Ageno privilegia il versante espressionistico; non teme i sentieri del dialetto e del gergo: anzi, proprio nella specie gergale apre nuove vie (si pensi ai saggi sul *Nuovo modo de intendere la lingua zerga* e sulla lettera in furbesco di Luigi Pulci). Pure chi non si entusiasma per il controluce psicologico rileverà qui una sorta di scarto temperamentale tra i letterati 'discoli' (non si dimentichi che l'Ageno fu editrice di Franco Sacchetti) e la loro interprete, rimasta invece nella memoria come esempio di pudica riservatezza.¹³ Credo si

¹⁰ D. De Robertis, «L'edizione del Morgante», *Schede Umanistiche*, n.s., a. I (1997), pp. 49-64: 54.

¹¹ Brambilla Ageno, *Studi danteschi*, e Ead., *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani e D. Trolli, introduzione di G. Ghinassi, Bologna, CLUEB, 2000.

¹² Fin dai suoi esordi, l'Ageno si addentrò volentieri in altre province non liriche, occupandosi a più riprese di letteratura religiosa. Esito a stampa della sua tesi di laurea fu *Il Bianco da Siena: notizie e testi inediti*, Genova, Dante Alighieri, 1939; di qualche anno più tarda l'edizione di Iacopone da Todi, *Laudi, Trattato e Detti*, Firenze, Le Monnier, 1953: impegni che le valsero la chiamata di Gianfranco Contini a collaborare ai *Poeti del Duecento* (C. Delcorno, «Il contributo di Franca Brambilla Ageno agli studi di letteratura religiosa medievale», *Schede umanistiche*, n.s., a. I (1997), pp. 33-47; Canova, Ferrari, «Fondo e Archivio Franca Brambilla Ageno», pp. 102, 111 per la partecipazione all'impresa continuata).

¹³ L'Ageno allestì un'edizione delle opere di Franco Sacchetti per i «Classici» Mondadori, la cui repentina chiusura lasciò il lavoro in bozze (si veda P. Pellegrini, «Franco Sacchetti e la tradizione testuale del *Trecentovelle*. I. Filologia delle strutture», in D. Cappi e P. Pellegrini, *Prolegomena a una nuova edizione del «Trecentonovelle» di Franco Sacchetti*,

debba pensare a un gusto dell'esegeta per la competizione con l'ostilità di quei testi, come una chiamata alle armi dello studio, capaci di spianare tutti gli ostacoli.

L'Ageno conseguì la libera docenza in Storia della lingua italiana nel 1955 e, dopo aver lungamente insegnato al Liceo Beccaria di Milano, tenendo per qualche anno pure corsi a contratto all'Università Cattolica, nel 1964 fu chiamata alla cattedra di Storia della grammatica e della lingua italiana presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Parma, dove si svolse tutta la sua carriera accademica. Nello stesso 1964, la studiosa ricevette l'incarico ufficiale dell'edizione del *Convivio* per l'Edizione Nazionale delle Opere di Dante.¹⁴ In modo riservato, già nel 1960, Gianfranco Contini l'aveva convinta ad accettare quel compito.¹⁵ La decisione era destinata a muovere il malcontento di più persone, perché il *Convivio* era già stato ufficiosamente assegnato a Maria Picchio Simonelli. Ma più che seguire la polemica, preme dire che il prosimetro occupò l'Ageno nei trent'anni successivi, allontanandola da altri progetti ben avviati o già condotti a termine. La consuetudine con la disastrosa tradizione del testo e con la prosa antica caratterizzano molta della produzione dell'Ageno più matura. Sia negli articoli preliminari all'edizione sia in ciò che di quella esperienza filtra nelle due versioni del suo manuale di ecdotica, si distinguono i segni di una tensione agonistica, quasi di un corpo a corpo con un relitto storpiato e refrattario alla cura. La strategia conta molto sul ricorso alle fonti e sull'analogia con fatti ricorrenti nella prosa contemporanea. La vicenda ebbe un esito quasi letterario: nel 1995 l'edizione uscì dalla tipografia poche settimane dopo la morte della curatrice, che era malata da tempo; epilogo che sembra avere qualcosa di esemplare, come di ammonimento sulle operazioni umane, anche le più eroiche.¹⁶

Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 125-217: 134-137 e la bibliografia citata). Le sole rime furono stampate successivamente (F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, ed. by F. Brambilla Ageno, Firenze-[Nedlands], Olschki-University of Western Australia Press, 1990).

¹⁴ Il contratto, sottoscritto da Contini per la Società Dantesca Italiana, porta la data 10 luglio 1964; se ne trova una copia tra le carte del Fondo Franca Brambilla Ageno (Brescia, Università Cattolica, Raccolte Storiche dell'Università Cattolica di Brescia, in corso di catalogazione).

¹⁵ Il primo documento a me noto è una lettera di Contini all'Ageno datata 23 ottobre 1960 (*ibidem*).

¹⁶ Sono da leggere le parole pronunciate da De Robertis il 27 febbraio 1996 all'Università di Parma e recentemente pubblicate da Paolo Bongrani (Domenico De Robertis, «Presentazione dell'edizione critica del *Convivio* di Dante curata da Franca Brambilla Ageno», in *Tra filologia e storia della lingua italiana*, pp. 113-127).

Come si sa, l'edizione del *Convivio* ha suscitato valutazioni discordanti. Sarebbe stato d'altronde difficile, di fronte a un testo così corrotto, scegliere una via piana e universalmente condivisibile. Di certo l'*emendatio ex fonte* produce congetture brillanti, ma resta il sospetto che sia stata praticata in modo troppo meccanico; e la sfiducia nell'archetipo è sembrata eccessiva ad alcuni. Di là dalle valutazioni stemmatiche, certe scelte relative alla veste linguistica paiono difficilmente verificabili. Però, oltre ogni perplessità, la ricostruzione dell'Ageno è uno dei fatti più rilevanti della filologia dantesca del secolo scorso ed è la forma nella quale leggiamo abitualmente il *Convivio*. L'apparato rende comunque sempre ragione delle scelte editoriali e una delle sue tre fasce discute in maniera esauriente la cernita delle varianti, sicché il progresso nella conoscenza della questione generale e di quelle particolari non è discutibile.

Probabilmente in nessun'altra figura della filologia italiana novecentesca l'etica scientifica si è tradotta in una sorta di ascesi laica come in Franca Ageno, il cui «coraggio più che virile» era consacrato da Contini in tempi ancora ignari del politicamente corretto.¹⁷ La sua positiva fiducia nelle fatiche umane, impaziente di indugi, sembra avere emarginato ogni effusione sentimentale. Pare perciò di scoprire una persona del tutto diversa quando si leggono le sue pagine in memoria di Schiaffini (pagine, beninteso, escluse dalla bibliografia 'ufficiale'), con il cui incipit può terminare questa sommaria introduzione: «Nell'inevitabile, melanconico vagheggiamento che la nostra delusa stanchezza di oggi fa del passato, il caro mito degli studi universitari è forse abbellito dal confronto con le troppe cose che sono poi appassite nella nostra vita personale».¹⁸

II

Con la raccolta di testi che si presenta non s'intende certo tentare di riprodurre la vastità degli studi di Franca Brambilla Ageno – i quali, com'è noto, si estendono dalla filologia testuale all'analisi storico-linguistica e giungono a importanti conclusioni di carattere generale sulla pratica ecdotica –; ci si propone piuttosto di dare un saggio dello spes-

¹⁷ Sono le parole iniziali della recensione alle opere di Jacopone uscita nel 1953: G. Contini, «Per l'edizione critica di Jacopone» (1953), ora in Id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2007, pp. 405-414.

¹⁸ F. Brambilla Ageno, «Gli anni di Genova», in *Alfredo Schiaffini tra amici e scolari*, Sarzana, Canale, 1967, pp. 41-46: 41.

sore che contraddistingue il suo lavoro, ponendo l'accento sulla notevole lezione di metodo che tramanda.

Il primo testo antologizzato, *Questioni d'interpunzione nella critica testuale*,¹⁹ è un grande insegnamento sulla necessaria interazione tra scelte editoriali e analisi linguistica, nonché una dimostrazione dell'esemplare modo di operare della filologa. L'Ageno avvia infatti il discorso presentando alcuni estratti di testi antichi privi di punteggiatura, prosegue valutando differenti ipotesi di interpunzione in base alla struttura sintattica, e arriva a enunciare fondamentali regole per la critica testuale. Secondo la studiosa alcune questioni sono «compito del critico, non del linguista. Ma il lavoro filologico, per procedere innanzi, richiede spesso che simili problemi siano stati risolti». Il passo si conclude con un prezioso avvertimento basato sul principio, che dovrebbe guidare qualsiasi intervento critico, del rispetto assoluto dell'autore: la filologa afferma infatti che l'interpunzione esatta di un testo antico può essere «talora quella più lontana dall'uso moderno. ... Perché ogni autore ha, negli atteggiamenti sintattici come nella scelta lessicale, le sue preferenze, le sue attitudini, talvolta le sue incapacità: la distribuzione della punteggiatura deve tenerne conto».

Proprio per suggerire un'interpunzione lievemente diversa rispetto a quella introdotta da Domenico De Robertis nell'edizione del testo,²⁰ Franca Brambilla Ageno sceglie di ripubblicare *La lettera in furbesco di Luigi Pulci*,²¹ (il secondo estratto dell'antologia, che viene qui proposto senza il glossario finale) nel saggio in cui ne fornisce la corretta interpretazione, fino a quel momento rimasta oscura. Il contributo è la vivida testimonianza di un'ammirevole perspicacia nel dedurre il senso dei testi antichi sulla base di elementi concreti e verificabili. Grazie alla lista di parole furbesche stilata dallo stesso Pulci, in cui si legge «pesce 'fanciulla'», la studiosa riesce infatti a comprendere che la missiva che inizia con la frase «qui saranno stasera di be' pesci» altro non è che un invito a «a spassarsela un po'» rivolto da Luigi Pulci al giovane amico Lorenzo de' Medici.

¹⁹ F. Brambilla Ageno, «Questioni d'interpunzione nella critica testuale», *Lettere Italiane*, IX (1957), pp. 396-403 poi in Ead., *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 490-506.

²⁰ L. Pulci, *Morgante e lettere*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 1007-1008.

²¹ F. Brambilla Ageno, «La lettera in furbesco di Luigi Pulci», «Tre studi quattrocenteschi», *Studi di filologia italiana*, XX (1962), pp. 75-98 ora in Ead., *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani-F. Magnani-D. Trolli, Introduzione di G. Ghinassi, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 573-581.

Il manuale di filologia *L'edizione critica dei testi volgari* raccoglie i significativi esiti dell'esperienza di Franca Brambilla Ageno in qualità di editrice di testi.²² Il libro – che, come si legge nell'incipit qui riproposto, inizia nel segno della lotta ai pregiudizi nei confronti delle edizioni critiche – non promette soluzioni facili e, anzi, ammette sin dal principio che i problemi filologici sono individuali e vanno dunque valutati di volta in volta secondo le condizioni specifiche del singolo caso. Un solo consiglio, che ha l'aria di un'accorata raccomandazione, segue questi avvertimenti: «occorrono, certo, intuito, oseremmo dire fantasia, acume, e senso linguistico; occorrono cognizioni di paleografia, di storia della lingua, non mai abbastanza profonde e varie; ma soprattutto è necessaria la passione per la propria disciplina, e una specie di umiltà per accostarsi ai testi senza preconcetti o ambizioni». E così è impostata l'opera stessa, che, come emerge anche dai brevi estratti qui raccolti, offre numerosi esempi per ogni enunciato – spesso tratti proprio dai lavori dell'Ageno –, per garantire al lettore la panoramica più completa possibile dei processi illustrati.

L'ultimo saggio, *Il verbo «tralucere» nella «Commedia»*,²³ dimostra che solo la collaborazione delle conoscenze filologiche, linguistiche e critiche può essere garanzia di una giusta comprensione dei testi. Dopo aver vagliato le precedenti interpretazioni del verbo *tralucere* nel poema, ritenute «troppo complicate», l'Ageno espone il modo in cui intende procedere per individuare il significato che il vocabolo assume nell'opera dantesca: «Occorre confrontare tutti i passi in cui compare il verbo *tralucere*, e riferirsi alle definizioni di termini relativi alla luce, offerte da Dante stesso in *Conv.* III xiv, e non contraddette da alcun impiego che egli faccia in séguito di tali termini». Ancora una volta l'appropriata esegesi è restituita da una ricerca onesta, che si incardina su dati concreti e sempre appurabili. È questa la forma di rispetto per i testi praticata dall'Ageno che, attraverso procedimenti lineari e rigorosi, le ha consentito di dare un contributo fondamentale ai nostri studi.

²² F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari. Seconda edizione riveduta e ampliata*, Padova, Antenore, 1984 (I ed. 1975).

²³ F. Brambilla Ageno, «Il verbo *tralucere* nella *Divina Commedia*», *Studi Danteschi*, XLVII (1970), pp. 5-14; ora «Il verbo *tralucere* nella *Commedia*», Ead., *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990.

Questioni d'interpunzione nella critica testuale¹

1. Il problema d'introdurre in un testo (dei secoli dal Due- al Quattro- o perfino al Cinquecento) un'interpunzione, non solo tanto ragionevole da rendere limpido il senso, ma anche così agile, articolata e varia, che valga a sottolineare o a smorzare, a seconda del tono della pagina e dello stile dello scrittore, è spesso fra i più capaci di deludere e stancare il filologo che pure li affronti con preparazione (anche e prima di tutto critica e stilistica) e con ostinatezza adeguata.

2. Il Sacchetti e il Pulci, il primo per incapacità costruttiva,² il secondo per deliberata scelta dei moduli sintattici più semplici ed elementari,³ tendono insistentemente alla coordinazione.

La concezione del Sacchetti è lineare, e si sforza di esprimersi in forma complessa per suggestione del modello boccaccesco; nel Pulci accade al contrario che si sviluppi linearmente un pensiero che richiederebbe un'articolazione sintattica complessa.

Prendiamo a caso un passo del *Morgante*, che lasceremo per il momento senza interpunzione:

Morgante il passo quanto può studiava
e a dispetto di tutti i pagani
passato ha il fiume e 'l fardel ne portava
(7, 21, 1-3),

e confrontiamolo con quest'altro:

Così in un tratto il padiglion giù spiana
e d'ogni cosa ne fece un fardello
e Manfredonio e Dodon vi r avvolse
e fuggì via
(7, 18, 5-8).

¹ F. Brambilla Ageno, «Questioni d'interpunzione nella critica testuale», in *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 490-506; già pubblicato in *Lettere Italiane*, IX (1957), pp. 396-403.

² Si veda: C. Segre, «Tendenze stilistiche nella sintassi del "Trecentonovelle"», in *Lingua stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 301-340.

³ Cfr. F. Ageno, «Scelta linguistica e reazione antiletteraria nel *Morgante*», *Lettere italiane*, VII (1955), pp. 113-129: 123.

Il secondo descrive con una serie di coordinate una serie di azioni successive: si tratta dunque di una coordinazione vera e propria (e non asindetica), e poiché il soggetto rimane lo stesso, sarà consigliabile di non dividere le proposizioni con alcun segno d'interpunzione.

Ma nel primo passo la coordinazione è solo apparente; il legame logico è: 'Morgante studiò il passo quanto poteva, *cosicché* passò il fiume, *portandosi* via il fardello': la seconda proposizione è consecutiva, la terza è modale. La divisione mediante virgole collocherà i vari membri su piani diversi e inviterà il lettore avveduto a ripercorrere all'indietro la via per cui lo scrittore è arrivato ad esprimersi così.

Un caso identico si presenta nell'ultimo verso del secondo passo:

e fuggì via, e 'l suo battaglia tolse,

dove pure l'apparente coordinata è in realtà una modale: 'non senza prendere il suo battaglia'.

3. Quando, all'inizio di un periodo sacchettiano, un gerundio un participio precede la principale, essendovi un soggetto unico ed espresso, bisogna distinguere accuratamente i casi nei quali il soggetto si trova fra i due verbi, da quelli nei quali li precede entrambi.

Nei primi, l'interpunzione che danno abitualmente le edizioni antiche è del tipo seguente:

«...tirando lo sportello il portinano, vide ben diece orinali essere appiccati ad esso» (42, 4);

«...e arrivando là certi suoi vicini, dicono...» (105, 7);

«...ed entrando dentro il cavaliere, vede il gottoso col viso tutto insanguinato» (110, 10).

Per chiarire se questa interpunzione sia esatta, occorrerà esaminare il testo nel suo complesso. Il *Trecentonovelle* presenta innumerevoli passi nei quali alla proposizione gerundiva (raramente con un predicato costituito da un participio passato) appartengono altri elementi, che vengono posposti al soggetto, così che la successione è: gerundio (o participio) + soggetto + complementi vari del gerundio + proposizione principale senza soggetto espresso:

«Veggendo messer Dolcibene questo, comincia a pigliare del campo» (145, 17);

«Avendo messer Vieri la lettera, non pensò mai se non come potesse rinvenire il fatto» (177, 16);

e più complesso: «Levatosi la mattina Mino molto per tempo, e ancora riguardando per ogni buco, nella fine...aprì l'uscetto» (84, 20).

Il Sacchetti abusa di questi gerundi, che si presentano come assoluti avendo il proprio soggetto, ma non sono tali che in apparenza, perché la proposizione principale ha il medesimo soggetto, anche se inespresso.

Le ragioni della frequenza del modulo nei testi italiani antichi si potrebbero esporre, secondo lo Škerlj,⁴ press'a poco nei seguenti termini: fra il periodo formato da gerundio + principale, e quello formato da principale + gerundio, v'è una differenza lieve ma percettibile: il gerundio si trova in principio quando esprime un'idea che va messa in evidenza; e allora può essere importante, per la chiarezza, che il soggetto comune alla gerundiva e alla principale si trovi piuttosto presso il gerundio che presso il verbo principale.

Sulla genesi o sulla diffusione del gerundio apparentemente assoluto avrebbe influito il riferimento a un enunciato precedente mediante un relativo o un dimostrativo, in quanto questi avrebbero avuto per effetto di accentuare il distacco del gerundio stesso dal verbo dal quale dipende.⁵

Gli esempi citati dallo Škerlj sono tutti del tipo che si è già visto: «... levandosi il lavoratore a cui il giovane aveva picchiata la porta, e andando provvegendo le sue terre, ebbe veduto a piè d'un burrato questa botte» (17, 19), cioè comprendono, oltre al gerundio e al soggetto, altri elementi, che dipendono dal gerundio e vengono collocati fra il soggetto e la principale. Solo la presenza e la collocazione di tali elementi, infatti, rende evidente la natura del costruito.

Ma lo studioso non si pone la domanda se, dove essi manchino o siano per il loro scarso sviluppo compresi fra il gerundio e il soggetto, sia presumibile che questo appartenga al gerundio: nel qual caso la sua teoria cadrebbe.

Lo Škerlj riconosce tuttavia che le ragioni da lui addotte per spiegare il largo uso che si faceva nel secolo xiv della costruzione in apparenza assoluta, non sono molto forti, e aggiunge che esse non sarebbero bastate a determinarlo, se il gerundio non si fosse presentato come un mezzo assai comodo di sostituire qualunque tipo di proposizione secondaria precedente la principale e avente con essa il soggetto in comune.⁶

Si può dubitare che tale spiegazione complementare valga per altri che per i cattivi scrittori.

⁴ S. Škerlj, *Syntaxe du participe présent et du gérondif en vieil italien*, Paris, Champion, 1926, §§ 512-515, pp. 166-168.

⁵ Ivi, § 516, pp. 168-169.

⁶ Ivi, §§ 517-518, pp. 169-170.

La diffusione straordinaria del gerundio assoluto in generale⁷ è d'altronde un fenomeno del quale possiamo limitarci a prendere atto. Fa parte della tecnica letteraria più elementare l'accettazione di determinati moduli sintattici, non meno che l'impiego volenteroso di taluni semplici procedimenti retorici: gli uni e gli altri, in quanto siano prevalenti, diversi da epoca a epoca. La fortuna del gerundio assoluto nel Trecento è in ultima analisi un fenomeno stilistico, ma di una stilistica «di scuola» e, se così è lecito esprimersi, passiva,⁸ al pari dell'abuso della dittologia sinonimica nella lirica dugentesca.⁹

Il gerundio sostituitosi al participio presente aveva ereditato da una parte la funzione che questo aveva nelle costituzioni assolute con soggetto diverso dalla sovraordinata,¹⁰ dall'altra la funzione di proposizione secondaria circostanziale con lo stesso soggetto della sovraordinata.¹¹

Bastava che il modulo abituale per il primo tipo (gerundio + soggetti del gerundio e della sovraordinata + predicato della sovraordinata):

«E di ciò *dubitando molte persone* ch'ella non fosse la diritta lancia con che Cristo fu fedito, uno cavalieri saggio...a cui Cristo era apparito, elli certificò della lancia» (*Testi fior.*, 91, 6-9); «del mese di settembre..., essendo podestà di Firenze *Guido da Ponente di Ravenna*, i fiorentini andaro ad oste sopra la città di Pisa» (*Testi fior.*, 136, 21-3); e con ripresa mediante pronomi nella sovraordinata del soggetto del gerundio assoluto: «E *stando loro a* Cesaria, apparve loro sopra l'oste una colomba

⁷ S. Lyer, *Syntaxe du gérondif et du participe présent dans les langues romanes*, Paris, Droz, 1934, pp. 93-113, muove da ciò che egli chiama la «inerenza psicologica del soggetto» alle forme anche non personali del verbo: il gerundio, passato dalla funzione strumentale a quella di participio presente, fu usato quale complemento predicativo e interpretato come indicante un'azione compiuta dal soggetto della sovraordinata. E attribuire ad esso il soggetto posseduto dal verbo personale, equivaleva ad attribuirgli un soggetto qualsiasi: donde, secondo il Lyer (pp. 250-251), il gerundio assoluto con soggetto diverso da quello della principale.

⁸ Sulle ragioni della diffusione del gerundio (prevalentemente come erede delle funzioni del participio presente latino nel Duecento, soprattutto in accezioni corrispondenti al valore fondamentale del gerundio ablativo latino nel Trecento), v. Segre, «La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani (Guittone, Brunetto, Dante)», nel citato volume *Lingua stile e società*, pp. 79-270, alle pp. 122-123.

⁹ V.W.T. Elwert, «La dittologia sinonimica nella poesia romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana», *Bollettino Centro studi filologici e linguistici siciliani*, II (1954), pp. 152-177; F. Agno, «Premessa a un repertorio di frasi proverbiali», *Romance Philology*, XII (3 febr. 1960), pp. 242-264: 247.

¹⁰ Škerlj, *Syntaxe du participe présent*, §§ 432-503, pp. 139-164.

¹¹ Ivi, §§ 353-431, pp. 115-138.

candida» (*Testi fior.*, 91, 17-8); «E *tornando elli* ad casa con li cardinali, tanta gente li si fece incontra, che...» (*Testi fior.*, 94, 15-6; cfr. 100, 22-3); si sovrapponesse al modulo abituale per il gerundio proposizionale (soggetto della sovraordinata + gerundio + predicato della sovraordinata):

«E così l'oste de' cristiani, *vedendo* il miracolo, *confidandosi* in Cristo e nella lancia con ch'elli fue fedito..., andavano inançi non dubitando» (*Testi fior.*, 91, 11-4); «Questi, *procacciando* di soccorrere la Terra Santa, iscrisse lettere...» (*Testi fior.*, 109, 21-2); «I sanesi, *esendo* in questa oste in compangnia di fiorentini, quando l'oste tornava, partirsi da' fiorentini» (*Testi fior.*, 134, 7-9).

perché nascesse il tipo del gerundio apparentemente assoluto:

«*essendo i topi raunati* sança numero, niuno toccavano se non solamente lui» (*Testi fior.*, 85, 22-3); «Nel detto tempo, *venendo lui* ad Roma per Tiburi, ch'era disfatta, comandò ch'ella fosse rifatta» (*Testi fior.*, 102, 22-3); «Et *intrando lo mperadore* col suo exercito in Borgogna, credetesi al tutto tòrre la terra e il reame» (*Testi fior.*, 104, 10-2); «*Sentendo il papa* questa cosa, si ssi diede a tanto dolore, che...» (*Testi fior.*, 109, 3-4); «*Vedendo messer Odd' Arighi* questa cosa, fu molto cruccioso» (*Testi fior.*, 118, 28-9); «*venendo due cardinali* d'oltremonte a corte..., furono presi» (*Testi fior.*, 123, 5-10); «sì che finalmente, *vedendo i pratesi* che ll'oste v'andava, pagaro...» (*Testi fior.*, 139, 14-5).

L'abitudine di premettere il gerundio col proprio soggetto dove la costruzione era assoluta, può aver portato, anche senza che concorressero altri elementi, a premettere a sua volta il gerundio proposizionale, e ad attribuirgli il soggetto che effettivamente gli apparteneva ma apparteneva in pari tempo alla sovraordinata.

Si davano d'altronde casi in cui i due schemi si accostavano maggiormente fra loro, potendo per esempio il soggetto del gerundio assoluto essere preposto, come avveniva del soggetto comune alla sovraordinata e al gerundio proposizionale:

«*E' sanesi uscendo fuori* per difenderle, la battaglia fue grande» (*Testi fior.*, 124, 36-7); «*messer Bondelmonte cavalcando a palafreno* in gibba di sendado..., messer Ischiatta delli Uberti li corse adosso» (*Testi fior.*, 119, 6-8).

Qualche volta l'inserirsi di un vero gerundio assoluto con proprio soggetto subito dopo il soggetto della principale + gerundio proposizionale o participio congiunto riferito a tale soggetto, poteva conferire a questi due elementi una particolare compattezza e una specie di autonomia rispetto al predicato della principale, che veniva dopo; cioè poteva, in altre parole, creare l'impressione che anche questo gerundio

o participio fosse assoluto: «*il quale venuto ad Roma, e la coscienza sua rimordendoli forte che lla sua electione non era di ragione, rifiutò*» (*Testi fior.*, 84, 22-4).¹²

Insomma, nella creazione dello schema del gerundio apparentemente assoluto non si avrebbe tanto uno sforzo di chiarezza o la valutazione cosciente dell'importanza relativa dei diversi enunciati compresi in un periodo, quanto l'estensione meccanica di uno schema corrente.

La natura del fenomeno è resa evidente dal fatto che al tipo del gerundio apparentemente assoluto si giunge, come osserva lo Škerlj medesimo,¹³ attraverso un tipo per così dire misto, nel quale il gerundio indica un'azione compiuta dal soggetto della sovraordinata, ma questo soggetto viene enunciato due volte, nella sovraordinata e presso il gerundio, quasi che si trattasse di un vero gerundio assoluto con soggetto proprio:

«Ala perfin, per quello – k'el plaqu'a soa muié, A tenir quest donzello – *consent lo cavalé, Lu no sapiand k'el fosse* – quel inimig crudé, Pensand k'el foss tal fante – com g'aveva mesté» (Bonvesin, *De elym.*, 621-4); «allora *la moglie dello imperadore*, stando di sopra a vedere, *vedendo ella* questo miracolo, non *poté* più...» (*Collez. legg. ined.*, 2, 149); «ma poi, vedendo il suo piacere, immaginando che, *vegnendo egli, esso* dove che io fossi *verrebbe*, risposi...» (*Fiammetta*, 5, 16); e per effetto dell'allinearsi di vari gerundi, proposizionali e assoluti: «Ma alla fine, *vincendo Filippo*, essendo già tra lloro la pace ordinata..., *Filippo* da assesini *fu morto*» (*Testi fior.*, 3, 19-22).

In un certo senso la spiegazione dello Škerlj è adeguata e aderente al caso del Sacchetti, a parte il fatto che questi non sa valersi del relativo iniziale: un'inettitudine a costruire periodi di largo respiro e a variarne la struttura, combinata con una maldestra imitazione dell'ampio e armonioso periodo boccaccesco, porta lo scrittore a moltiplicare i gerundi in ogni posizione, come surrogato di costrutti più difficili.¹⁴

Presso di lui, la costruzione in apparenza assoluta diventa un *cliché* sintattico che non ha nessuna ragione oggettiva di significato o stilistica di tono, e non è affatto imposto dal modo di concepire la narrazione.

Si considerino le due serie:

a) «Messer Ridolfo, avendo tosto considerata la questione, fece la risposta dicendo...» (7, 6);

¹² Si è detto che appunto a costruzioni come questa lo Škerlj attribuisce in parte la diffusione del gerundio assoluto.

¹³ Škerlj, *Syntaxe du participe présent*, §§ 504-511, pp. 164-166.

¹⁴ Segre, «Tendenze stilistiche», pp. 309-313.

«Il famiglio, udendo costui e veggendo che dono non ricevea, si partì quasi scornato» (39, 8);

«Il detto ser Ciolo, avendo sentita la grida, deliberò...» (51, 3);

«Il signore, veggendo che costui si volea partire perché non vedea da poter più trarre a sé, non lo licenziò» (117, 3);

b) «Essendo il cavaliere di tutto informato, andò il dì medesimo dinanzi al papa» (29, 5);

«Essendo costui così bagnato, entrò in Todi» (34, 5);

«Udendo il cardinal questo, chiamò il calonaco da parte» (34, 41);

«Essendo il detto messer Ridolfo al servizio del re Luigi di Sicilia, andando con certa gente d'arme, fu assalito...» (41, 5);

«Veggendo frate Taddeo che pur mostrare gli lo convenia, aprì il forzierino» (60, 6).

I due tipi sono usati promiscuamente, senza apprezzabili differenze di significato, forse con prevalenza numerica del primo.

È chiaro che gli schemi sono scambiabili fra loro e che lo schema della serie *b* può venir sostituito a quello della serie *a* con la semplice inversione dei termini iniziali.

Presso il Sacchetti l'introduzione del gerundio iniziale con aspetto solo apparente di gerundio assoluto, è diventata un procedimento puramente meccanico: spesso è il risultato di un'inversione del soggetto della principale, e del gerundio che si presenterebbe spontaneamente come inserito, in qualità d'implicita circostanziale, temporale, causale, ecc., fra quello e il suo predicato.

Se ne deducono, per la prassi della critica testuale, due regole:

1) Anche dove gli elementi secondari della proposizione gerundiva vengono prima del soggetto, bisogna supporre che questo appartenga alla proposizione gerundiva stessa, e non alla principale che segue. Tale disposizione, infatti, si presenta solo se gli elementi in questione sono costituiti da una o due parole, magari difficilmente separabili dal verbo cui appartengono, com'è il caso delle frasi: «tirando lo sportello» (42, 4); «arrivando là» (105, 7); «entrando dentro» (110, 10).

Non v'è ragione di credere che si abbia qui uno schema essenzialmente diverso da quello indicato sopra con la lettera *b*, né occorre ricercarne la genesi altrove che nella solita inversione.

Si osservi con quanta facilità potrebbe accogliere il gerundio iniziale la frase seguente, purché l'oggetto del gerundio, rappresentato da *ciò*, non ne venisse allontanato: «Lo abate, ciò udendo, cominciò a sospirare» (4, 5).

2) Dove il soggetto comune al gerundio e al verbo principale li precede entrambi, mancando l'inversione, si deve ritenere che il soggetto

appartenga alla principale e che in questa s'inserisca la gerundiva come «complemento predicativo».

Sono dunque da rettificare con l'aggiunta di una virgola le seguenti interpunzioni, che presuppongono la presenza di un gerundio apparentemente assoluto:

«...uno frate predicatore veggendo che agli altri che predicavano... andava molta gente, e a lui quasi non andava persona, disse...» (32, 3);

«Dante veduto costui, dice...» (115, 5);

«Lo re veggendosi mordere..., allegò assai cose» (125, 9);

«Ogni gente sentendo la campana, usciva fuori armata» (132, 10);

«il quale collaterale essendo vecchio, portava una berretta attorniata intorno intorno con pance di vaio» (163, 10);

«...e messer Vieri avendo letta la lettera, disse...» (177, 7).

4. La seconda regola vale anche quando il termine iniziale, invece di fungere da soggetto della principale, viene ripreso mediante un pronome appartenente a questa, che ha un altro soggetto.

Si confronti questo tipo:

«A Giotto dipintore, andando a sollaz^zo con certi, viene per caso che è fatto cadere da un porco» (75, 1);

«A Tommaso Baronci, essendo de' priori, sono fatte da' priori tre piacevoli beffe» (83, 1);

«A messer Ilario Doria, venuto a Firenze ambasciadore per lo imperadore di Costantinopoli, con una sottile malizia da uno, mostrandosi famiglia di uno cittadino di Firenze, è tolta una tazza d'argento di valuta di trenta fiorini» (221, 1);

con quest'altro:

«Uno cavaliere di Francia, essendo piccolo e grasso, andando per ambasciadore inanzi a papa Bonifazio, nell'inginoc^chiare gli vien fatto un peto» (29, 1);

«Berto Folchi, essendo in una vigna congiunto con una forese, alcuno viandante, passando di su un muro, non accorgendosi gli salta adosso» (53, 1);

«Coppo di Borghese Domenichi da Firenze, leggendo una storia del Titolivio, gli venne sì fatto sdegno...» (66, 1).

Nell'una e nell'altra serie è dato in principio il nome del personaggio importante della novella.

È evidente che, per quel che riguarda il gerundio, non v'è differenza fra l'una e l'altra serie. Nella seconda, essendo gli elementi interposti fra il termine iniziale e il predicato piuttosto complessi, non è possibile allo

scrittore dare a quel termine la forma di un complemento della principale; egli in un primo momento lo concepisce quale soggetto di questa, esattamente come in periodi che risultano poi di struttura regolare:¹⁵

«Messer Dolcibene, essendo con messer Galeotto alla valle di Josafat..., piglia nuovamente luogo...» (10, 1);

«Come Alberto detto, rimenando uno ronzino restio a casa, risponde a certi...» (12, 1);

«La sorella del marchese Azzo, essendo andata a marito al giudice di Gallura, in capo di cinque anni torna vedova a casa» (15, 1).

Andrà quindi rettificata con una virgola la distribuzione dei termini anche in passi come i seguenti:

«Matteo di Cantino Cavalcanti stando in su la piazza di Mercato con certi, un topo gli entra nelle brache» (76, 1);

«Uno gottoso facendo uccidere un porco di santo Antonio, il porco gli fugge adosso in su letto» (110, 1).

La cosa non cambia neppure quando, dopo il gerundio, si ha la ripresa della principale con *e*:

«Soccebonel di Frioli, andando a comprare panno da uno ritagliatore, credendolo aver ingannato nella misura, e 'l ritagliatore ha ingannato lui grossamente» (92, 1);

«Una moglie d'uno orafo riprendendo il marito d'avere a<v>uto a far con altra, ed elli riprende lei per simigliante cosa» (106, 1);
passi alla cui identità di struttura dovrà corrispondere un'identica interpunzione.

5. La coordinazione di gerundio e di modo finito, congiuntivo o anche indicativo, senza la congiunzione che dovrebbe servire a mettere il modo finito sullo stesso piano del gerundio,¹⁶ ha parecchi esempi nel Sacchetti:

¹⁵ Si ha qui un fatto di sintassi popolare, simile a quello, rilevato dal Contini (*Poeti Duec.*, I, 30), del passivo «rovesciato in costruzioni attive con prolessi» (p. es. nelle formule campane: «kelle terre...trenta anni le possette parte», ecc., e già in latino: «illae terrae...possedit pars», ecc.).

¹⁶ Cfr. Škerlj, *Syntaxe du participe présent*, §§ 748-751, pp. 245-246; Segre, «Tendenze stilistiche», pp. 310-311. Ecco qualche esempio di coordinazione di gerundio e congiuntivo senza congiunzione, e di gerundio e indicativo senza congiunzione, da altri scrittori: a) «*avendo disposto* di fare una notevole e meravigliosa festa in Verona, *e* a quella molte genti e di varie parti *fosser venute*,...sùbito...da ciò si ritrasse» (*Dec.*, 1, 7, 6); «Ora avvenne che, *essendo* il tempo caldo e molte brigate di donne e di cavalieri...*andassero* a di portarsi a' liti del mare..., Ricciardo...similmente con sua compagnia v'andò» (*Dec.*, 3, 6, 9); «Ma *ritornatagli* (la superbia) por nel seguente tempo più volte, *e* la giovane ubbidiente sempre a trargliele *si disponesse*, avvenne...» (*Dec.*, 3, 10, 25); «che, *sendoci*

«che rade volte interverrebbe che, *essendo presentato* uno dono a uno, e quelli non lo *volesse e rimandassilo* indietro, che non ne portasse crucio o sdegno quelli che l'ha mandato» (*Trec.*, 39, 9);

«questo animale cominciò con le corna a fregare nel corpo; e *trovandolo* molle, e 'l tristo re non *si sentia*, si tirò adrieto per cozzare» (*Spos.*, 49, 20);

«e *avendo* in un suo orto un bel fico castagnuolo, e *avea* molti belli fichi, una mattina dice il piovano al detto fante...» (*Trec.*, 118, 3);

«Uno mercatante chiamato Leonardo Bartolini *dicendogli* alcuna cosa che non gli piacque, quando giucava a tavole, e quelli *pensò* esser costui con molti fratelli, tra' quali era un maestro Marco, valentre in teologia, e uno che avea nome Tobia, di poco valore e quasi scimonito, disse...» (*Trec.*, 165, 7).¹⁷

Ove si tenga conto di questo fatto, risulterà chiaro che formano un solo periodo passi come i seguenti, che riferiamo con l'interpunzione corrente:

«*Essendosi* adunche *posti* a tavola, il detto gonfaloniere in capo di tavola, e 'l maestro Dino allatogli, e poi era Ghino d'Anselmo, che era priore, e forse compositore col maestro Dino di quello che seguì della presente novella. *Posta* la tavola, *fu recato* un ventre di vitella in tavola» (87, 3);

«E *giugnendo* all'executore, e *considerando* che 'l cavaliere degli Adimari che l'avea pregato, era uno giovane altiero e poco grazioso, quando andava per la città, e specialmente a cavallo, che andava sì con le gambe aperte che tenea la via, se non era molto larga, che chi passava convenia gli forbisse le punte delle scarpette; e a Dante che tutto vedea, sempre gli erano dispiaciuti così fatti portamenti. *Dice* Dante allo esecutore...» (114, 9).

È evidentemente impossibile per il senso che qui si tratti di casi ordinari di ripresa con *e* della principale dopo una secondaria gerundiva.

moria, e là *fussi* sano, forse vi s'assetterebbe» (Macinghi Strozzi, 275); «e no *l'avendo* tu aiuto, ed e' ci torni, mi farò donare la vettura d'una catasta di legne pel verno» (Macinghi Strozzi, 454); b) «*Essendo entrato* el Saladino enn-una terra, ed *avea* già quasi tutta la terra *venta* e 'l re Rìcardo per mare entrò da l'altro lato» (*Ant. cav.*, 201); «Un dì, *stando* el re giovane con altri cavalieri denançi al padre, ed *era* anchi giovane sì che cavalieri non era, uno cavalieri venne denançe al padre» (*Ant. cav.*, 202); «ed *essendo* ogni cosa presta, e niun'altra cosa che la venuta del marchese *era* da lei *aspettata*, avvenne...» (*Dec.*, 2, 2, 20); «dogliendosi forte de' modi tenuti pe' consorti e 'l merito reneano della vendetta de' Mannelli, non *essendo* principale sua, ed *egli se n'era fatto* capo e principale a farla e a pagare la condannagione» (Velluti, 65); «E non *essendo* buono, né per conseguente chi di lui discendea, e non *potea* per sé alcuna cosa operare, che in quello stato il ritornasse onde caduto era..., piacque al figliuol di Dio...» (Torini, *Collezz.*, 18, 44-5).

¹⁷ Cfr. Segre, «Tendenze stilistiche», p. 310.

Analogamente, supporremo una coordinazione di gerundio e di modo finito, e non un esempio di paraipotassi, in quest'altro passo:

«Avvenne per caso una volta che *mangiando* Noddo e altri insieme, *ed essendo posto* Noddo a tagliere con uno piacevole uomo, chiamato Giovanni Cascio; e *venendo* maccheroni boglientissimi; e 'l detto Giovanni... dica fra sé medesimo: "Io son pur ben arrivato, che credendo venire a desinare, e io sarò venuto a vedere trangusgiare Noddo..." Noddo *comincia* a raguazzare i maccheroni..." (124, 9).

A parte la necessità di modifiche di minor conto, non v'ha dubbio che nei periodi citati gl'imperfetti: *era, erano dispiaciuti, dicea* sono coordinati coi gerundi che li precedono, e che le rispettive principali sono *fu recato, dice Dante, Noddo comincia*.

Si osservi che due delle tre subordinate al modo finito sono all'imperfetto: indicano cioè una condizione durativa, che fa, per così dire, da sfondo all'azione espressa dal passato remoto (o presente storico) della principale.

Nel secondo passo la subordinata di modo finito è al piuccheperfetto, il che vieterebbe da solo di considerarla come una principale: il piuccheperfetto infatti stabilisce un'antiorità del fatto che indica, non tanto rispetto all'azione della principale, quanto rispetto alla situazione alla quale si fa riferimento e al complesso dei fatti che si stanno narrando.

Non diversa la struttura generale di quest'altro passo, nonostante l'elemento relativo (*onde*) che il Sacchetti introduce talvolta dopo una serie di subordinate:¹⁸

«Costui, *essendo* già antico d'anni, e *sentendo* che un giovane il volea far pigliare per una carta antica già pagata al suo padre, e 'l giovane non lo sapea, e 'l detto Sandro avea la fine; onde Sandro, ciò sappiendo, *non posò mai che...*» (*Trec.*, 52, 4).

Ora, potrebbe venire il dubbio che le parti spazieggiate fossero incisi o espressioni parentetiche, di quelle che il Devoto chiama «deviazioni nette e provvisorie all'interno della struttura del periodo».¹⁹

Bice Mortara²⁰ ha dimostrato l'impossibilità di definire l'inciso e di precisare la sua posizione nel periodo ricorrendo a una categoria gram-

¹⁸ Si veda p. es.: «Avea un suo figliuolo d'etade di diciotto anni, e, dovendo fra l'altre una mattina andare al palagio del podestà per opporre a un piatto, e avendo dato a questo suo figliuolo certe carte, e che andasse inanzi con esse e aspettasselo da lato della Badia di Firenze; il quale, ubidendo al padre, come detto gli avea, andò nel detto luogo» (*Trec.*, 17, 2); e v. Segre, «Tendenze stilistiche», pp. 314-315.

¹⁹ G. Devoto, *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950, p. 59.

²⁰ B. Mortara, *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali*, Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, VIII, fasc. 1, 1956.

maticale, cioè di applicare il termine a un ristretto numero di tipi di frase rigidamente fissati dal punto di vista formale. Indipendentemente dal suo aspetto sintattico e dall'esistenza di suoi eventuali legami grammaticali col periodo, l'inciso va considerato in maniera generica come un «membro inserito» rispetto allo svolgimento del pensiero.²¹

Determinare in qual modo ciascuno scrittore si valga di questo «membro inserito» e quali effetti ne tragga, è compito del critico, non del linguista.²² Ma il lavoro filologico, per procedere innanzi, richiede spesso che simili problemi siano già stati risolti.

Si può supporre nel Sacchetti un'attitudine a sostenere a lungo un periodo, inserendovi osservazioni e commenti che interrompano senza spezzarla la linea principale del discorso?

Si esamini quest'altro passo, che riferiamo con l'interpunzione corretta:

«...una bertuccia, ovvero più tosto un grande bertuccione il quale era del detto vescovo, *avendo veduto* gli atti e' modi del dipintore quando era sul ponte, e *avendo veduto* mescolare i colori e trassinare gli alberelli e votarvi l'uova dentro e recarsi i pennelli in mano e fregarli su per lo muro, ogni cosa *avendo compreso*, per far male come tutte fanno; e con questo, perch'ell'era molto rea e da far danno, il vescovo gli faceva portare legato a un piede una palla di legno; *con tutto questo* la domenica, quando tutta la gente desinava, questa bertuccia andò alla cappella» (161, 4-5).

Qui gli elementi veramente parentetici sono: *ovvero più tosto un grande bertuccione il quale era del detto vescovo; per far male come tutte fanno*. La frase spazieggiata si presenta a prima vista come l'aggiunta parentetica di un particolare non essenziale al racconto; ma ad impedire di considerarla tale sta la ripresa *con tutto questo* con cui si inizia la principale e che si riferisce appunto al contenuto di quella frase. Il senso è: «benché il "rotolare" della palla che il bertuccione aveva al piede (cfr. §10) si sentisse da lontano, tuttavia l'animale trovò modo di andare a guastare l'affresco senza che alcuno se ne accorgesse, perché scelse il momento in cui tutti erano a desinare».

Una costruzione analogamente complicata, e sbagliata, è al principio della novella 61 (anche qui si corregge l'interpunzione tradizionale):

«Nelle contrade di Trento fu già un signore chiamato messer Guglielmo da Castelbarco, il quale, *avendo seco* uno...a provisione, ch'avea nome

²¹ Si tratterà poi di distinguere, in sede stilistica, se un inciso abbia valore di commento o di precisazione in un discorso che si svolga su un piano lirico-emotivo, o se sia invece un'interruzione affettiva in un discorso di andamento espositivo e ragionativo.

²² La stessa analisi della Mortara, infatti, si risolve in una serie di piccole monografie relative a un certo numero di testi.

Bonifazio da Pontriemoli, *e volendoli* sommo bene, però che lo meritava come valente uomo ch'avea guidato suo dazii e gabelle, e per questa sua provisione e per l'utile delli officii, facendo pur lealmente, era divenuto ricco di forse seicento lire di bolognini, *essendo* un venerdì costui a tavola col signore e con altra sua brigata, *essendo recati* maccheroni e messi su per gli taglieri innanzi a ciascheduno, *essendo venuto* il cosso al signore e *veggendo* il detto Bonifazio mangiare i maccheroni col pane, ed era carestia ne' detti paesi, subito *comandò...*» (63, 2-3).

Il periodo è costruito con la stessa alternativa di gerundi e di modi finiti dei precedenti. La causale *però che lo meritava*, con ciò che ne dipende fino a *gabelle*, si presenta come parentetica, almeno a prima vista. La proposizione seguente, spazieggiata, parrebbe inserirsi come un'aggiunta parentetica entro la prima parentesi; ma nello stesso tempo contiene un particolare essenziale alla narrazione.

Più innanzi sembra parentetica la frase: *ed era carestia ne' detti paesi*; però l'indicazione che essa fornisce non è affatto secondaria rispetto alla linea principale del racconto, il quale anzi non si capirebbe senza di essa.

La frequenza di periodi la cui linea costruttiva è così incerta e sommersa dall'accumularsi di dati secondari, sconsiglia, diremmo, di attribuire al Sacchetti una disposizione prospettica degli elementi del discorso quale risulterebbe dall'introduzione di una parentesi nei casi prima citati: bisogna tener conto del fatto che, se in un testo compaiono vere e proprie espressioni parentetiche, il discorso viene bensì interrotto, ma la sua linea principale riesce più nettamente marcata.

6. Da tutto ciò che precede si deduce che l'interpunzione esatta sarà talora quella più lontana dall'uso moderno. Per esempio, nonostante i numerosi casi di ripresa con *e* della principale dopo un gerundio, invece che:

«Ed essendo un dì a casa del detto messer Ridolfo e io e altri..., e uno morto era portato a seppellire. Veggendo ciò, messer Ridolfo si volge a noi dicendo...» (104, 3),

per assurdo che possa sembrare, occorrerà leggere:

«Essendo un dì a casa del detto messer Ridolfo e io e altri..., e uno morto era portato a seppellire, veggendo ciò messer Ridolfo, si volge a noi dicendo...».

Perché ogni autore ha, negli atteggiamenti sintattici come nella scelta lessicale, le sue preferenze, le sue attitudini, talvolta le sue incapacità: la distribuzione della punteggiatura deve tenerne conto.

*La lettera in furbesco di Luigi Pulci*²³

«..Io ritengo che questa lettera, più che un esperimento giocoso letterario, sia un vero e proprio documento epistolare, cioè che essa sia stata effettivamente spedita per la necessità di comunicare certe notizie e (vedi l'ultima parte) di fare certe richieste; e cioè che, una volta arrivati a penetrare non tanto la trama delle metafore cifrate, ma il significato di certe occasionali allusioni chi fossero Bartolomeo, Ercole, il Gonzago, il bistolfo, cioè il prete), essa dovrebbe trovare la sua precisa collocazione nell'ordine delle altre».

Così Domenico De Robertis²⁴ nella nota apposta alla famosa lettera in furbesco che Luigi Pulci spedì, certo a Lorenzo il Magnifico, da località e in data imprecisate, e che il Bonghi pubblicò la prima volta con varie sviste, riferendola senza prove alla villeggiatura mugellese del 1466.²⁵

L'osservazione del De Robertis è indubbiamente esatta, come esatta è la sua intuizione che uno dei significati-chiave debba essere quello della parola *pesci*. Ma, pur senza pretendere ad un'interpretazione minuta, si può giungere a qualche risultato più preciso.

Al nuovo editore è sfuggito che la lista di parole furbesche, di mano del Pulci, che si legge in quello stesso codice Palatino 218 dal quale egli ha ricollazionato le lettere VI e XXXIII, comprende: «*pesci* 'fanciulla'». Questo getta immediatamente luce sul senso generale della lettera.

Cogliamo Luigi – la cosa è abbastanza divertente – in atto d'invitare il più giovane amico a spassarsela un po'. L'atmosfera e il tono sono quelli della lettera che Braccio Martelli indirizzava a Lorenzo a Milano il 27 aprile 1465, descrivendogli i sollazzi, in sua assenza, della brigata (la parola ritorna nella lettera pulcesca) della quale Lorenzo stesso soleva far parte.²⁶ Per varie ragioni, che vedremo, la data del biglietto in furbesco non dovrebbe distare troppo da quella fissata, un po' a caso, dal Bonghi.

²³ F. Brambilla Ageno, «La lettera in furbesco di Luigi Pulci», in *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani, D. Trolli, Introduzione di G. Ghinassi, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 573-581; edita precedentemente in «Tre studi quattrocenteschi», *Studi di filologia italiana*, XX (1962), pp. 75-98.

²⁴ L. Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1961, p. 161 dell'Estratto.

²⁵ *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri*. Nuova edizione corretta e accresciuta [a cura di S. Bonghi], Lucca, Tipogr. Giusti, 1886, pp. 58-60.

²⁶ I. Del Lungo, *Gli amori del Magnifico Lorenzo...e due novelle di Lorenzo de' Medici*, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 29-42.

Riproduciamo la lettera, non perché la trascrizione del De Robertis abbisogni di rettifiche, ma per la necessità d'introdurre una numerazione dei paragrafi e, qua e là, un'interpunzione diversa.

I testi e i repertori gergali ai quali ci riferiremo nell'illustrazione sono elencati in «Studi di filologia italiana», XVIII, 1960, pp. 84-85.

L.²⁷

1. Qui saranno stasera di be' *pesci*. Le macchie e Mugello so che metteranno, et così conforta simone; ma non bisogna che calmi. 2. Già sono raf-faz<z>onati i burchielli; l'acqua va sempre alla china per se stessa. 3. La carnefice di tonello truccherà di primo lustro alla bolla che mag:gio e' lla mag-gese non facessino scalfa, 4. ma il medesimo lustro, verso la mornia ritruccherà e ristanzonerà nel medesimo cosco di sonello. 5. I pesci di 60 lustri o più nel medesimo cosco stanzoneranno, et poi truccheranno all'altro cosco, dove si pettinò quello lustro la briga sopra la lenza, dove tonello fecie la festa del giro santo. 6. Così andrà 'gala! Trucca pe' pesci, manieso! Et guizzeranno anco i barbi, se 'l belle mena i buoi. 7. Et la berta farà pure accialma, ché sono di 33. 8. Et uno piattello di porcini si serba questa mornia al pettine a tone, oltre l'altre cose. 9. Il belle incerri il burchio del colore del vitello ch'è nel vangelio, acciò che si trionfi per la polverosa, che n'è divenuto più vago che simone degli spirti: 10. non gli campa cavezza, come sente truccare un trionfo per la caccosa. Non altro a questa parte. 11. Io ho lettere da Bartolomeo, che è libero alla bolla della S[anta] e truccherà alla bolla del fiore come vorrà monello con l'aiuto d'ercole. 12. Vorrei tonello operassi con qualche amico di que' di 24 segretamente potessi truccare. 13. Del bistolfo non ci è più spago, ché trucca alla bolla della R. 14. In questi lustri sarebbe buono provare col gonzago che si masca «il tappo da' llodi» per cognome, o con chi altro paressi. 15. Et fra pochi di chiariremo molti erranti e increduli. Fa' vi pensiero et pregotine.

LUIGI PULCI.

1. Qui saranno stasera delle belle ragazze. Son certo che quelli della città e quelli del Mugello v'impegneranno denaro, e così ti suggerisco; ma non bisogna che (tu) parli. 2. Già sono pronti i cavalli: «l'acqua va sempre alla china per se stessa». 3. Tua sorella si recherà di primo giorno

²⁷ Così nel saggio dell'Ageno, ma si segnala che nell'edizione De Robertis, *Morgante e Lettere*, è la LII, pp. 1007-1008.

in città, che... 4. ma il medesimo giorno, verso sera, ritornerà, e riprenderà alloggio in casa sua. 5. Le ragazze (per) venti giorni o più staranno nella medesima casa, e poi andranno all'altra casa, dove mangiò quel giorno la brigata sopra l'acqua, dove tu facesti la festa della chiesa. 6. E così ce la godremo. Vieni per le ragazze, compagno! E balleranno anche i dadi, se tu meni la faccenda (?). 7. E la borsa farà pure assai, ché sono undici. 8. E un piattello di porcini si serba questa sera da mangiare per te, oltre l'altre cose. 9. Prendi il cavallo baioc(?) acciò che si faccia bella figura (si festeggi) per la terra (per il paese), che ne sei divenuto più vago che io degli spiriti. 10. Non stai più in te non appena senti andare una compagnia per la strada. Non altro a questa parte. 11. Io ho lettere da Bartolomeo che è libero a Roma e verrà a Firenze come vorrò io con l'aiuto di... 12. Vorrei (che) tu operassi con qualche amico di quelli degli Otto che (egli) potesse venire segretamente. 13. Del prete non c'è più paura, ché va a... 14. In questi giorni sarebbe bene provare col compagno che si chiama... e con chi altro paresse, ecc.

Stavano dunque per giungere nella località dove si trovava il Pulci, probabilmente il Mugello (§§ 1 e 8), una dozzina (§ 7) di belle ragazze, anzi il Pulci dice che si era sul punto di mandarle a prendere a cavallo (§ 2).²⁸

Che si trattasse di ragazze allegre, sotto la guida di qualche tipo losco,²⁹ non par dubbio. Il Pulci era certo che così i cittadini che si trovavano in villeggiatura come pure i più ricchi del paese vi avrebbero speso denari (§ 1) e invitava Lorenzo a fare altrettanto (§ 1, e cfr. § 7), ma a non parlare in giro della cosa (§ 1).

Le ragazze avrebbero, sembra, preso alloggio in una villa, e dopo circa tre settimane sarebbero passate ad un'altra, secondo le esigenze e il capriccio di chi era disposto a mantenerle (§ 5).

Quello che non si comprende bene è il riferimento alla sorella di Lorenzo (§§ 3-4): Bianca, moglie (dal lu. 1459) di Guglielmo de' Pazzi,³⁰ o la Nannina, moglie (dal giu. 1466) di Bernardo Rucellai?³¹ Forse la prima.

L'accenno resta enigmatico, soprattutto perché enigmatica resta, nonostante che ricorra anche nelle *Ottave* (4, 1) l'espressione «che 'l maggio

²⁸ L'introduzione del proverbio che segue: *l'acqua va sempre alla china per se stessa*, è suggerita, come osserva il De Robertis (p. 162), dal termine *burchielli*, ma accenna alle inclinazioni dei goderecci villeggianti, che non mancavano di cogliere occasione per divertirsi.

²⁹ Cfr. quanto dice il Boccaccio, *Dec.*, IX, 5, 8, della *Niccolosa* amata da Calandrino e del «tristo» che la «prestava a vettura».

³⁰ G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, Firenze, Vallecchi, 1947, I p. 156.

³¹ Ivi, p. 157.

e la magnese non facessino scalfa». Forse il Pulci informava Lorenzo, che si trovava a Firenze, dei movimenti della sorella, che invece era in villeggiatura, per dargli modo di evitare che la sua scappata si sapesse dai familiari?

Luigi si proponeva di spassarsela anche lui, con le ragazze e coi dadi (§ 6), e prometteva all'amico i godimenti della tavola (§8).

Per raggiungere il luogo, egli consigliava a Lorenzo di prendere il miglior cavallo della sua stalla dal momento che ci teneva a far bella figura per il paese (§§ 9-10).

Di una passione del Magnifico per i cavalli, non sappiamo; dal tono, sembra che chi scrive si rivolga a un giovinetto. E l'accenno agli spiriti (§ 10), senza permetterci di precisare molto, dato che la passione del Pulci per l'occultismo durò a lungo,³² collega in qualche modo la lettera alle altre del 1466.³³

Vi sono buone ragioni almeno per fissare come termine *ante quem* il matrimonio di Lorenzo con Clarice Orsini, cioè il giugno 1469. Non che Lorenzo non si desse, dopo, ad altri amori;³⁴ ma escluderei una proposta del Pulci in tal senso, sia perché muta il tono delle sue lettere, sia perché egli vi si mostra assai premuroso per Clarice, cui, a differenza del Poliziano, fu sempre gradito, sia perché un intrigo del genere sarebbe stato rischioso per chi, a parte le ragioni di attaccamento e simpatia, aveva continuamente bisogno dell'aiuto finanziario dei propri amici.

Il 2 dicembre 1469 moriva Piero: anche questa circostanza, che portò immediatamente Lorenzo alla ribalta della vita politica, renderebbe inverosimile il tono di complicità e di sotterfugio che il Pulci prende nella lettera.

La seconda parte (§§ 11-15) riguarda evidentemente altro: qualcosa che interessa, non tanto Lorenzo quanto il Pulci stesso. Chi era Bartolomeo, che, venendo da Roma, si dirigeva a Firenze e che il Pulci desiderava vi entrasse segretamente, con l'appoggio di Lorenzo presso gli Otto? Escluso Bartolomeo Scala, nemico del poeta,³⁵ troviamo nella lettera già citata di Braccio Martelli un Bartolomeo Martelli che forse apparteneva alla «brigata» del Magnifico e che potrebbe fare al caso nostro.³⁶ Ma così non ne sappiamo molto di più.

³² Cfr. L. Pulci, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi 1955, pp. xii-xiv.

³³ Lett. III, p. 30; Lett. VI, p. 38; Lett. VII, p. 38, Lett. VIII, p. 40.

³⁴ Del Lungo, *Gli amori del Magnifico Lorenzo*, pp. 87-89; 99-101.

³⁵ Ed escluso pure un ser Bartolomeo da Pontremoli, per cui il P. scrisse da Camerino un biglietto di raccomandazione a Lorenzo nel 1472 (Lett. XXII, pp. 61-63).

³⁶ Del Lungo, *Gli amori del Magnifico Lorenzo*, p. 39.

È certo, comunque, che *ercole* è nome comune, perché ricorre con tale valore anche nelle *Ottave*: disgraziatamente nella più intricata ed oscura (4, 3).

Certo è pure che, secondo il sistema furbesco di numerazione qui adottato, i ventiquattro sono gli Otto; e proprio a questa magistratura spettava la guardia delle mura e delle porte: qualunque fosse la cagione per cui al Bartolomeo della lettera non era lecito entrare palesemente in città, dipendeva da loro che egli vi entrasse segretamente o con salvacodotto.

L'amico che «si dice per cognome il vestito cattivo» può essere un Malegonnelle: se *cognome* non vale latinamente 'soprannome'. Indistinta resta pure la figura del bistolfo, quantunque venga fatto di pensare, più che a ser Mariano (da Gennazzano) il cui nome ricorre due volte nelle lettere di questi anni,³⁷ a quel ser Giovanni, per la cui cena Guglielmo (de' Pazzi) e gli amici avevano ordinato «certi corbacchioni o mulacchie», e avrebbero detto che gli spiriti li avevano trasformati «di pippioni in corbacchie».³⁸

...

*Filologia e critica letteraria*³⁹

La *critica del testo* è l'insieme dei mezzi che servono a restituire il testo originale di un'opera letteraria, cioè ad approntarne l'*edizione critica*.

È idea corrente, anche fra persone colte o che dovrebbero essere tali, che tutte le edizioni di un testo si equivalgano e servano parimenti bene. Anzi, nei confronti della «edizione critica» si nutre una sorta di diffidenza e di fastidio, nati dalla convinzione, ovviamente erronea, che essa sia resa illeggibile dall'adozione di grafie come *et, tucto, hauere*; ed editori ben pensanti impongono al curatore di sopprimere, come un ingombro superfluo e nocivo alle fortune commerciali del libro, quell'apparato che dovrebbe essere il documento del lavoro compiuto e lo strumento, spesso, del lavoro da compiere.

Una definizione formulata con esattezza dice per l'appunto il contrario di idee nate dalla pigrizia e dall'insofferenza: l'edizione critica ha lo

³⁷ Lett. VI, p. 38: «Tu sarai ben contento di salutare il mio messer Gentile e Pippo e ser Mariano e tutta la corte *del paradiso*»; cfr. Lett. VII, p. 39.

³⁸ Lett. X, p. 42 (primi di marzo del '67, cfr. De Robertis, p. 136).

³⁹ F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari. Seconda edizione riveduta e ampliata*, Padova, Antenore, 1984 (I ed. 1975), pp. 3-11 (con tagli).

scopo di fornire il testo scevro da tutte le mende che possono indurvi le vicende più o meno fortunate della diffusione e della trasmissione, cioè nella forma più vicina che sia possibile a quella voluta e considerata definitiva dall'autore (*originale*).⁴⁰

Contro la filologia (intesa nel senso speciale di studio dei testi e della loro trasmissione, e nel senso più lato di studio dei documenti scritti e della forma di lingua che essi presentano⁴¹) non esiste solo il grossolano pregiudizio ora ricordato: ne esiste un altro più sottile e in verità sempre meno diffuso, che nasce da aristocratica superbia e presunzione. Vi sono critici che guardano con sprezzante sussiego alle fatiche dei filologi e disdegnano di sottoporvisi, considerandole «servili» rispetto all'interpretazione critica.

Oggi, peraltro, una seria preparazione filologica è, nel rispetto dei testi volgari antichi, condizione indispensabile per l'esercizio corretto della critica letteraria. ...

A volte, non è neppure la valutazione critica ma addirittura la comprensione letterale che soffre della mancanza di consapevolezza filologica nel curatore o commentatore di testi antichi.

Nella novella 89 del *Novellino*,⁴² dove a un cavaliere che racconta a cena una storia eccessivamente lunga, un «donzello» rinfaccia che chi gliel'ha insegnata, ha trascurato d'insegnargli *la ristata*, cioè 'la fine', un'edizione scolastica recava invece *la risata*: ciò che costringeva lo sproveduto commentatore a uno sforzo di fantasia per spiegare il motto, e avrà ispirato ai giovani lettori perplessità o diffidenza circa lo spirito dei nostri primi scrittori. ...

Nel 1939 il Barbi, dopo aver letto «tutti i commenti e la maggior parte dei volumi, delle dissertazioni e degli articoli comparsi sul Manzoni da un secolo e più» fino a quell'anno, dichiarava: «Non avrei mai creduto che

⁴⁰ Prescindiamo per il momento dallo studio (che pure è di competenza della critica del testo, ma ha più gravi implicazioni stilistiche) della gestazione di un'opera e delle forme successivamente assunte da un testo, sia come stesure o redazioni complessive di volta in volta fissate in ogni loro parte, e quindi superate dal gusto e dalla volontà dell'autore (*Orlando Furioso*, *Ricordi guicciardiniani*, *Promessi Sposi*), sia come lezioni via via «sperimentate» e scartate, oppure provvisoriamente accostate e non sottoposte a un definitivo processo di scelta e di eliminazione nei singoli passi (*Canzoniere* del Petrarca, *Grazie* del Foscolo).

⁴¹ La definizione è quella data da J. Marouzeau in *Lexique de la terminologie linguistique français, allemand, anglais, italien*, Paris, Geuthner, 1951³, s. *Philologie*.

⁴² Si veda l'edizione del Segre in *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959 («La Letteratura Italiana. Storia e Testi.» III), pp. 797-881. La novella in questione (naturalmente nella forma corretta) è alla p. 873.

un autore moderno potesse dar luogo a tanti fraintendimenti. Di ciò è da dar colpa, un po' alla fretta con cui certi libri scolastici si preparano; un po' alla condizione stessa della vita presente, non certo favorevole a lavori che richiedono, oltre a speciali attitudini e larga preparazione, quiete e continuità d'applicazione, come tutte le cose minute e delicate; ma soprattutto è da dar colpa *alla trascuranza in cui son oggi tenuti gli studi filologici, la quale porta inevitabilmente a contentarsi dell'intendere pressa poco*.⁴³

A quanto abbiamo già detto sulla necessità di una base filologica per l'interpretazione critica, aggiungiamo l'osservazione che lo stesso filologo deve da parte sua essere capace di valutazione critica: la scelta delle varianti e l'emendazione di un testo presuppongono ed esigono una conoscenza non superficiale dell'intera opera dell'autore, dei suoi metodi di lavoro, della sua lingua, del suo stile; una misurazione precisa di ciò che egli è capace di dare per potenza e inclinazione della fantasia, per formazione culturale, per preferenze di gusto.

Un filologo classico, Paul Maas, ammonisce a proposito di emendazione: «Fra più congetture che si offrono al critico, è da scegliere *in primo luogo quella che è migliore nel rispetto dello stile e del contenuto*; in secondo luogo quella per mezzo della quale viene più facilmente spiegata l'origine della corruzione». ⁴⁴

La neostilistica odierna, nelle sue manifestazioni più intelligenti e raffinate, è per l'appunto opera di filologi, per cui il momento valutativo conclude un lungo esercizio di natura filologica e linguistica, nel senso che coordina e allaccia in un tessuto sistematico constatazioni e osservazioni che di quell'esercizio sono state non tanto il risultato quanto la condizione.⁴⁵ ...

Prima di entrare direttamente in argomento, facciamo ancora un'osservazione importante. Meglio che di esporre i metodi della critica testuale, si potrebbe parlare di fornire o indicare una serie di cognizioni necessarie per l'esercizio della critica testuale. Non vi sono «ricette» che permettano di risolvere automaticamente ogni problema. Non ve ne

⁴³ M. Barbi, «Note per un nuovo commento ai Promessi Sposi», *Annali manzoniani*, I (1939), pp. 155-239: 158-159.

⁴⁴ Nel manualetto intitolato *Critica del testo* [P. Maas, *Critica del testo*, traduzione dal tedesco di N. Martinelli, presentazione di G. Pasquali, terza edizione, con lo «Sguardo retrospettivo 1956» e una nota di L. Canfora, Firenze, Le Monnier, 1972 (prima edizione, 1952; edizioni tedesche, 1927, 1950, 1957, 1960)] § 16, p. 16.

⁴⁵ Cfr. pure G. Pasquali, *Emozione estetica e preparazione linguistica*, nel volumetto *Filologia e storia*, Firenze, Le Monnier, 1964 (ristampa del 1971), pp. 5-10; V. Branca, J. Starobinski, *La filologica e la critica letteraria*, Milano, Rizzoli, 1977.

sono neppure per riconoscerlo e impostarlo. Nel lavorare, bisogna tener presente (ed è questo, in fin dei conti, a costituire il fascino del lavoro) che i problemi filologici sono «individuali» e ognuno diverso da tutti gli altri. Ciascuno di essi si profila, sorge, si impone da sé, e in relazione con esso si profila, sorge, s'impone la soluzione, e la struttura stessa dell'opera cui il filologo s'è accinto.

Per tutto questo occorrono, certo, intuito, oseremmo dire fantasia, acume, e senso linguistico; occorrono cognizioni di paleografia, di storia della lingua, non mai abbastanza profonde è varie; ma soprattutto è necessaria la passione per la propria disciplina, e una specie di umiltà per accostarsi ai testi senza preconcetti o ambizioni.

Chiudiamo il capitolo con queste parole di Carlo Dionisotti, che gioverebbe tenesse presenti chiunque si faccia editore di testi: «...dovrebbe essere chiaro, fra tanto discorrere che si fa e sempre si farà sul miglior modo di pubblicare documenti e testi, che il solo fondamentale compito e dovere di un editore è *di capire quanto meglio può il testo che pubblica e aiutare gli altri a capirlo*. È inutile cercar riparo dietro la cortina fumogena della cosiddetta edizione diplomatica,⁴⁶ quasi che l'astinenza da ogni intervento e la riproduzione meccanica, inferiore sempre a una copia fotografica, della fonte manoscritta o a stampa, siano segni di religiosa osservanza e di filologica scaltrezza. Sono invece procedimenti che ottondono e frastornano nell'editore stesso, prima ancora che nei lettori, la facoltà di intendere e fin di leggere con meccanica esattezza, dato e non concesso che leggere si possa senza intendere».⁴⁷

*La «recensio». Metodi da rifiutare nell'edizione di un testo*⁴⁸

Quando di un testo non si possiede l'autografo, la tradizione può essere fondata sopra un unico testimone (*codex unicus*, codice unico), o sopra più testimoni.

⁴⁶ Anche l'edizione diplomatica (v. cap. III) implica comprensione e interpretazione del testo da parte dell'editore, che deve, fra l'altro, introdurre l'interpunzione (cfr. ancora cap. III).

⁴⁷ C. Dionisotti, *Rivista Storica Italiana*, LXXV (1963), p. 892. G. Contini, nell'introduzione a Bonvesin da la Riva, *Le Opere volgari*, da lui curate, Roma, Società Filologica Romana, 1941, p. XXI, osserva che per sua natura l'edizione critica, «fosse pure quella dell'autografo», è «interpretazione e ipotesi scientifica (cioè fatto spirituale), non riproduzione materiale».

⁴⁸ F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, pp. 45-52 (con tagli).

Nel primo caso, come si è già detto, la *recensio* consiste nella trascrizione, più esatta che sia possibile, dell'unico testimone. Se la tradizione è fondata sopra più di un testimone, la *recensio* può essere un'operazione molto complicata.

Mettiamo qui in evidenza che *bisogna ricercare ed esaminare tutti i testimoni*.

Ancora nell'Ottocento si aveva l'abitudine di seguire la *vulgata*, cioè il testo diffuso (lo si chiamava, per gli scrittori classici, *textus receptus*), senza preoccuparsi della qualità della testimonianza. Si apportavano magari qua e là miglioramenti, attingendo a testimoni scelti a caso e consultati sporadicamente, o lasciandosi guidare dal senso e dal gusto personale (il peggiore dei consiglieri). ...

Ma più ancora interessa qui, perché suscita una questione generale, il criterio della *concordanza dei codici*.

C'imbattiamo a questo punto in un altro dei metodi di edizione da rifiutare: quello di scegliere la lezione attestata dal maggior numero dei codici a disposizione, senza avere classificato questi ultimi né definito i loro rapporti reciproci (metodo dei *codices plurimi*): è manifesto che, se dieci o venti codici dipendono tutti, direttamente o indirettamente, da un solo modello, essi hanno, *nel loro complesso*, solo tanta autorità quanta ne ha un unico manoscritto che non risalga all'antenato comune di quelli.

Proprio per queste ragioni non si insisterà mai abbastanza sulla necessità di ricercare *tutti* i testimoni.

Per es., quasi tutta la tradizione manoscritta di Iacopone dipende da un archetipo umbro: una raccolta che fu messa insieme in ambiente todino poco dopo la morte del frate. Questo archetipo presentava già alcuni guasti che sono presenti in tutta la tradizione: in *Donna del paradiso* (XCIII = LXXI), al v. 133, (*de*) *dura morte afferrate*; al v. 135, *abbraccato*, che è ripetizione dell'*abbraccate* del verso precedente.

Il Laudario della Compagnia di S. Croce di Urbino (ora ms. Vitt. Eman. 849 della Nazionale di Roma) e il codice 10077 della Biblioteca Nacional di Madrid, unici esorbitanti dall'archetipo umbro, forniscono luminosamente la lezione sicura: 133 *d'una morte afferrate* e 135 *empiccato*: essi hanno, per il testo di *Donna del paradiso*, più autorità delle varie decine di manoscritti che dipendono da quell'archetipo.

Il Laudario Urbinate, purtroppo, contiene solo poche altre laudi tra quelle trasmesse dall'archetipo umbro; ma per il testo di *Quando t'aliegri, omo de altura* (XXV = LXIII) offre la correzione *Co chiudo le labra*, invece dell'ipermetro *Or co chiudo le labra* al v. 51; (*La mia portatura*) – *se sta ('n sta fossa)*,

invece dell'erroneo *se gía*, al v. 59, dove un imperfetto è insostenibile; e alcuni altri miglioramenti.⁴⁹

Il codice di Madrid, un miscelaneo di valore assai diseguale, contiene un buon numero di laudi di Iacopone, ma per parecchie attinge a una fonte anch'essa dipendente dall'archètipo umbro, e in certi casi (per es. LV = LV) ad un esemplare assai guasto e rimaneggiato.

Invece per la laude *Fuggo la croce - che me devora* (LXXV = III), permette di correggere 9 *Io vo chedendo - la sua amistanza* nel più verisimile *Io vo chedendo - [d']aver sua amistanza*; 18 *'nanti m'è joja - lo suo delettare* (ripetizione di 10) in: *...lo suo contemplare*; 32 *E questo (E 'n questo) la croce - sí m'è apparuto* (rifatto su 40) in: *E questo sí m'è - per la croce avvenuto*; 37 *Ch'io non trovo - quasi auditore* (ipometro) in: *Ch'io non ci trovo*, ecc.; 40 *E'n questo la croce - sí m'è apparita* in: *E questa 'n la croce*, ecc. (sogg. *la vita*, v. 39); 41 *Parme esser morto - de la partita* in: *Tutto so guasto - de la partita* (rispetto alla quale ultima lezione la prima risulta un'evidente trivializzazione); 53 *Co 'n la fornace - trovar pò loco* in: *Co'n la fornace - cosí truovo loco* (che denuncia *trovar pò* dell'archetipo umbro come un maldestro tentativo di rimediare alla ipometria risultante dalla caduta di *cosí*); 57-58 *Questo tuo stato - verria conoscendo, / che tu el me potissi - en core spianare* (che non dà senso soddisfacente) in: *Questo tuo stato - vorria [a] conoscendo, / che tu el me potissi - ancore spianare*; 60 *Ma io c'ho bevuto - portar non pò el mosto*, in *Ma io c'ho bevuto, - non pozzo più el mosto (lectio difficilior)*.

Per la laude *Or che averia cordoglio* (LXVI = IV) una copia eseguita sul primo risguardo del codice Todino 172 è l'unico testimone per i vv. 18-20, caduti nell'archètipo umbro.⁵⁰

Nella laude *La Veretate piagne* (LI = VIII) tutti i manoscritti esistenti, compreso il Madrilenò, presentano i versi 57-62 rimaneggiati in questa forma:

*El corpo lussurioso, - c'ha fatto esto fallore,
curriamo a furore, - tutto sia dissipato (manca la rima).
Fanse chiamar cristiano - le membra d'Anticristo.
Aguardace, Signore, - non comportar piu questo:
purgalo, questo vizio, - e quel che c'è mal visso,
che sia en tal loco misso, - che purg[h]i suo peccata.*

⁴⁹ Cfr. G. Contini, «Per l'edizione critica di Iacopone», *La Rassegna della letteratura italiana*, LVII (1953), pp. 310-318; *Poeti del Duecento*, II 864-865; R. Bettarini, *Iacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, pp.19-120, e in particolare 87 sgg.

⁵⁰ Cfr. F. Mancini, «Di un antichissimo frammento iacoponico», *La Rassegna della letteratura italiana*, LVIII (1954), pp. 232-239.

Qui è la *editio princeps* l'unico testimone che conserva la lezione autentica: 57 *La curia romana* (e 58, in maniera corrispondente, *tutta sia dissipata*, con rima esatta); 59 *ecclesia*; 61 *purgala, questa ecclesia*.

In questo passo, la stampa bonaccorsiana è un testimone insostituibile, che da solo ha più autorità di tutti gli altri insieme.

Altro metodo da rifiutare è quello di scegliere come base dell'edizione un unico manoscritto, o perché più antico (*codex vetustissimus*), o perché giudicato particolarmente buono e attendibile (*codex optimus*).

Il *più antico* dei manoscritti conservati può essere separato dall'originale da un numero maggiore d'intermediari che uno di età più recente.

E astruendo da questo caso particolare, uno o parecchi codici recenti, isolati o nel loro insieme, derivando dall'originale per via diversa dal manoscritto più antico, possono conservare, e in generale conservano, lezioni autentiche, che il manoscritto più antico ha perdute (si ammette che non esista copia nella quale non si sia prodotto nessun errore, se il testo è di una certa ampiezza).⁵¹

Quasi tutte le opere di Bonvesin da la Riva sono contenute nel trecentesco ms. Ital.qu. 26 della Staatsbibliothek di Berlino ovest, la cui eccellenza, assoluta e relativa, «non ha bisogno di essere dimostrata: tutti gli altri manoscritti rappresentano redazioni più o meno fortemente manipolate nella lingua, vale a dire italianizzate o fatte generiche, talora con estensioni dialettali rispetto alla forma letteraria dugentesca». ⁵² Eppure degli altri codici (che non dipendono dal Berlinese) non si può fare a meno. Per es., per il componimento *De die iudicii* i manoscritti Ambros. T. 10 sup. e Ambros. N. 95 sup., risalenti ad un comune antenato, conservano *odioxi* al v. 208, dove il Berlinese ripete *maniusi* del verso precedente; offrono al v. 80 un *tuto*, che è caduto nell'altro codice ed è necessario al metro, e così via.

Solo quando si riesca a dimostrare che tutti gli altri manoscritti esistenti derivano dal più antico, si deve eliminarli come testi *descripti*.⁵³ Ma tale dimostrazione coincide per l'appunto con la classificazione di tutto il materiale esistente. D'altronde, le probabilità che il caso si verifichi sono assai scarse; e occorre evitare di proporsi per tale via, consciamente o inconsciamente, la riduzione del numero dei testimoni.

⁵¹ Si veda il cap. *Recentiores, non deteriores*, in G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, [Firenze, Le Monnier, 1952²,] pp. 43-108.

⁵² Contini, in Bonvesin da la Riva, *Le Opere volgari*, p. xix.

⁵³ V. oltre, il cap. *Eliminatio codicum descriptorum*.

Ad es., risulta errato il ragionamento di M. Casella, che voleva far derivare dal testo del famoso manoscritto Assisiense 338 (= A) ogni altra copia esistente del *Cantico delle Creature*.⁵⁴

Anche il secondo criterio cui si è accennato è fallace: in ciascun luogo, l'autorità di un *buon manoscritto* non fornisce che una vaga presunzione, perché la nozione stessa di «buon manoscritto» è imprecisa.⁵⁵ In realtà, la fiducia nella maggior credibilità di un testimone non può aiutare a risolvere il singolo caso: quando vi sia una divergenza tra due testimoni, la decisione non dipende affatto dal grado di credibilità di ciascuno di essi, ma esclusivamente dallo stato della questione in quel determinato passo.⁵⁶

Inoltre, un manoscritto che offra dovunque un testo sensato, può apparire migliore di un altro in cui la successione delle idee è spesso interrotta da passaggi privi di senso; ma non è escluso che esso sia frutto di una revisione ardita, operante magari proprio sul testo già guasto dell'altro: naturalmente il testimone manomesso si sarà allontanato dall'originale assai più di quello guasto, i cui errori conservano, dell'originale, almeno la traccia.

⁵⁴ M. Casella, «Il Cantico delle Creature. Testo critico e fondamenti di pensiero», *Studi medievali*, n.s. XVI (1943-1950), pp. 102-131. Per un inventario completo e per una classificazione più persuasiva del materiale a disposizione, cfr. V. Branca, *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze, Olschki, 1950; e per una rettifica allo stemma proposto dal Branca, F. Ageno, «Osservazioni sulla struttura e la lingua del "Cantico di Frate Sole"», *Lettere italiane*, XI (1959), p. 397-410.

⁵⁵ A. Collomp, *La critique des textes*, [Paris, Les Belles Lettres, 1931,] p. 31. Cfr. pure il seguente passo di A. Dain, *Les manuscrits*, [nouvelle édition revue, Paris, Les belles lettres, 1964,] p. 169, che mette la nozione di «buon manoscritto» fra gli «slogans» da distruggere: «Il n'y a pas de bon manuscrit. Ou, si l'on veut, le bon manuscrit est celui qui a conservé les fautes sans les corriger et qui nous permet de remonter à l'état primaire des altérations. Tout au plus peut-on dire qu'il y a des traditions moins altérées que d'autres. L'idée qu'on se fait, à tort ou à raison, de la qualité d'un manuscrit, ne doit pas, en principe, entrer en ligne de compte dans le choix d'une leçon. Il n'est pas vrai ici que le pavillon couvre la marchandise. Le préjugé du "bon manuscrit" est un des plus fortement enracinés dans la pensée de l'éditeur moderne, sans doute parce que c'est là une notion très commode. Je demande que la "qualité" d'un manuscrit ne soit jamais indiquée comme critère d'une leçon, ni à plus forte raison comme principe d'une édition».

⁵⁶ Il Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, p. 125, riferendosi a editori che dichiarino: «Io ho seguito sempre questo ms. o questa costellazione di mss.», osserva bruscamente: «La verità non concede se stessa agli stupidi». E si veda Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, [traduzione dal tedesco di L. Canfora; nota di C.F. Russo, Firenze, Le Monnier, 1969,] pp. 23-34, e S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, [Firenze, Le Monnier, 1963,] p. 34.

*Classificazione dei testimoni mediante gli errori significativi*⁵⁷

...

L'errore (e si parla naturalmente di errore di copista o di stampatore, perché gli errori d'autore fanno parte del testo *vero* ed erano già nell'originale) è generalmente denunciato da più indizi convergenti, ed è tanto più sicuro quanto più numerosi sono questi indizi.

a) L'autore non può avere scritto una cosa apertamente assurda e contraria alla logica e al buon senso.⁵⁸

Nella *Fiammetta* boccacesca,⁵⁹ la vecchia nutrice, confortando Fiammetta, afferma (VI 15): «e ancora che io tra 'l numero di voi da mettere non sia, non per tanto io pur già conobbi gli amorosi veleni, li quali così vengono gravi, e molto più tal fiata, alle menome genti come alle più possenti, in quanto più alle indigenti sono chiuse le vie a li loro piaceri, che a coloro che con le ricchezze le possono trovare *per lo cielo*».

Cercando il modo di morire, Fiammetta pensa di togliersi la vita col ferro, come Didone, o impiccandosi come Amata, o gettandosi tra le fiamme come i Cartaginesi, o col veleno come Sofonisba; si legge quindi in tutti i manoscritti il passo seguente (VI 16): «e pensato mi venne di volere *intra le ginocchia*, come molti già fecero, rendere il tristo spirito». Che sono lezioni assurde (e apparentemente non emendabili, cioè *cruces*).

Gli errori costituiti da una serie di parole e, anche più, di sillabe senza senso, sono relativamente rari, perché il copista, benché spesso non segua la struttura del periodo e si lasci sfuggire il significato generale, è incline a dare via via un'interpretazione a ciò che trascrive; quindi, se incontra una successione di sillabe prive di senso, è automaticamente portato a sostituirvi una parola o un gruppo di parole, che non avrà forse a che fare con l'insieme, ma almeno è costituito da elementi noti e che, isolati, qualcosa significano.

Diamo qualche esempio di frasi prive di significato.

L'espressione di *Convivio* IV xxiii 9 *li perfettamente naturati* diventa in alcuni codici *li perforamenti naturali*.

⁵⁷ F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, pp. 62-68.

⁵⁸ Collomp, *La critique des textes*, pp. 21-22.

⁵⁹ F. Ageno, *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXI (1954), p. 245. A.E. Quaglio, «Per il testo della *Fiammetta*», *Studi di filologia italiana*, XV (1957), pp. 5-205, alla p. 201, difende, ma senza fondamento, la lezione dei manoscritti in questo e nel caso seguente.

Nel ms. Ambrosiano E. 183 inf., contenente la *Fiammetta*, il passo «alla più matura turba: *che loro seguiva, vegnendo*» (v 28) è alterato in questa forma: «alla più matura turba *che le rose givano seguendo*».

Ed ecco qualche esempio di parole inesistenti. Nel passo del *Convivio* IV vi 11, dove Dante avverte il lettore che non parla di *volontà*, ma di *voluptà*: «...voluptade (non dico “*voluntade*”, ma *scrivola* per P)», si è creato un curioso *voluntade mastrivola* (cod. Ginori Conti ora 3 della Società Dantesca). Più oltre, IV xxiii 10, dove si spiega perché Cristo «volle morire nel trentaquattresimo anno de la sua etade», tutta la tradizione ha: «ché non era convenevole la divinitate stare in così *discrezione*».

Naturalmente, bisogna fare accurate ricerche prima di definire errore una parola sconosciuta. La competenza linguistica è essenziale per un corretto esercizio della critica del testo.

In una edizione critica della *Psiche* di Niccolò da Correggio è stata messa tra gli errori significativi la parola *carcassi*: «archi, scudi, *carcassi* pieni e vòti» (36 4): essa caratterizzerebbe un testimone di fronte a tutti gli altri, che hanno *turcassi*. *Carcassa* è invece una variante di *turcasso* (dal greco medioevale *tarkásion*, a sua volta dal persiano), che corrisponde al grecismo classico *pharētra*: il vocabolo italiano presenta la stessa assimilazione del franc. ant. *carquais*, o deriva da questo.⁶⁰

b) Lo scrittore non può, in linea di principio, avere scritto una frase che violi le leggi della lingua che parlava. Perciò l'editore deve conoscere la grammatica storica, le abitudini versificatorie e metriche, il *cursus*.⁶¹

Per es., nel Duecento non è ammissibile una frase che violi la legge Tobler-Mussafia, cominciando con un pronome atono.⁶²

⁶⁰ Cfr. R.R. Bèzzola, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli*, Heidelberg, Winter, 1925, p. 185; C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano* (= DEI), Firenze, Barbèra, 1950-1957, 5 voll., I 758.

⁶¹ *Fontes Prosaе Numerosae*, collegit A.C. Clark, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1909; A.C. Clark, *The Cursus in Mediaeval and Vulgar Latin*, Oxford, Clarendon Press, 1910; A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, Storia e Letteratura, 1943², cap. *Gli stili prosastici e la prosa rimata nel Medioevo latino*; F. Di Capua, *Scritti Minori*, Roma, Desclée, 1959, 2 voll., I pp. 525-581.

⁶² A. Mussafia, «Una particolarità sintattica della lingua italiana dei primi secoli», *Miscellanea di filologia e linguistica. In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, Le Monnier, 1886, pp. 255-261 e 474-475; ora ristampato in A. Mussafia, *Scritti di filologia e linguistica*, a cura di A. Daniele e L. Renzi, Padova, Antenore, 1983, pp. 290-301.

Invece non andranno considerati errori della tradizione i fenomeni di anisossillabismo,⁶³ o le rime imperfette, o, nel campo della metrica, le differenze nel numero di doppi settenari legati dalla rima e costituenti una stanza (di solito sono quattro, ma a volte sono due, tre o anche cinque: residuo e indizio di una fase anteriore più libera).

c) Astrazione fatta dagli errori d'autore (specialmente errori di fatto), che, come si è detto, vanno rispettati, possiamo ritenere che nasca da errore della tradizione un'affermazione discordante da quanto consta che l'autore pensava, credeva, sapeva. È necessaria perciò al filologo una conoscenza precisa della cultura dell'autore, dell'intera sua opera, ecc.⁶⁴

Nel testo della *Fiammetta* (V 6) i manoscritti recano: «Atalanta, velocissima nel suo corso, rigida supera i suoi amanti, infino che *Ipomedon* con maestrevole inganno, come ella medesima volle, la vinse». Ora, che il vincitore di Atalanta si chiamava Hippomenes e non Hippomedon, il Boccaccio sapeva di sicuro, poiché lo leggeva nel suo diletteissimo Ovidio (*Metam.* X 560-708), citato esplicitamente, proprio per questa favola, nei *Genealogie Deorum gentilium libri* (X 57).

Le indagini sulla cultura di un autore riservano però talvolta qualche sorpresa.

Nel *Convivio* II iv 5 Dante identifica le «Intelligenze de li cieli» con le idee platoniche e afferma che «li gentili le chiama[va]no Dei e Dee...e adoravano le loro imagini e faceano loro grandissimi templi, sí come a *Giuno*, la quale dissero dea di potenza; sí come a Pallade o vero Minerva, la quale dissero dea di sapienza...».

Non sembrando possibile attribuire la potenza a Giunone, già un copista antico aveva sostituito al nome della dea quello di Giove (mettendo il resto della frase al maschile), e fra gli editori moderni c'è stato chi ha accolto questa lezione, non curandosi del fatto che essa compare solo in codici deteriori e che la correzione *Giove* non spiega in nessun modo il supposto errore *Giuno*.

In realtà, che Giunone fosse considerata *dea di potenza* risulta da Fabio Planciade Fulgenzio, mitografo della fine del v secolo, di cui Dante si valse anche in *Convivio* IV xxiv 9, xxvi 8 sgg.

Occorre, ripetiamo, grande cautela nell'attribuire a una lezione la natura di errore tale da valere nella costruzione dello stemma, cioè di

⁶³ Differenza nel numero delle sillabe nei versi. La parola è stata creata dal Contini per indicare un fenomeno assai diffuso nella poesia delle Origini (quinari ampliati a senari, oscillazione tra ottonario e novenario, ecc.).

⁶⁴ Collomp, *La critique des textes*, p. 22.



«luogo critico».⁶⁵ A volte espressioni esatte (lezioni autentiche) sono state o potrebbero venire considerate come errori.⁶⁶

Nella laude XV del Bianco da Siena (vv. 31-32) il manoscritto Vaticano Rossiano 651⁶⁷ legge:

E nel tuo cuor sua figura dipingi,
che *privarrà da te* gli umani spassi.

La laude, che comincia *Se per diletto tu cercando vai*, è una delle più diffuse nelle sillogi quattrocentesche. Poiché tutti i testimoni presentano il passo nella forma ora citata, si potrebbe credere di aver trovato la prova che nessuno di essi risale all'autografo per via indipendente dal manoscritto Rossiano, il più antico e autorevole fra tutti.

Invece *privarrà* vale semplicemente «allontanerà», ed esistono molti altri esempi due-, tre- e quattrocenteschi del verbo con lo stesso significato e la stessa costruzione.⁶⁸

Non bisogna, inoltre, valersi per la costruzione dello stemma di quegli errori che sono, sì, certi ed evidenti, ma che, dato il contesto, si presentano come quasi inevitabili (i Francesi li chiamano «*fautes à faire*» o «*pièges à copiste*»), cosicché possono essere stati commessi da più d'un amanuense, cioè essersi prodotti più volte indipendentemente nella tradizione manoscritta.

Ad es., non è un elemento significativo che in quasi tutti i codici del *Convivio epiciclo* (II III 16) diventi *epicicelo*; e la frase *affocato di colore* (II XIII 21) diventi *affocato di calore*.

Nella *Fiammetta* (I 17) è detto che Giove sotto forma di toro «i suoi dossi umiliò alli *giuochi virginei*»: lezione resa indubitabile dal confronto col passo della *Phaedra* di Seneca (v. 303), che è la fonte di quello boccaccesco: «*virginum stravit sua terga ludo*». C'era da aspettarsi che non pochi manoscritti presentassero, come difatti presentano, il guasto: «alli *gioghi virginei*».

Nello stesso testo (II 15) l'espressione: «quali le marine onde, da' venti e dalle *piagge* sospinte, ora innanzi vengono, e quando addietro tornano...», diventa

⁶⁵ Si veda quanto è detto sul criterio della *lectio difficilior* al capitolo XI.

⁶⁶ Un'interessante esemplificazione di pseudo-errori è data da Andrieu, *Principes et recherches en critique textuelle*, [in *Mémorial des études latines...offert à...*J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 1943, pp. 458-474,] pp. 462-463.

⁶⁷ E quindi l'edizione fattane da T. Bini, *Laudi spirituali del Bianco da Siena, povero gesuato del secolo XIV. Codice inedito*, Lucca, Giusti, 1851.

⁶⁸ Cfr. F. Ageno, «Privare 'Allontanare'», *Lingua nostra*, XIV (1953), pp. 99-100.



spesso, per naturale e facilissima associazione d'idee: «...da' venti e *dalle piogge sospinte*».

d) Sono generalmente errori significativi le lacune che tolgano senso al passo o rappresentino comunque un guasto nel contesto e che d'altronde non siano «suggerite» al copista da un'identità di parole vicine, per es. le cadute casuali di un verso o di una riga.

Dei duecentoquaranta *Proverbi* in distici a rima baciata e in ordine alfabetico⁶⁹ messi insieme dal bisavolo del Petrarca, ser Garzo dall'Incisa, mancano in due manoscritti il n° 125, e in altri quattro i n° 23 e 179-180: il che permette una prima immediata e facilissima distribuzione in due gruppi distinti.

In linea generale, non si deve basarsi, per la costruzione dello stemma, sulle lacune che si producono allorché due passi vicini contengono una stessa parola o una stessa frase, e l'occhio del copista salta dal primo al secondo passo, cosicché egli inavvertitamente trasalascia tutto ciò che sta in mezzo (*saut du même au même*, lacuna da *omoiotéleuton*).

Tuttavia, anche lacune di questo tipo si possono con sicurezza utilizzare, quando occorrono *in serie identica* in due o più manoscritti; oppure, anche isolate, *in un gruppo compatto di manoscritti*.

Nel *Convivio*, dove, per effetto del procedimento sillogistico, l'esposizione si distende e articola in membri paralleli, con ripetizioni e riprese delle stesse espressioni e vocaboli,⁷⁰ è frequentissimo, nei diversi testimoni, il *saut du même au même*, e si tratta sia di omissioni commesse da singoli copisti, e quindi non significative; sia di lacune caratterizzanti l'uno o l'altro ramo della tradizione, o addirittura occorrenti in tutta la tradizione che si dimostra perciò dipendente da un unico esemplare (perduto) o archètipo.

e) Un tipo di errore significativo è la *ripetizione* di una parola che, oltre a comparire al suo posto, prende anche quello di una parola che segue.

Per es., si è già detto che alla fine della laude *Donna de paradiso* (XCIII 68 = LXXI 134-135)⁷¹ quasi tutti i manoscritti recano una ripetizione che permette di ipotizzare l'esistenza di un archètipo già guasto. Leggono infatti:

⁶⁹ Naturalmente, si tratta dell'ordine alfabetico tradizionale, che tien conto solo della prima lettera.

⁷⁰ Cfr. C. Segre, *Lingua stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 256-270.

⁷¹ Cfr. cap. IV.

trovarse abbraccicati
matre e figlio *abbraccicato* (modificato anche in *abbracciato*),

con evidente erronea ripetizione dell'ultima parola del penultimo verso (e altrettanto evidente perdita di senso dell'espressione esclamativa).

Nel sonetto del Cavalcanti XII *Perché non fuoro a me gli occhi dispenti*, gli ultimi versi suonano:

Chi gran pena sente,
guardi costui, e vedrà lo su' core,
che *Morte* 'l porta 'n man tagliato *in croce* (: voce),

lezione che è trasmessa dal ms. Vat. Barb. lat. 4036.

L'esistenza di un capostipite perduto X per un gruppo di manoscritti è dimostrata da un errore di ripetizione nell'ultimo verso. Il Chig. L. VIII. 305 (= Ch) ha:

che *morto* 'l porta 'n man tagliato *morte*.

I codici dipendenti da un perduto antigrafo α , collaterale di Ch, presentano una maldestra correzione diretta a ristabilire la rima: *morto...tagliato nuoce*, e il Vat. lat. 3214, dipendente da X, legge, con tentativo di restituire il senso (errore critico): *morto...tagliato Amore*.⁷²

Nel *Convivio* I VIII 15 tutti i codici danno: «conviene, acciò che sia con atto *libero* la virtù essere *libera* lo dono a la parte ov'elli vae», dove il senso richiede: «...acciò che sia con atto *libero* la virtù, essere *utile* lo dono...»: è questo uno degli errori evidenti della tradizione manoscritta che dimostrano l'esistenza di un archetipo.

f) Altrettanto significativo, perché è inammissibile che due copisti lo commettano identico in maniera indipendente, è *l'errore di anticipo*: il copista, che ha letto una frase più o meno lunga nel suo modello, rimettendosi a scrivere, inserisce una parola che è alla fine della frase letta o che si presenta più oltre, al posto di una parola che è al principio o che è più indietro.

Per es., nel *Convivio* IV XXI 13 i testimoni danno: «E se questo (rampollo) non è *buono* culto e sostenuto diritto per *buona* consuetudine...», dove *buono* anticipa erroneamente il *buona* che segue.

⁷² Si veda l'edizione del Favati, pp. 53 e 169.

Il verbo «tralucere» nella «Commedia»⁷³

In nessuno dei passi della *Commedia* dove Dante lo adopera, il verbo *tralucere* può valere, come spiegano i dizionari, 'lasciar passare o trasmettere la luce' (Tommaseo e Bellini), o 'mandar luce attraverso un corpo diafano o pellucido, o anche da uno spiraglio' (Migliorini), o 'mandare luce, apparire luminoso, ma in modo indistinto attraverso un corpo non del tutto trasparente o attraverso una fessura', 'trasparire' (*Dizionario Garzanti*).

Tale significato è quello di un famoso passo de *La sera del dì di festa*, che infatti il Migliorini cita:

Già tace ogni sentiero; e pei balconi
rara *traluce* la notturna lampa;

ma non si adatta ai passi danteschi.

Del primo di questi:

Ma da che Dio in te vuol che *traluca*
tanto *sua grazia*...
(*Purg.* XIV 79-80),

il commento scartazziniano rifatto dal Vandelli dà una spiegazione generica: «ma a te, che da Dio hai ricevuto la straordinaria grazia...»; il Sapegno non ne dà alcuna; il Torraca osserva: 'la grazia illumina' e rimanda a *Purg.* VIII 112 («Se la lucerna che ti mena in alto...»); il Mattalia cerca un'interpretazione connessa con l'etimo del verbo: «*traluca*: affilato verbo dottrinale: Dio luce penetra per tutto l'universo (*Par.* I 2), e quindi tra-luce negli esseri, più o meno compenetrandoli di sé»: il che sottintende forse un riferimento al *Liber de causis*, che qui non sembra essere stato presente a Dante.⁷⁴

Teniamo conto tuttavia del suggerimento implicito nell'accostamento della Grazia divina alla luce che penetra per l'universo.

In un altro caso il soggetto è *raggio*:

⁷³ F. Brambilla Ageno, «Il verbo tralucere nella Divina Commedia», *Studi Danteschi*, XLVII (1970), pp. 5-14; ora «Il verbo tralucere nella Commedia» in Ead., *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990.

⁷⁴ Il commento più recente, quello di Bosco e Reggio, spiega senza incertezze: «dal momento che Dio vuole che traspaja così luminosamente la sua grazia in te».

di color d'oro *in che raggio traluce*
vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto...

(Par. XXI 28-30).

Cominciò il Torraca a contrapporre questa espressione ad altra di Par. XVII 123: «Non dice: 'd'oro percosso da raggio di sole' (Par. XVII 123): ma *di color d'oro*, e credo che *traluce* abbia il senso suo proprio; che lo scaleo sia dal poeta immaginato diafano 'sí che per ogni lato lo passi lo raggio' (Conv. III x 4), perché rappresenta la contemplazione; la quale 'è più piena di luce spirituale, che altra cosa, che qua giù sia' (ivi IV xxii 17), e solo in cielo è perfetta perché non turbata, non offuscata dalle cure e da' bisogni della terra, 'sanza mistura alcuna'. I corpi 'del tutto diafani, non solamente ricevono la luce, ma quella non impediscono, anzi rendono lei del loro colore [colorata]' (ivi III vii 4): dunque, lo scaleo non era altro che luce dorata».⁷⁵

Più semplicemente il Sapegno: «Il v. 28 può essere inteso: di un colore aureo trasparente ai raggi luminosi ('luce dorata', Torraca); ovvero anche: di oro che si illumina intensamente, riflettendo un raggio di sole (dando a *traluce* un valore simile a quello che ha in Par. XIII 69)».

Il Mattalia non offre un'alternativa, ma vuol conciliare le due interpretazioni: «*raggio*: raggio di sole, sarà da intendere, come in Par. XVII [122-]123: 'corusca / quale a raggio di sole specchio d'oro'. E poiché 'tralucere' vale: penetrare, trapassare, l'immagine sarà appunto quella dello specchio, e *color d'oro* la sottile foglia dorata che surroga il piombo e veste il vetro, come in Par. XX [79-]80 ['E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio / li quasi vetro a lo color che 'l veste']».⁷⁶ Il vetro, in questo caso, è il *crystallo* o sostanza trasparente del pianeta, attraverso il quale il raggio trova il suo punto di riflessione nella scala».

Interpretazioni troppo complicate. Occorre confrontare tutti i passi in cui compare il verbo *tralucere*, e riferirsi alle definizioni di termini relativi alla luce, offerte da Dante stesso in Conv. III xiv, e non contraddette da alcun impiego che egli faccia in séguito di tali termini.

In un passo del *Paradiso*, *tralucere* è connesso con *risplendere* usato poco prima:

⁷⁵ Si veda oltre.

⁷⁶ Il Petrocchi, col Porena e col Vandelli: *ch'el veste*, spiegato 'di cui si riveste'; ma il confronto col Conv. III ix 8 «come specchio, che è vetro *terminato* con piombo...»; «nel vetro *piombato*» induce a tornare alla lezione dell'edizione del '21.

Io veggio ben *si* come già *resplende*
ne l'intelletto tuo l'eterna luce,
 che, vista, sola e sempre amore accende;
 e s'altra cosa vostro amor seduce,
 non è se non *di quella alcun vestigio,*
 mal conosciuto, che *quivi traluce*»

(Par. V 7-12).

Dice Dante nel *Convivio*:

...Vedemo lo sole che, discendendo lo raggio suo qua giù, reduce le cose a sua similitudine di lume, quanto per loro disposizione possono dalla [sua] vertute lume ricevere...; ancora è da sapere che lo primo agente, cioè Dio, pinge la sua virtù in cose per modo di *diritto raggio*, e in cose per modo di *splendore reverberato*; onde nelle Intelligenze [separate] *raggia la divina luce senza mezzo*, nell' altre *si ripercuote da queste Intelligenze prima illuminate*. Ma però che qui è fatta menzione di luce e di splendore, a perfetto intendimento mostrerò [la] differenza di questi vocaboli, secondo che Avicenna sente. Dico che l'usanza de' filosofi è di chiamare '*luce*' lo lume in quanto esso è nel suo fontale principio; di chiamare '*raggio*' in quanto esso è per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove si termina; di chiamare '*splendore*' in quanto esso è in altra parte alluminata ripercusso (III xiv 3-5).

Splendori sono dette le anime beate, illuminate dalla luce divina (Par. III 109, V 103, IX 13, XIV 95, XXI 32, XXIII 82); e *risplendere* è usato per 'ricevere e riverberare la luce (del sole e di Dio)', 'essere luminoso di luce proveniente da altro «fontale principio»':

Così com'io *del suo raggio resplendo,*
 sì, riguardando ne la luce eterna,
 li tuoi pensieri onde cagioni apprendo
 (Par. XI 19-21);

oppure, con soggetto il sole, la luce, il raggio, la gloria di Dio ecc., per 'illuminare', 'rendere luminoso': nel qual caso la costruzione è sempre con la preposizione *in*:

Quando colui che tutto 'l mondo alluma
 de l'emisperio nostro sì discende,
 che 'l giorno d'ogne parte si consuma,

lo ciel, che sol di lui prima s'accende,
 subitamente si rifà parvente
 per molte luci, *in che una risplende*
 (Par. xx 1-6);

Quando
lo raggio de la grazia, onde s'accende
 verace amore e che poi cresce amando,
multiplicato in te tanto resplende...
 (Par. X 82-85);

La gloria di colui che tutto move
 per l'universo penetra, e *risplende*
in una parte più, e meno altrove
 (Par. I 1-3).

Nel quinto canto del *Paradiso*, vv. 7-12, *resplendere in*, soggetto *l'eterna luce*, ha chiaramente quest'ultimo significato; e a *tralucere*, che ha per soggetto *alcun vestigio* (della luce eterna) deve attribuirsi un significato analogo, ma attenuato, per es. 'risplendere in modo indistinto', in quanto non la luce stessa, ma un barlume di essa colpisce le cose della terra che seducono, cioè disviano, l'amore umano.

Il senso figurato di 'diffondere luce su', 'trarre bagliori da' va dato al *tralucere* in di *Purg.* XIV 79: 'Poiché Dio vuole che la luce della sua grazia risplenda così su di te, ti illumini così'.

Quindi lo scaleo della terza cantica, XXI 28-29, è senz'altro una scala del colore che ha l'oro sul quale risplende un raggio di sole: la stessa immagine, per l'appunto, di XVII 121-123:

La luce in che rideva il mio tesoro
 ch'io trovai lì, *si fé* prima *corusca*
quale a raggio di sole specchio d'oro,

dove forse lo specchio va pensato come costituito da una semplice lamina metallica, senza alcun vetro.

Il senso di 'riverberare la luce', 'rilucere', è nel canto XIII del *Paradiso*, dove soggetto è la *cera*, cioè la 'materia', il 'subietto' delle «cose generate, che produce / con seme e senza seme il ciel movendo» (XIII 65-66):

La cera di costoro e chi la duce
 non sta d'un modo; e però sotto 'l segno
 ideale poi più e men *traluce*
 (Par. XIII 67-69),

e dove segno vale ‘suggello’, a norma d’*Inf.* XI 49-50:

e però lo minor giron *suggella*
del segno suo e Soddoma e Caorsa.

Il verbo *tralucere* sembra avere il significato voluto dai vocabolari in un passo delle *Rime*:

Ché più mi triema il cor qualora io penso
 di lei in parte ov’altri li occhi induca,
 per tema non *traluca*
 lo mio penser *di fuor* si che si scopra
 (CIII 27-30).

Veramente, l’equivalenza con ‘trasparire’ è ottenuta con l’impiego dell’avverbio *di fuor*: ‘riluca, appaia di fuori’; soggetto non è la luce o la fonte di luce, bensì ciò che ‘traspare’.

In sostanza, aveva ragione il vecchio Petrocchi, che sotto *tralucere*, oltre ad un senso analogo a quello dato dal Tommaseo e Bellini, metteva il senso di ‘rilucere’; e rimane attuale l’ammonimento del Bally,⁷⁷ che la ricerca del significato mediante l’etimologia rischia spesso di condurre fuori strada. Qui si avrà *trans-* non con valore di ‘attraverso’, ma con valore intensivo.

Il senso di ‘rilucere’ è talora anche nel *Canzoniere* petrarchesco:

Imaginata guida la conduce,
 ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo,
 onde più che mai chiara al cor *traluce*
 (CCLXXVII 9-11);

tanta luce
dentro al mio core infin dal ciel traluce
 (CCCLVII 6-7),

dove il soggetto è la luce o la fonte della luce, con linguaggio, tuttavia, meno rigoroso e «tecnico» che in Dante.

Nel sonetto XCV, vv. 9-11, si ha lo stesso parallelismo con *risplendere* che in *Par.* V 7-12:

⁷⁷ Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg - Paris, Klincksieck, 1951³, I, pp. 31-38.

Ma voi, occhi beati, ond'io sofferesi
 quel colpo, ove non valse elmo né scudo,
 di for e dentro mi vedete ignudo,
 ben che 'n lamenti il duol non si riversi.

Poi che *vostro vedere in me risplende*
 come *raggio di sol traluca in vetro*,
 basti dunque il desio senza ch'io dica

(5-11).

Anche qui soggetto è il *raggio*. L'espressione è pregnante: *risplende* sta per 'penetra risplendendo', e allo stesso modo *traluca*, senz'altro, prende il posto di 'penetra tralucendo'. Questo però non toglie valore alla corrispondenza di *tralucere* con *risplendere*.

Altrove il senso è 'trasparire', 'apparire in modo indistinto', riferito a soggetto che non è luce o fonte di luce, e neppure cosa illuminata:

Gentil mia donna, i' veggio
 nel mover de' vostr' occhi un dolce lume,
 che mi mostra la via ch'al ciel conduce;
 e per lungo costume,
dentro là dove sol con Amor seggio,⁷⁸
quasi visibilmente il cor traluca.
 Questa è la vista ch'a ben far m'induce...

(LXXII 1-7);

Tranquillo porto avea mostrato Amore
 a la mia lunga e torbida tempesta
 fra gli anni de la età matura honesta
 che i vicii spoglia, e vertù veste e honore.
 Già *traluceva* a' begli occhi *il mio core*
 e *l'alta fede* non più lor molesta ...

(CCCXVII 1-6).

Questo medesimo significato si ha in concomitanza con l'avverbio *for*, press'a poco come nelle *Rime* dantesche CIII 29-30:

⁷⁸ Cfr.: «La donna che 'l mio cor nel viso porta, / là dove sol fra bei pensier' d'amore / sede, m'apparve» (CXI 1-3); «E se talor da' belli occhi soavi, / ove mia vita e 'l mio pensiero alberga, / forse mi vèn qualche dolcezza honesta...» (CCLIII 9-11); «Ne li occhi ove abitar soleva 'l mio core, / fin che mia dura sorte invidia n'ebbe, / che di sì ricco albergo il pose in bando...» (CCCXXXI 37-39).

D'un bel diamante quadro, e mai non scemo,
 vi si vedea nel mezzo un seggio altèro,
 ove, sola, sedea la bella donna:
 dinanzi una colonna
 cristallina, ed iv'entro *ogni pensiero*
 scritto, e *for tralucea sì chiaramente*,⁷⁹
 che mi fea lieto, e sospirar sovente
 (CCCXXV 24-30).

Ma la gamma dei significati è più estesa che presso Dante:

Quando 'l voler che con duo sproni ardenti
 e con un duro fren mi mena e regge,
 trapassa ad or ad or l'usata legge
 per far in parte i miei spirti contenti,
 trova chi le paure e gli ardimenti
 del cor profondo ne la fronte legge,
 e vede Amor che sue imprese corregge
 folgorar ne' turbati occhi pungenti.
 Onde, come colui che 'l colpo teme
 di Giove irato, si ritragge indietro,
 ché gran temenza gran desire affrena.
 Ma freddo foco e paventosa speme
 de l'alma *che traluca come un vetro*
 talor sua dolce vista rasserena
 (CXLVII I-14).

Il penultimo verso è da confrontare con un passo della «canzone di lontananza» *Si è de bile il filo*:

Certo *cristallo o vetro*
 non *mostrò* mai *di fore*
nascosto altro colore
 che l'*alma* sconsolata assai non *mostri*
 più *chiari i pensier' nostri*,
 e la *Jera dolcezza ch'è nel core*,
 per gli occhi, che, di sempre pianger vaghi,
 cercan dì e notte pur chi glien' appaghi
 (XXXVII 57-64).

⁷⁹ Cfr.: «'l cor negli occhi e ne la fronte *ho scritto*» (LXXVI 11).

Cioè: 'l'anima lascia trasparire i pensieri, ecc., come il cristallo o vetro lascia trasparire il colore che 'l veste'. Con immagine analoga, il verbo intransitivo *tralucere* significherà 'essere trasparente (al freddo foco e alla paventosa speme)'.⁸⁰

Diamo ancora qualche esempio che attesti sia la normalità del significato dantesco nel Trecento, sia la continuità del valore del semantema attraverso i secoli:

spaventevoli baleni, *tralucenti* di repentini e non veri fuochi
(*Storia della guerra di Troia*, p. 497).⁸¹

l'editore ottocentesco annota: «*Tralucente*. Qui per molto lucente»;

Mal si fa quel che si fa a fede della ventura, perciocché la ventura *traluce a guisa di vetro*, e quando ella risplende, sì si spezza
(Albertano da Brescia, *Della consolazione...* cap. 50).⁸²

La beatissima di Dio Chiara ... fue la prima pianta di queste vergini..., *tralucente* come stella chiarissima
(*Vita di S. Francesco*, p. 564).⁸³

come e' giunse alla grotta, sì la vide in certo luogo *molto tralucere*, imperciocché vi aveva molto oro
(*Novellino* LXXXII).⁸⁴

⁸⁰ *Trasparente* ha valore causativo ('che lascia trasparire') rispetto a *trasparire* 'apparire attraverso' o 'apparire indistintamente'.

⁸¹ *Storia della guerra di Troia di M. Guido Giudice Dalle Colonne Messinese. Volgarizzamento del buon secolo. Testo di lingua ridotto a miglior lezione ... per cura di M. Dello Russo, Napoli, Ferrante, 1868.* Nell'incunabulo di Venezia, Antonio de Allexandria della Paglia, Zuane Salvazzo, ecc., 1481 (probabilmente 1491), le parole in questione sono alla c. nii *recto*, col. 2. Esse ricalcano il testo latino, che citiamo dall'incunabulo *Historia troiana Guidonis*, In civitate Argentina (Strasburgo) impressa novissime, 1494, c. n3, col. 2: «choruscationes repentinis et falsis ignibus *translucentes*».

⁸² *Tre trattati d'Albertano giudice di Brescia ... scritti da lui in lingua latina ... e translataati ... in volgar fiorentino*, Firenze, Giunti, 1610. Il testo latino suona: «fortuna *vitrea est et, cum splendet, frangitur*» (*Albertani Brixienis Liber consolationis et consilii ex quo hausta est fabula de Melibeo et Prudentia*. Edidit Thor Sundby, Haunia, Höst, 1873, cap. XL, *De Fortuna*, p. 84 12-13).

⁸³ *Vite de' SS: Padri di frate Domenico Cavalca colle Vite di alcuni altri Santi* postillate e ridotte a miglior lezione...per cura di B. Sorio e di A. Racheli, Trieste, Dalla Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1858.

⁸⁴ Citiamo da: *Libro di / Novelle, et di Bel / Parlar Gentile. / Nel qual si contengono Cento Novelle altravolta / mandate fuori da Messer Carlo / Gualteruzzi da Fano. Di*

nel cospetto del quale la luna non risplende, *le stelle non risplendono né tralucono*

(Giov. Villani, l. XII, cap. 109),⁸⁵

Giovanni Rucellai deriva da Petrarca, CXLVII 13, quando nell'*Oreste*⁸⁶ fa dire da Pilade a Oreste:

ancor che i più alti consigli,
Ch'ascondon le latebre del tuo petto,
Tralucon come vetro entro il mio core
Per la comunion dell'amor nostro
(p. 111):

e l'imitazione è qui puramente esteriore e meccanica, perché soggetto sono «i più alti consigli» che, si direbbe 'traspaiono', giungendo fino al cuore di Pilade, e quindi non si capisce il paragone *come vetro*.

Più innanzi il Rucellai fa parlare Toante di

ampie e *tralucenti* onde marine
(p. 190).⁸⁷

Paolo Segneri, letterato formato sui classici del Trecento, impiega il verbo nei due significati petrarcheschi:

Nuovo Ricorrette..., Firenze, Giunti, 1572, p. 86, cioè dall'edizione borghiniana, perché quella del Gualteruzzi, Bologna, Girolamo Benedetti, 1525 (cfr. *Le Cento Novelle antiche o Libro di novelle e di bel parlar gentile detto anche Novellino*. Introduzione e note di L. Di Francia, Torino, Utet, 1930, LXXXIII, p. 140) ha: «videro lucere»; e così *Le Novelle antiche dei codici Panciatichiano-Palatino 138 e Laurenziano-Gaddiano 193* con una Introduzione...per G. Biagi, Firenze, Sansoni, 1880, CXX, p. 117; *lucere* anche in *Novellino e Conti del Duecento* a cura di S. Lo Nigro, Torino, Utet, 1963, LXXXIII, p. 185, e nella migliore edizione di C. Segre, nel vol. *La Prosa del Duecento* a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, LXXXIII, p. 869. Se *tralucre* fosse arbitrio del Borghini, l'attestazione varrebbe per il secondo Cinquecento.

⁸⁵ Giovanni Villani, *Istorie fiorentine fino all'anno MCCCXLVIII*, Milano Società Tipografica de' Classici Italiani, 1802-1803, vol. VIII, p. 258.

⁸⁶ *Teatro / Italiano / O sia / Scelta di tragedie / per uso della scena. / Tomo primo / In cui si contengono La Sofonisba del Trissino / L'Oreste del Rucellai...*, Verona, Vallarisi, 1723.

⁸⁷ Veramente nelle *Opere di Giovanni Rucellai* per cura di G. Mazzoni, Bologna, Zanichelli, 1887, atto V, v. 264, p. 227, si legge: «E l'empie e *truculente* onde marine»; ma ci sembra sbagliata la scelta della lezione fatta dal Mazzoni.

Se v'è cosa alcuna per la quale venga maggiormente a *tralucere* ('trasparire', 'rivelarsi') la somma vanità de' mortali, sono...i titoli sì fastosi di cui fan pompa
(*Quaresimale XXXIV*),⁸⁸

Gli Angeli finalmente *dicuntur Dii* quanti sono per la gran copia della divina chiarezza che in lor *traluce*

(*La Manna dell'Anima*, Aprile XIX).⁸⁹

Infine il senso di 'splendere' è evidente nel proverbio toscano:

L'oro luce, la virtù riluce e il vizio *traluce*⁹⁰
(p. 322).

Del resto, la duplicità del significato è in certa misura già latino. Mentre Ovidio, descrivendo un nuotatore, usa *translucet* nel senso di 'traspare':

Ille, cavis velox applauso corpore palmis,
Desilit in latices, alternaque brachia ducens,
In liquidis translucet aquis, ut eburnea siquis
Signa tegat claro vel candida lilia vitro
(*Metam.* IV 352-355);

Lucrezio, parlando del gioco delle immagini in due specchi che se le rimandano, dice:

Fit quoque de speculo in speculum ut tradatur imago,

e ripete poi la stessa osservazione usando il verbo *translucere* 'riflettersi':

usque adeo e speculo in speculum *translucet* imago
(*De rer. nat.* IV 302 e 308).

⁸⁸ Paolo Segneri, *Quaresimale*, Firenze, Sabatini, 1679, I, p. 610.

⁸⁹ Paolo Segneri, *Opere*, Parma, Pazzoni e Monti, I, parte I e II, 1701; II, p. 1 e II, 1700. La frase citata è nel II, parte I, p. 242.

⁹⁰ *Raccolta di proverbi toscani* nuovamente ampliata da quella di G. Giusti e pubblicata da G. Capponi, nova impressione, Firenze, Le Monnier, 1926.

Norme editoriali

Sin dalla sua fondazione *Ecdotica*, proponendosi come punto di incontro di culture e sensibilità filologiche differenti, ha sempre lasciato libertà agli autori di indicare i riferimenti bibliografici secondo la modalità **italiana** o **anglosassone**. È fondamentale, tuttavia, che vi sia omogeneità di citazione all'interno del contributo.

I testi vanno consegnati, con la minor formattazione possibile (dunque anche senza rientri di paragrafo), in formato Times New Roman, punti 12, interlinea singola. Le citazioni più lunghe di 3 righe vanno in carattere 10, sempre in interlinea singola, separate dal corpo del testo da uno spazio bianco prima e dopo la citazione (nessun rientro).

Il richiamo alla nota è da collocarsi dopo l'eventuale segno di interpunzione (es: sollevò la bocca dal fiero pasto.³). Le note, numerate progressivamente, vanno poste a piè di pagina, e non alla fine dell'articolo.

Le citazioni inferiori alle 3 righe vanno dentro al corpo del testo tra virgolette basse a caporale «...». Eventuali citazioni dentro citazione vanno tra virgolette alte ad apici doppi: "...". Gli apici semplici ('...') si riservino per le parole e le frasi da evidenziare, le espressioni enfatiche, le parafrasi, le traduzioni di parole straniere. Si eviti quanto più possibile il *corsivo*, da utilizzare solo per i titoli di opere e di riviste (es: *Geografia e storia della letteratura italiana*; *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*; *Griseldaonline*) e per parole straniere non ancora entrate nell'uso in italiano.

N.B: Per le sezioni *Saggi*, *Foro* e *Questioni* gli autori\le autrici, in apertura del contributo, segnaleranno titolo, titolo in inglese, abstract in lingua inglese, 5 parole chiave in lingua inglese.

Si chiede inoltre, agli autori e alle autrici, di inserire alla fine del contributo indirizzo e-mail istituzionale e affiliazione.

Per la sezione *Rassegne*: occorre inserire, in principio, la stringa bibliografica del libro, compresa di collana, numero complessivo di pagine, costo, ISBN.

Indicare, preferibilmente, le pagine e i riferimenti a testo tra parentesi e non in nota.

Nel caso l'autore adotti il **sistema citazionale all'italiana** le norme da seguire sono le seguenti.

La **citazione bibliografica di un volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l'iniziale del nome puntato;
- Titolo dell'intero volume in corsivo; titolo di un saggio all'interno del volume (o in catalogo di mostra) tra virgolette basse «...» (se contiene a sua volta un titolo di un'opera, questo va in corsivo);
- eventuale numero del volume (se l'opera è composta da più tomi) in cifra romana;

- eventuale curatore (iniziale del nome puntata, cognome per esteso), in tondo, preceduto dalla dizione ‘a cura di’;
- luogo di edizione, casa editrice, anno;
- eventuali numeri di pagina, in cifre arabe e/o romane tonde, da indicare con ‘p.’ o ‘pp.’, in tondo minuscolo. L’eventuale intervallo di pp. oggetto di particolare attenzione va indicato dopo i due punti (es.: pp. 12-34: 13-15)

In **seconda citazione** si indichino solo il cognome dell’autore, il titolo abbreviato dell’opera seguito, dopo una virgola, dal numero delle pp. interessate (senza “cit.,” “op. cit.,” “ed. cit.” etc...); nei casi in cui si debba ripetere di séguito la citazione della medesima opera, variata in qualche suo elemento – ad esempio con l’aggiunta dei numeri di pagina –, si usi ‘ivi’ (in tondo); si usi *ibidem* (in corsivo), in forma non abbreviata, quando la citazione è invece ripetuta in maniera identica subito dopo.

Esempi:

A. Montevercchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, iv, Berlino-New York, de Gruyter, 2000⁵, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

La citazione bibliografica di un **articolo pubblicato su un periodico o in volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l’iniziale del nome puntato
- Titolo dell’articolo in tondo tra virgolette basse («...»)
- Titolo della rivista in corsivo
- Eventuale numero di serie in cifra romana tonda;
- Eventuale numero di annata in cifre romane tonde;
- Eventuale numero di fascicolo in cifre arabe o romane tonde, a seconda dell’indicazione fornita sulla copertina della rivista;
- Anno di edizione, in cifre arabe tonde e fra parentesi;
- Intervallo di pp. dell’articolo, eventualmente seguite da due punti e la p. o le pp.

Esempi:

A. De Marco, «I “sogni sepolti”: Antonia Pozzi», *Esperienze letterarie*, a. xiv, vol. xii, 4 (1989), pp. 23-24.

M. Gianfelice, V. Pagnan, S. Petrelli, «La stampa in Europa. Studi e riflessioni», *Bibliologia*, s. ii, a. iii, vol. ii, 3 (2001), pp. v-xii e 43-46.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

Nel caso che i **nomi degli autori**, curatori, prefatori, traduttori ecc. siano più di uno, essi si separano con una virgola (ad es.: G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) e non con il lineato breve unito.

I **numeri delle pagine** e degli anni vanno indicati per esteso (ad es.: pp. 112-146 e non 112-46; 113-118 e non 113-8; 1953-1964 e non 1953-964 o 1953-64 o 1953-4).

I **siti Internet** vanno citati in tondo minuscolo senza virgolette (« » o < >) qualora si specifichi l'intero indirizzo elettronico (es.: www.griseldaonline.it). Se invece si indica solo il nome, essi vanno in corsivo senza virgolette al pari del titolo di un'opera (es.: *Griseldaonline*).

Per **contributi in volume o catalogo di mostra**, aggiungere "in" dopo il titolo del contributo.

Se è necessario usare il termine *Idem* per indicare un autore, scriverlo per esteso.

I **rientri di paragrafo** vanno fatti con un TAB; non vanno fatti nel paragrafo iniziale del contributo.

Nel caso in cui si scelgano **criteri citazionali all'anglosassone**, è possibile rendere sinteticamente le note a piè di pagina con sola indicazione del cognome dell'autore in tondo, data ed, eventualmente, indicazione della pagina da cui proviene la citazione, senza specificare né il volume né il periodico di riferimento, ugualmente si può inserire la fonte direttamente nel corpo del contributo.

La bibliografia finale, da posizionarsi necessariamente al termine di ciascun contributo, dovrà essere, invece, compilata per esteso; per i criteri della stessa si rimanda alle indicazioni fornite per il sistema citazionale all'italiana.

Esempi:

- Nel corpo del testo o in nota, valido per ciascun esempio seguente: (Craig 2004)

Nella bibliografia finale: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», *A companion to Digital Humanities*, a cura di S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford 2004.

- Adams, Barker 1993: T.R. Adams, N. Barker, «A new model for the study of the book» in *A potencie of life. Books in society: The Clark lectures 1986-1987*, London, British Library 1993.

- Avellini et al. 2009: *Prospettive degli Studi culturali*, a cura di L. Avellini et al., Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 190-19.

- Carriero et al 2020: V.A. Carriero, M. Daquino, A. Gangemi, A.G. Nuzzolese, S. Peroni, V. Presutti, F. Tomasi, «The Landscape of Ontology Reuse Approaches», in *Applications and Practices in Ontology Design, Extraction, and Reasoning*, Amsterdam, IOS Press, 2020, pp. 21-38.

Se si fa riferimento ad una citazione specifica di un'opera, è necessario inserire la pagina:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (nel testo o in nota)

In bibliografia finale: Eggert 1990: Eggert P. «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing» in *Editing in Australia*, Sydney, University of New South Wales Press 1990, pp. 19-40.

- In caso di omonimia nel riferimento a testo o in nota specificare l'iniziale del nome dell'autore o autrice.

Referaggio

Tutti i contributi presenti in rivista sono sottoposti preventivamente a processo di *double-blind peer review* (processo di doppio referaggio cieco) e sono, pertanto, esaminati e valutati da revisori anonimi così come anonimo è anche l'autore del saggio in analisi, al fine di rendere limpido e coerente il risultato finale.

Editorial rules

Since its very beginning *Ecdotica*, intending to favour different philological sensibilities and methods, enables authors to choose between different referencing styles, the Italian and 'Harvard' one. However, it is fundamental coherence when choosing one of them.

All the papers must be delivered with the formatting to a minimum (no paragraph indent are permitted), typed in Times New Roman 12 point, single-spaces. All the quotes exceeding 3 lines must be in font size 10, single spaces, separated with a blank space from the text (no paragraph indent). Each footnote number has to be put after the punctuation. All the footnotes will be collocated at the bottom of the page instead of at the end of the article.

All the quotes lesser than 3 lines must be collocated in the body text between quotations marks «...». If there is a quote inside a quote, it has to be written between double quotes "...". Single quotation marks ('...') must be used for words or sentences to be highlighted, emphatic expressions, paraphrases, and translations. Please keep formatting such as italics to a minimum (to be used just for work and journal titles, e.g. *Contemporary German editorial theory*, *A companion to Digital Humanities*, and for foreign words.

N.B.: For all the sections named *Essays*, *Meeting* and *Issues*, the authors are required, at the beginning of the article, to put the paper's title, an abstract, and 5 keywords, and, at the end of the article, institutional mail address and academic membership.

For the section named *Reviews*: reviews should begin with the reviewed volume's bibliographic information organized by:

Author (last name in small caps), first name. Date. Title (in italics). Place of publication: publisher. ISBN 13. # of pages (and, where appropriate, illustrations/figures/musical examples). Hardcover or softcover. Price (preferably in dollars and/or euros).

In case the author(s) chooses the Italian quoting system, he/she has to respect the following rules.

The bibliographic quotation of a book must be composed by:

- Author in Roman type, with the name initial;
- The volume's title in Italics type; paper's title between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The number of the volume, if any, in Roman number;
- The name of the editor must be indicated with the name initial and full surname, in Roman type, preceded by 'edited by';
- Place of publishing, name of publisher, year;

- Number of pages in Arab or Roman number preceded by 'p.' or 'pp.', in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

If the quotes are repeated after the first time, please indicate just the surname of the author, a short title of the work after a comma, the number of the pages (no "cit.", "op. cit.", "ed. cit." etc.).

Use 'ivi' (Roman type) when citing the same work as previously, but changing the range of pages; use *ibidem* (Italics), in full, when citing the same quotation shortly after.

Examples:

A. Montevercchi, Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi, Bologna, Pàtron, 2016.

S. Petrelli, La stampa in Occidente. Analisi critica, iv, Berlino-New York, de Gruyter, 2005, pp. 23-28.

Petrelli, La stampa in Occidente, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

The bibliographic quotation of an article published in a journal or book must be composed by

- Author in Roman type, with the name initial;
- The article's title in Roman type between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The title of the journal or the book in Italics type;
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- The year of the journal in Roman number;
- Issue number (if any), in Arabic numbers;
- Year of publication in Arabic number between brackets;
- Number of pages in Arab or Roman number preceded by 'p.' or 'pp.', in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

Examples:

A. De Marco, «I "sogni sepolti": Antonia Pozzi», Esperienze letterarie, a. xiv, vol. xii, 4 (1989), pp. 23-24.

M. Gianfelice, V. Pagnan, S. Petrelli, «La stampa in Europa. Studi e riflessioni», Bibliologia, s. ii, a. iii, vol. ii, 3 (2001), pp. v-xii e 43-46.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

In the case of several names for authors, editors, prefacers, translators, etc., they must be separated by a comma (e.g. G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti).

The number of pages and the years must be written in full (e.g. pp. 112-146, not 112-46; 113-118 not 113-8; 1953-1964, not 1953-964 or 1953-64 or 1953-4).

When referencing web pages or web sources, a suggested format is the http:// address without inverted commas.

For papers in books or catalogs, please add “in” after the title.

Use TAB for paragraph indent (excluding the first paragraph of the paper).

The author(s) can as well opt for the ‘author, date’ system (often referred to as the ‘Harvard’ system), including in the text very brief details of the source from which a discussion point or piece of information is drawn. Full details of the source are given in a **reference list** or **Bibliography at the end of the text**. This avoids interrupting the flow of the writing. As the name suggests, the citation in the text normally includes the name(s) (surname only) of the author(s) and the date of the publication and it is usually included in brackets at the most appropriate point in the text.

When the publication is written by several authors (more than three), it is suggested to write the name of the first one (surname only) followed by the Latin abbreviation **et al.**

When using the ‘author, date’ system, writing a **Bibliography** is fundamental as far as giving all the details about the publication in question. The main principles to compose a Bibliography are the following:

- a. the surnames and forenames or initials of the authors; all the names must be written even if the text reference used is ‘et al.’
- b. the book title, which must be formatted to be distinguished, the mostly used way is to put it in italic.
- c. the place of publication;
- d. the name of the publisher.
- e. the date of publication;

H.W. Gabler, G. Bornstein, G. Borland Pierce, *Contemporary German editorial theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

In case of papers or article in an edited book, following details should be included:

- the editor and the title of the book where the paper or article is
- the first and last page number of the article

H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, ed. by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford, 2004.

P. Eggert, «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing», in *Editing in Australia*, University of New South Wales Press, Sydney, 1990, pp. 19-40.

In case of papers or article in Journals:

- the name and volume number of the Journal
- the first and last page number of the article

G.T. Tanselle, «The editorial problem of final authorial intention», *Studies in Bibliography* 26 (1976), pp. 167-211.

In the last three examples, it is the title of the book of journal that has to be italicised; the highlighted name is the one under which the work has to be filed and, eventually, found.

When referencing web pages or web sources, a suggested format is the `http://` address without inverted commas.

Peer review

Ecdotica is a double-blind peer-reviewed journal by at least two consultants. All publications in the journal undergo a double-blind peer review process through which both the reviewer and author identities are concealed from the reviewers, and vice versa, throughout the review process.

The publication of an article through a peer review process is intended as a fundamental step towards a respectful and ethical scientific and academic work, improving the quality of the published papers; standards are, so far, originality in papers, coherence, precise references when discussing about corrections and amendments, avoiding plagiarism.

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

1ª edizione, aprile 2022
© copyright 2021 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel settembre 2021
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-290-0879-7

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.