

# Ecdotica

4

(2007)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna  
Dipartimento di Italianistica**

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



**Carocci editore**

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico*

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

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,  
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani, Camilla Giunti,  
Amelia de Paz, Marco Veglia

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

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
cece@cece.edu.es  
www.cece.edu.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna  
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

C<sup>E</sup>E

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS  
CLÁSICOS ESPAÑOLES



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
IN BOLOGNA

Carocci editore,  
Via Sardegna 50, 00187 Roma  
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

# INDICE

## Saggi

- DAVID PARKER, Il testo del Nuovo Testamento: i manoscritti,  
le varianti e le moderne edizioni critiche 7
- NEIL HARRIS, La sopravvivenza del libro, ossia appunti  
per una lista della lavandaia 24
- ALBERTO SEBASTIANI, *Il Fabbricone* 1959-1961:  
una “bassanizzazione”? 66
- DANIEL FERRER, Pourquoi la textologie russe? 101
- GIORGIO FORNI e MARCO VEGLIA, Ezio Raimondi: il metodo  
di un filologo umanista 129

## Foro

- Nella rete 159
- COSTANZO DI GIROLAMO, Esperienze filologiche nella rete, p. 160 · UMBERTO  
ECO, Dubbi e sospetti, p. 167 · PETER ROBINSON, Current Directions in the  
Making of Digital Editions: towards interactive editions, p. 176 · PETER SHIL-  
LINGSBURG, Reflections on editing and the web, p. 191

## Questioni

- HANS WALTER GABLER, The Primacy of the Document  
in Editing 197
- FRANCESCO BENOZZO, Etnofilologia 208
- STANO MORRONE, Tra «scuola storica» e «metodo estetico» 231

## Testi

NICOLÒ MANIACUTIA, «Corruzione e correzione dei testi», a cura di ROSSANA GUGLIELMETTI, con un saggio di VITTORIO PERI

FRANCISCO RICO, Premessa, p. 267 · ROSSANA GUGLIELMETTI, L'autore e il testo, p. 269 · NICOLÒ MANIACUTIA, «Corruzione e correzione dei testi», p. 272 · VITTORIO PERI, Critica testuale nella Roma del XII secolo, p. 288

## Rassegne

Peter Shillingsburg, *From Gutenberg to Google* (PAOLA ITALIA), p. 299 · *Pratiques philologiques en Europe. Actes de la journée d'études organisée à l'École des Chartres le 23 septembre 2005*, réunis et présentés par Frédéric Duval (ANDRÉS SORIA OLMEDO), p. 311 · Sandro Orlando (a cura di), *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna* (ARMANDO ANTONELLI), p. 320 · Paolo Trovato (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco* (GIUSEPPE LEDDA), p. 331 · Keith Whinnom, *The Textual History and Authorship of Celestina* (GUIDO CAPPELLI), p. 340 · Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo* (ELISA DI RENZO), p. 342 · Marco Dorigatti (a cura di), *Ludovico Ariosto, Orlando furioso secondo la princeps del 1516* (JOSÉ MARÍA MICÓ), p. 347 · Giuseppe Finocchiaro, *Cesare Baronio e la Tipografia dell'Oratorio* (ELISA DI RENZO), p. 353 · James Raven, *The Business of Books: Booksellers and the English Book Trade* (TYLER FISHER), p. 358 · Raul Mordenti, *Informatica e critica dei testi* (FRANCESCA TOMASI), p. 360 · Philippe Baret, Andrea Bozzi, Laura Cignoni, Caroline Macé (a cura di), *The evolution of texts: confronting stemmatological and genetical methods. Proceedings of the International Workshop held in Louvain-la-Neuve (September 1-2, 2004)* (MARCO PASSAROTTI), p. 366 · *Genesis: Manuscripts – Recherche – Invention. Revue internationale de critique génétique*, n. 27 (2006) (ELEONORA MARANGONI), p. 369

## Cronaca

PAOLO CHIESA, Storicità e processo nella critica ricostruttiva.

Un ricordo di Giovanni Orlandi (1938-2007)

377

*CLiP 2006: Languages and Cultural Heritage in a Digital World, Londra, 29 giugno - 1 luglio 2006* (VALENTINA NOTARBERARDINO), p. 382 · “Prassi ecdotiche” a Milano (ALBERTO CADIOLI e PAOLO CHIESA), p. 390

EZIO RAIMONDI:  
IL METODO DI UN FILOLOGO UMANISTA

I

Giorgio Forni

*Camminare nel tempo*

Un grande erudito moderno che per un giorno apra ai visitatori le stanze della propria esistenza diventa il testimone non solo di se stesso e della propria avventura umana, ma anche di una pluralità di problemi e avvenimenti che intersecano nel profondo la storia molteplice dell'uomo, i suoi modi di raccontarsi, le forme e il disagio della civiltà, il dialogo mobile e conflittuale delle tradizioni: insomma le radici vive del nostro incerto presente. E così è per *Camminare nel tempo* (Reggio Emilia, Aliberti, 2006), questo libro intervista a Ezio Raimondi condotto da due tra i suoi allievi più acuti e originali, Alberto Bertoni e Giorgio Zanetti: dapprincipio sfilano innanzi al lettore vividi frammenti di memoria personale, l'infanzia modesta e ricca di affetti, la scuola, il fascismo, la guerra, l'8 settembre, con un senso stupito dei capricci picareschi dell'esistenza, tra incontri e casi fortuiti, che ha qualcosa del *Simplicissimus* del Grimmelshausen; ma attraverso i ricordi di luoghi, profili ed eventi remoti viene fuori poi un'altra dimensione della temporalità: la riflessione sul passato, la responsabilità della parola dinanzi alle sfide e alle violenze della storia, il valore fondante della filologia come fedeltà alla finitudine unica del singolo. *Camminare nel tempo* diventa allora un titolo allusivo e polivalente: si riferisce anzitutto, come dichiarano nella *Premessa* Bertoni e Zanetti, alla fisicità di camminatore del Raimondi insegnante, sempre in moto, a lezione o per strada; ma vi è dietro anche un ideale di ricerca collettiva, quel «camminare insieme» dell'*Esame di coscienza* di Renato Serra che già il Raimondi ventenne trasferiva ad altro tempo e significato nel ritrarre l'attitudine interdisciplinare di un estroso maestro quattrocentesco: «conoscere altri uomini per stringersi al loro fianco in una marcia comune» (E. Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna* [1950],

Bologna, il Mulino, 1987, p. 147). E non era più la «marcia» rassegnata della grande guerra, ma l'avanzare dialogico della conoscenza, l'indagine ardua e alta della «verità» della scrittura contro le opacità della storia.

Del resto, «camminare nel tempo» potrebbe valere come motto di un metodo d'indagine in bilico fra storia e stile, fra erudizione e indagine strutturale: per Raimondi restituire la fisionomia irripetibile di un testo vuol dire farlo entrare in un sistema aperto di relazioni, riconoscendo al suo interno la presenza di altri testi, ragioni, problemi, secondo una procedura comparativa che permette di scoprire l'individualità storica di un autore proprio nel momento in cui egli si misura con gli elementi della tradizione e li piega al timbro singolare della propria voce. Nel suo svolgersi aperto e plurale, la letteratura sembra definire così un modello dialogico che non attenua il profilo di ogni nuovo interprete, ma lo rende anzi più netto e riconoscibile, secondo il paradosso di un'esemplarità che si impone attraverso e nonostante la propria irripetibile unicità. Rispetto alle grandi filosofie della storia con la loro dialettica totalizzante, il metodo filologico potrebbe quindi configurare – suggerisce Raimondi pur con le cautele ironiche di un ragionamento provvisorio e ipotetico – un diverso «paradigma d'analisi e d'interpretazione della storia», quasi una «storiografia del dialogo» come esercizio sempre autocritico e autoriflessivo di conoscenza prospettica, sottoposto al rigore della prova, ma capace di restituire la carica di futuro inscritta nelle opere del passato, facendole rivivere e quasi espandere nel presente. Ed è un'idea di filologia che Raimondi avvalora non solo rifacendosi a Schlegel e Schleiermacher, ma coniugando insieme anche l'Usener di *Filologia e storiografia*, Benjamin, Warburg, Bachtin. Vero è che, ancor prima che una ragione speculativa intervenisse a chiarire la prassi artigianale del filologo, si potrebbe dire che per Raimondi la «storiografia del dialogo» sia un fatto istintivo e radicale. E si consideri come, fin dai primi passi, l'analisi rigorosa dei *Sermones* universitari di Codro conduca Raimondi al problema tecnico del fare lezione, riproponendo un esempio singolarissimo del passato in forma nuova e personale, tra familiarità e distanza: «qualcosa di tutto questo è entrato in me e, dalla figura di Codro, ho colto anche un margine di divertimento, forse di teatralizzazione» (p. 210). Con un gusto sottile e ironico dell'esperimento, Raimondi inventava nuove possibilità della parola, non solo l'idea dell'insegnante come attore che deve creare tensione e ritmo, ma la capacità di portare i testi sull'orlo di un tempo a venire con una costruzione temporale che coinvolge l'ascoltatore, sull'esempio di Codro che insegna che anch'egli diverrà favola.

Alle considerazioni intorno alla filologia come metodo si affianca una ricognizione lucida ed esemplare nei cantieri dell'operosità concreta del Raimondi: e anzitutto il Tasso, dall'edizione critica dei *Dialoghi* nel 1958 alla poesia eroica della *Liberata*. Dinanzi a un problema ecdotico come quello dei *Dialoghi* tassiani, ma il ragionamento potrebbe valere più in generale, vi era la possibilità sia di fondarsi sugli autografi e sulle edizioni abusive postillate dall'autore, pubblicando quindi una sorta di inedito, sia di attenersi ai testi a stampa per riportare il Tasso dialogista alla sua fenomenologia storica e al circuito effettivo della ricezione, come propongono oggi Carlo Ossola e Stefano Prandi. Sono per Raimondi opzioni diverse e complementari:

Il punto di vista dei testi a stampa muove dall'idea che, anche se il Tasso non li ha mai raccolti in un insieme unitario, i testi via via editi nel tempo, vivo il poeta o postumi, configurino l'opera del Tasso nella sua fisionomia definitiva. Nell'altra prospettiva, invece, si avvalora il senso di un'opera che il Tasso non ha mai pubblicato, dove tutte le correzioni da lui apportate ai testi che aveva già scritto erano rimaste fatti privati, che vengono portati alla luce soltanto oggi senza poter assumere retroattivamente valore di documento storico (p. 88).

Ma il caso del Tasso è forse particolare giacché i primi dialoghi, il *Messaggero*, il *Gonzaga primo* e il *Gonzaga secondo*, compaiono a stampa durante la reclusione nell'ospedale di Sant'Anna e anche in seguito non vi sarà un'edizione approvata dall'autore. Anzi, proprio nel lavoro assiduo di revisione e di riscrittura il Tasso affina la ricerca di un ordine razionale, di una limpida eleganza del pensiero al di sopra del proprio destino di pena e di spoliazione. Ed è quel «Rinascimento inquieto» entro cui Raimondi collocava pure il Castelvetro con la sua straordinaria filologia speculativa e la sua volontà impavida di contestatore antiplatonico e anticortigiano.

Certo il Tasso è uno dei grandi autori di Raimondi, al centro di un paesaggio cinquecentesco vibrante di ansie e di ragioni già moderne, ma riletto da una pluralità di prospettive per restituire il poeta alla sua storicità piena e singolarizzante, fatta di ambienti, incontri, esperienze, stati d'animo collettivi, programmi intellettuali, idee letterarie. «Eroe ardito e turbato», Tasso è esempio di scrittore che sa davvero guardare lontano, ben oltre il passaggio di epoche tra Rinascimento e Barocco, insieme partecipe e «straniero» al proprio tempo: «Nella sua intelligenza poetica», osserva Raimondi, «egli non rifletteva soltanto un'epoca nei suoi miti più fulgidi, ma ne interpretava le tensioni profonde, ne intuiva certi possibili destini» (pp. 98-99). E sempre nelle grandi opere letterarie vi

è un'apertura segreta al futuro, una componente profetica dell'immaginazione o, per servirsi di una formula di Renato Serra cara al Raimondi, una «seconda vista» in grado di andare oltre il qui e ora, non però solo come ispirazione felice e inesplicabile, ma come conquista sofferta, analisi interiore, costruzione simbolica di un ordine e di un senso che interroga il lettore. E se è lecito al recensore imitare il metodo del libro che va esaminando, in modo da riprodurne pur goffamente le libere procedure associative talora così esatte e penetranti, verrebbe da citare per il Tasso anche un'altra battuta di Serra:

Negli avvenimenti storici è più evidente che mai la saggezza che proibisce di mordere il frutto dell'albero della scienza. Soltanto l'attività inconscia dà frutto, e l'uomo che rappresenta una parte in un avvenimento storico non ne capisce mai il significato. Se tenta di capirlo, è colto da sterilità.

Vi è nel Tasso la scoperta tutta moderna di un «orrore muto» ai margini della civiltà e della parola: il rovescio tragico e allucinato dell'esistere, il fascino funebre dell'informe e del confuso, il sussurro perverso dell'irrazionale. E all'inquietudine del «non so che» corrisponde una peculiare tempra stilistica giacché i consueti strumenti retorici del poeta divengono ora uno scandaglio psichico nelle penombre ambigue dell'anima, con dissonanze improvvise e pause drammatiche che incrinano l'armonia dell'ottava e il dispiegarsi lineare del racconto. Così Raimondi poteva leggere la *Liberata* anche attraverso Ejzenštejn e le tecniche audiovisive del montaggio cinematografico, prima di ricondurre l'iconismo patetico del Tasso alla cultura emblematica e pittorica del Manierismo, nel clima fastoso e visionario dell'autunno del Rinascimento. Parimenti, il lirismo musicale del poema poteva diventare qualcosa di più di un semplice ornamento considerando come il Tasso abbia trasferito nell'universo solenne dell'epos le modulazioni tenere e vibranti del madrigale polifonico, «alla scoperta di una nuova acustica dell'anima» (p. 234). Anche per l'officina del letterato – conclude Raimondi – può valere quanto Henri Focillon afferma dei pittori nella *Vita delle forme*: trattare una materia con una tecnica che non le è propria rappresenta già un'operazione autenticamente inventiva, un fatto tecnico che rivela un ordine mentale, una ricerca di metodo, un nucleo di problemi. Ed è un esercizio di libertà che Raimondi attribuisce di straforo pure al critico letterario: «Per via analogica, segretamente, tale idea poteva applicarsi anche a me...» (p. 234).

Ma, oltre al «realismo interiorizzato» del Tasso, il problema della modernità per Raimondi conduce anche al Manzoni e alla sua com-

plessa esperienza di romanziere lombardo in dialogo con l'Europa: dal *Romanzo senza idillio* del 1974 al commento ai *Promessi sposi* del 1987 fino alle indagini perspicaci e feconde della *Dissimulazione romanzesca* riproposte in edizione accresciuta nel 1997. Tra le ragioni teoriche di Bachtin e la lettura pungente e polemica di Gadda, Raimondi scopre via via nel Manzoni lo sperimentatore astuto e geniale di una nuova prosa romanzesca aperta alla polifonia ironica di voci socialmente differenziate e conflittuali entro l'intonazione unitaria del toscano: quasi un «dialetto travestito» dal respiro mobilissimo, aderente alle realtà che descrive, con un senso acuto del corporeo e del concreto, ma anche dei conflitti segreti della coscienza a contatto con le cose. Esemplare è allora l'analisi della femminilità di Lucia riesaminata entro il sistema di relazioni che la rivela man mano al lettore del romanzo (Gertrude, l'Innominato, Donna Prassede): non un'allegoria generica della Grazia, ma una contadina in balia dell'orgoglio, del pregiudizio, dell'ipocrisia, della violenza dei potenti, eppure «portatrice di una misteriosa forza vitale» (p. 142). Ma, come nel caso del Tasso, l'invenzione narrativa deve tradursi anzitutto sul piano tecnico del linguaggio e delle sue forme: la prosa manzoniana, quando la si esamina nel suo vivace ritmo interno, si rivela infatti come un «sistema multiplo» di livelli linguistici eterogenei, animato da un gioco ironico di paradossi e sdoppiamenti, e anzi «strutturalmente bivocale» perché opera di due scrittori, l'Anonimo secentesco e l'editore moderno che ha riadattato la storia. Così, nel disegno a più fuochi della scrittura romanzesca anche la voce dei personaggi diventa uno specifico modo di essere, un'ottica espressiva che coinvolge l'identità sociale di chi parla, un'oralità viva e irriducibile sotto le norme della bella scrittura: ed è qualcosa di più di un realismo statico ed esteriore, perché il dramma delle parole fa emergere le pulsioni e i conflitti di un mondo italiano fatto di ingiustizie, angherie, compromessi e privilegi, con un'analisi pungente di ciò che Gadda chiamava le «maggagne di casa». Nei *Promessi sposi* vi è un'interrogazione critica e ironica sul presente che recupera la polifonia narrativa di Cervantes e Sterne per andare oltre il romanzo storico alla Walter Scott, nello spazio sperimentale e nuovo di un «realismo della coscienza». Per Raimondi la lingua manzoniana implica sempre un'antropologia, uno studio integrale dell'uomo sul teatro livido della storia.

Nell'andamento libero e fluido di una conversazione tra amici, i ricordi si mescolano in tal modo alle ipotesi di lavoro, i luoghi e gli incontri alle letture e alle idee, con uno sguardo sul passato che si apre al futuro, ora per ribadire certe irrinunciabili acquisizioni, ora per suggerire nuove possibilità d'indagine. E, tra Codro e Serra «lettore di provincia», la parola

accogliente di Raimondi si anima di una lunga fedeltà al proprio luogo d'origine, alla socievolezza di una Bologna schietta e popolare, lontana dallo «stereotipo della bolognesità», nient'affatto «accomodante, cordiale, pacioccona», ma capace invece di conservare nel dialogo «qualcosa di aspro, di nascosto, di conflittuale». Ed è la sfida odierna di una civiltà plurale, ricca di memorie, tracce, figure, simboli, esperienze, ma aperta al nuovo e al diverso, alla creazione ininterrotta di noi stessi come – e Raimondi cita Friedrich Schlegel – vitale, molteplice «sistema di frammenti». La filologia può essere allora anche scienza dell'avvenire.

## II

Marco Veglia  
*La filologia di Zadig*

*Tra filologia e storia della cultura*

1. Nelle pagine di *On The Method of Zadig*, raccolte in *Science and Culture* del 1881 (ma risalenti all'anno precedente), Thomas Huxley riconosceva che il «paradigma indiziaro» del celebre *Zadig* di Voltaire era divenuto ormai il simbolo di una metodologia della ricerca storica e scientifica di natura prettamente induttiva, capace di radicarsi su orme, tracce, fili, indizi appunto, per acquisire significati non imposti da premesse intellettuali ma scaturiti dall'inesausta investigazione del pensiero nelle forme della storia, con la possibilità sia di ricostruire il passato, sia (*ope ingenii*) di profetizzare il futuro<sup>1</sup>. Rispetto alle pretese astratte della logica formale (d'ascendenza galileiana), che comprendeva il mondo attraverso la sua rappresentazione matematico-geometrica, queste tecniche si nutrivano invece, nel loro statuto empirico, della semeiotica medica, di una diagnostica dei segni che rappresen-

<sup>1</sup> Carlo Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 158-209 (per il saggio «Spie. Radici di un paradigma indiziaro»), a p. 205, n. 93, con citazione dalla trad. it. (1974) dei racconti di Voltaire, ricordava quest'affermazione significativa: «oggi basta vedere l'impronta di un piede forcuto per concludere che l'animale che ha lasciato l'impronta era un ruminante: e questa conclusione è altrettanto certa di qualunque conclusione della fisica o della morale». Per *Zadig*, cfr., nello stesso saggio, le pp. 182-183 e le nn. 92, 93, 94 di p. 205). Su Galileo, cfr. ivi, pp. 172-173. Cfr. ancora le pp. 158-169, anche per le citazioni e i riferimenti che seguono (per Morelli e Henry Doyle, cfr., ivi, pp. 195-196, n. 10).

tava un rinnovato «modello epistemologico». Si trattava pertanto di «un atteggiamento orientato verso l'analisi di casi individuali, ricostruibili unicamente attraverso tracce, sintomi», dietro il quale, in controtuce, «s'intravede il gesto forse più antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda».

Certo non stupisce che un tale *habit of mind*, «indiziario o venatorio», tramato sulla «concretezza dell'esperienza», trovasse un'applicazione in personaggi legati, in vario modo, alla medicina, visto che proprio da quest'ultima era scaturita quella metodologia induttiva, trasferita poi ad altri ambiti della conoscenza: non solo, quindi (*incipiendum a cognitis*), nelle inchieste romanzesche di Sherlock Holmes, frutto della fantasia del medico Arthur Conan Doyle (la prima indagine del celebre investigatore, *A Study in Scarlet*, è del 1887), ma, per rimanere nel vario campo delle «discipline indiziarie», nella stessa critica d'arte di Giovanni Morelli, anch'egli medico, che pubblicava le sue ricerche con lo pseudonimo di Ivan Lermolieff (tradotte, allora, da un non meno fantomatico Johannes Schwarze) sulla *Zeitschrift für bildende Kunst* tra il 1874 e il 1876, ove, a tacer d'altri, poté leggerle un altro medico destinato a gran fama, Sigmund Freud, che molti anni più tardi, nelle pagine su *Il Mosè di Michelangelo* (1914), avrebbe confessato apertamente il debito contratto dalla psicoanalisi verso le indagini di Ivan Lermolieff, *alias* Giovanni Morelli. Anche per Freud le rivelazioni più profonde della mente avvenivano attraverso particolari in apparenza secondari, come per Morelli, attraverso «cose segrete e nascoste», come pure «in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti», i «detriti o rifiuti della nostra osservazione» (in filologia parleremmo di errori e, in diverso grado, di *lectiones singulares*). Come, appunto, per Giovanni Morelli accadeva nella storia della pittura (dove egli identificava il «nucleo intimo dell'individualità artistica con gli elementi sottratti al controllo della coscienza»)². Quest'ultimo, dopo tutto, a dimostrazione dell'assenza di casualità nei nomi che Ginzburg invocava al principio di *Spie*, ebbe rapporti personali con lo storico dell'arte Henry Doyle, zio di Arthur Conan e direttore della National Art Gallery di Dublino (la prima traduzione inglese delle opere di Morelli apparve nel 1883). Dal canto suo Henry Doyle, nel redarre il *Catalogue of the Works of Art in The National Gallery of Ireland* si avvale del manuale di Kugler, «profondamente rielaborato dal Layard nel 1887 sotto la guida di Morelli».

² Ivi, p. 165.

Sicché il «metodo morelliano», il quale non si poneva affatto «problemi di ordine estetico (ciò che gli venne rimproverato) ma problemi preliminari, di ordine filologico» si preoccupò, per approdare a certezze ragionevoli nell'attribuzione delle opere d'arte, di «esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi». Per questa via, passo dopo passo, egli «scoperse, e scrupolosamente catalogò, la forma di orecchio propria di Botticelli, quella di Cosmé Tura», ovvero i «tratti presenti negli originali ma non nelle copie». Insomma, Giovanni Morelli era del tutto persuaso che la «personalità» di un artista – anche, potremmo subito aggiungere, di un filologo bizzarro come il Claricio editore dell'*Amorosa Visione* – vada cercata non tanto negli aspetti peculiari e 'volontari', giudicati non pertinenti in sede attributiva, quanto «là dove lo sforzo personale è meno intenso». Già da queste prime annotazioni è lecito inferire, sul piano della critica testuale, che il testimone più infido e corrotto, quando non venga interrogato con preconcetti, può rivelare, seppur attraverso la lente deformante della propria natura incondita o sdrucchiolevole, un'immagine salda della verità, accertabile attraverso analisi indiziarie che non coincidono di necessità con i tradizionali metodi genealogici, non di rado fideisticamente applicati anche a tradizioni gravemente contaminate.

Benché sia innegabile un residuo meccanicismo nelle analisi del misterioso Ivan Lermolieff, incline a non considerare come caratterizzanti i particolari più personali dello stile di un artista, va altresì riconosciuto al Morelli l'alto merito di aver sollevato per la critica d'arte alcune questioni centrali, che, con profitto, *mutatis mutandis*, avrebbero potuto giovare non poco alla critica testuale. Se non vedo male, infatti, l'avventura intellettuale di Joseph Bédier è il solo possibile equivalente (*vox, ormai, clamantis in deserto*) di quel metodo indiziaro, induttivo, senza pretese dogmatiche di astrazione antistoricistica, che, da Morelli, ma anche contro o in correzione del Morelli (tale fu il caso, ad esempio, di Roberto Longhi), si era affermato nella filologia delle arti figurative<sup>3</sup>. Rispetto all'influsso di Bergson, negato dallo stesso Bédier, sulla sua «inquietudine metodologica», penserei piuttosto che nella educa-

<sup>3</sup> Per una riflessione sulla storia della filologia si rileggano le considerazioni dello stesso Raimondi, «La filologia moderna e le tecniche dell'età industriale», in Id., *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 63-87. (Quanto alle critiche di Longhi a Morelli, cfr. Ginzburg, p. 194, nn. 3 e 5. Secondo Longhi, quella di Morelli era una «metodica presuntuosa ed esteticamente inservibile»).

zione allo sperimentalismo, alla diffidenza verso ipotesi geometrizzanti, agisse per il filologo, non meno che per altri intellettuali dell'epoca, il grande esempio di Claude Bernard e della sua *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, nella coscienza che soltanto l'osservazione ripetuta, la conoscenza dei particolari e un sano scetticismo verso le soluzioni sistematiche potessero giovare al chiarimento di problemi complessi (vuoi nel campo vasto della storia della cultura e della mentalità, vuoi in quello più sibaritico della critica testuale)<sup>4</sup>.

Con ciò si vuol dire semplicemente che il progresso di scientificità non può procedere, in filologia, in forma diversa da ciò che vale per le altre discipline sperimentali. In altre parole, non si può vantare la scientificità di soluzioni filologiche che violentino la storia. Dall'esempio di Joseph Bédier, ricordava Contini, si sarebbe dovuto imparare che «ogni problema è problema individuale, storico, con una soluzione originale»<sup>5</sup>; che la filologia non può insomma dimenticare di essere nata e cresciuta come arte congetturale (al modo dell'*Ars critica* di Jean Le Clerf o del *De arte sive ratione corrigendi aliquos libro disputatio* di Francesco Robortello), dove il momento conclusivo dell'*emendatio*, che si tende lachamannianamente a esorcizzare, non rappresenta la deroga ma il compimento, induttivo e sperimentale, della critica testuale (di «arte» filologica discorre appunto Joseph Bédier)<sup>6</sup>. Poiché, del resto, la filologia è disciplina storica<sup>7</sup>, occorre rammentare che il filologo, non meno dello storico, è «paragonabile al medico che utilizza i quadri nosografici per analizzare il morbo specifico del malato singolo». Nel caso del filologo e dello storico, insomma, al pari di ciò che avviene per il medico, la conoscenza è «indiretta, indiziaria, congetturale».

<sup>4</sup> Cfr. Claude Bernard, *Introduzione allo studio della medicina sperimentale*, a cura di Massimo Baldini, trad. it., Padova, Piccin, 1994. A Claude Bernard si riferirà espressamente McLuhan nella sua *Galassia Gutenberg*. Mentre compivo le mie ricerche filologiche sul testo della *Commedia*, poi approdate a un saggio affidato a *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 66 (2003), pp. 65-119, mi dedicavo, non casualmente, alla ristampa di Augusto Murri, *Il cammino del vero. Lezioni di clinica medica*, Roma, Carocci, 2003.

<sup>5</sup> Si legga Gianfranco Contini, «Ricordo di Joseph Bédier», nei suoi *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, p. 370.

<sup>6</sup> Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Liviana, 1990 (rist.) p. 1, n. 1. Su questa pagina richiamava l'attenzione Ginzburg per illustrare il progressivo distacco della critica testuale da un orizzonte epistemologico di tipo indiziario: *Spie*, cit., pp. 171-173.

<sup>7</sup> Ovvio il richiamo a August Boeckh, *La filologia come scienza storica*, trad. it., Napoli, Guida, 1991.

Eppure, la storia della critica testuale, rispetto a quella di altre «discipline indiziarie», ha «costituito fin dal suo emergere un caso per certi versi atipico»<sup>8</sup>. In un primo momento, in essa «furono considerati non pertinenti al testo tutti gli elementi legati all'oralità e alla gestualità»; in un secondo momento, in particolare dal XIX secolo, l'ecdótica si è incamminata verso una «progressiva smaterializzazione del testo», che ha «via via depurato» l'opera, tramandata da uno o più testimoni, «da ogni riferimento sensibile». La graduale «smaterializzazione» subita dal testo e dalla storia, in nome della teoria degli errori che ha consentito l'affinarsi del metodo stemmatico, spiega bene perché «la critica testuale, pur rimanendo largamente divinatoria, avesse in sé delle potenzialità di sviluppo in senso rigorosamente scientifico che sarebbero maturate nel corso dell'Ottocento». Dall'induzione sperimentale, la critica testuale ha finito col trascorrere alla deduzione di rapporti complessi sulla base di elementi, gli errori, che, specie per la tradizione romanza (si pensi al caso della *Commedia*), non sempre rivestono un valore decisivo<sup>9</sup>. A queste tendenze avrebbe reagito Joseph Bédier.

Dal canto suo, un grande filologo come Emilio Pasquini osservava che l'attenzione verso l'artigianato letterario del Quattrocento era maturata, in lui, «all'apice di una crisi di fiducia nei meccanismi asettici e collaudati del canonico lachmannismo, ma anche di una troppo soddisfatta adesione alle piccole-grandi soddisfazioni della sana filologia casereccia, tra le ebbrezze matematiche dell'ecdótica e l'aroma del buon pane erudito». Egli confessava poi che dietro «tutti quei codici» che avevano attraversato la sua giovinezza, «c'erano pure uomini in carne ed ossa, e non solo la selva palustre delle varianti e degli errori [...]. Oltre l'aritmetica del lachmannismo [...], si imponeva così l'iniziativa dei singoli operatori, artigiani a vario livello e in senso lato, con un'armonia non prestabilita fra officine e botteghe dedite al restauro e all'adattamento»<sup>10</sup>. Dal Quattrocento, questa inclinazione artigianale sarebbe approdata alla filologia del Claricio, alla comprensione della quale non potevano giovare pertanto soluzioni filologiche sottratte alla vischiosità della storia. A ciascun problema toccava quindi la sua soluzione.

<sup>8</sup> Per questa e le seguenti citazioni sulla storia della critica testuale, cfr. nuovamente *Spie*, cit., pp. 171-172.

<sup>9</sup> Si rifletta, in proposito, su quanto osserva Francisco Rico, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2004.

<sup>10</sup> E. Pasquini, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 12-14.

*Un paragrafo di storia della filologia*

2. Nella Bologna degli anni Quaranta, alla scuola di Roberto Longhi e di Carlo Calcaterra, Ezio Raimondi apprese, dal primo, ad accostarsi alla «filologia come analisi del testo e operazione sul manufatto artistico», in particolare nell'analisi della Cappella Brancacci, che si fondava sul saggio longhiano dedicato ai «Fatti di Masolino e di Masaccio»<sup>11</sup>; dal secondo, né mancheremo di rammentarlo, apprese il valore, suscettibile anche di tradursi in accertamento filologico-testuale, delle ricerche erudite. Si trattava anzitutto, sulla scia della lezione longhiana, di distinguere la mano dell'uno da quella dell'altro pittore, in una analisi «ricca di piccoli colpi di scena», dove «venivano a giocare un ruolo di primo piano anche elementi di ordine materiale», come, con un'osservazione che sarebbe piaciuta a Giovanni Morelli, un «foro lasciato da un chiodo, piantato a suo tempo da Masaccio, che indicava il centro focale ottico rispetto al quale si definivano le varie linee di convergenza prospettica». Per Masolino, invece, la prospettiva restava una «realtà approssimativa». In questo modo, alla scuola di Longhi, Raimondi confessa di aver appreso a distinguere quello che Luigi Lanzi, nella sua *Storia pittorica d'Italia*, chiamava «il giro di mano» di un pittore, ossia «il principio dinamico segreto che conferisce al segno il suo carattere vivo inconfondibilmente individuale». Nel caso di Claricio, era appunto «l'implicita filologia longhiana» a guidare Raimondi, che aveva «in mente i procedimenti della storia dell'arte figurativa», tanto che si avvalse, pur senza citarlo, del libro di Wölfflin sull'*Arte classica*, «come di uno degli strumenti attraverso cui commisurare il restauro umanistico-rinascimentale del Claricio rispetto all'originale trecentesco, ancora tutto pervaso di forme e di atmosfere, diciamo pure, gotiche». Insomma, «nella luce del discorso paradigmatico di Longhi», Raimondi cominciò «a lavorare col bisturi, alla scoperta di tutti gli elementi e le indicazioni possibili che certificassero il giro di mano non del Boccaccio, ma del Claricio». Le pagine affidate alla nuova raccolta di *Convivium* (che costituiscono a tutti gli effetti il primo libro di Ezio Raimondi, anteriori come sono al *Codro e l'Umanesimo a Bolo-*

<sup>11</sup> Si leggano in Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 260-326. (Le confessioni sull'apprendistato di Raimondi, che qui riportiamo, si leggono in Id., *Camminare nel tempo. Dialoghi con Alberto Bertoni e Giorgio Zanetti*, cit., pp. 61-67).

gna)<sup>12</sup>, uscirono nel 1948, nei numeri 1, 2, 3, della rivista di Carlo Calcaterra, scandite in tre grandi capitoli che, mentre illustrano con dovizia il metodo del Claricio, che aveva lavorato a lungo sui testi del Boccaccio «con tanta pazienza e tanto fuoco segreto», e che si era infine mostrato «orgoglioso nella sua tenacia, elegante nella sua malizia, grandioso nel suo povero inganno»<sup>13</sup>, esemplificano al meglio, per rovesciamento dall'artigianato incondito dell'imolese alla tecnica esperta di Raimondi, la metodologia seguita nel saggio (risultano emblematici, in tal senso, i titoli dal valore programmatico delle prime due 'puntate': «Grammatica e forma nelle edizioni clariciane dell'“Ameto” e dell'“Amorosa Visione”», e «Filologia e stile poetico»). In anticipo sulla diffusione italiana delle ricerche strutturalistiche, Raimondi desumeva dall'esperienza nelle arti figurative l'esigenza di individuare, in un autore e in un'epoca, come pure nella dialettica fra l'uno e l'altra, dei tratti ricorrenti, caratterizzanti, delle strutture formali che non potevano che condurre, nel caso specifico, a una certificazione d'identità circa l'autore della 'seconda' *Amorosa Visione*. Di là dai «meccanismi asettici e collaudati del lachmannismo» esisteva perciò, e come tale si profilava dalle argomentazioni di Raimondi, una filologia rigorosamente induttiva, nella quale – si noti – l'approfondimento delle ricerche storiche e stilistiche, l'individualizzazione dei testimoni, chiarisce le dinamiche dei loro vicendevoli rapporti in alternativa alle rappresentazioni del metodo stemmatico. Per un giovane studioso, del resto, che aveva acquisito una dimestichezza notevole sui temi della cultura e soprattutto sul metodo della filologia umanistica (destinati, di lì a poco, a manifestarsi nella biografia intellettuale di Antonio Urceo Codro), non meraviglia affatto che nella dimostrazione della inautenticità della 'seconda' *Amorosa Visione* venisse utilizzata quella tecnica dell'anacronismo linguistico e culturale che era stata approntata per la prima volta da Lorenzo Valla nelle pagine sul *Constitutum Constantini*, e che avrebbe riscosso una straordinaria fortuna nel mondo degli studi storici e filologici (a partire dalla grande erudizione di Mabillon, di Montfaucon e del nostro Muratori: anch'essi, non per caso, oggetto di studio e di analisi metodologica, in quegli anni giovanili, da parte di Ezio Raimondi)<sup>14</sup>. Ma è pur vero che le date, come

<sup>12</sup> Ezio Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi, 1950 (se ne ha una nuova edizione, con introduzione di Andrea Emiliani, cit.).

<sup>13</sup> Si tratta della pagina finale del saggio di Raimondi: *Convivium*, 3 (1948), p. 459 (il terzo capitolo, conclusivo, alle pp. 436-459, reca il titolo «L'ombra del Petrarca»).

<sup>14</sup> Per l'importanza dell'anacronismo linguistico in sede attributiva, cfr. C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 69-86 (per il saggio

sempre, implicano rapporti storici: se, infatti, si pensa che la diffusione dello scritto di Valla risale al 1506 (data della prima stampa), con una nuova edizione nel 1518 (per le cure dell'umanista tedesco Ulrich von Hutten), ci si avvede che la stessa cultura che poteva indurre Claricio (*et multos alios*) alla serena, spigliata, falsificazione del Boccaccio o d'altro autore prescelto, ovvero un umanesimo latino e volgare che voleva uniformare ai propri canoni la letteratura del Trecento in «parlar materno» (nel 1525 sarebbero uscite le *Prose* del Bembo), offriva gli strumenti per accertare e smascherare quelle medesime falsificazioni. A differenza insomma del Branca, un lettore-filologo del primo Cinquecento non avrebbe esitato a riconoscere nell'edizione del 1521, vuoi per plaudirne l'interventismo testuale, vuoi per rivelarne le strategie di programmatica alterazione del dettato del Boccaccio, una creazione di Girolamo Claricio. Per riprendere l'immagine cara a Thomas Huxley, potremmo dire che la filologia di Zadig, radicata a sua volta nella lezione di metodo di Lorenzo Valla (il quale, con perfetta consapevolezza, si richiamava all'operato dei medici), seguendo orme e fili e tracce, impronte storiche e stilistiche (una parola come «satrapis» denunciava subito la falsità del *Constitutum* all'orecchio del Valla)<sup>15</sup>, sbrogliava questioni e dipanava problemi che, per sé sola, l'analisi degli errori, come volle invece credere Branca, non avrebbe certo chiarito con eguale autorevolezza e storicità. Il doppio binomio di *grammatica e forma*, di *filologia e stile*, calato da Raimondi nelle vicende della vita del Claricio, della cultura della sua epoca, uncinato poi da Dionisotti alla storia della sua città, delle persone che furono a contatto con lui, del «clima» – per dirla con Lucien Febvre – della sua vita letteraria, approdava a certezze non meno ferme e incontestabili di quelle esibite dalle proiezioni matematico-geometriche del lachamannismo<sup>16</sup>. Raimondi, adusato ai procedimenti della filologia longhiana e, in pari tempo, alla lezione erudita e antiquaria di Carlo Calcaterra non meno che alla cultura e alla filologia dell'Umanesimo italiano, desumeva da quest'ultima sia la conoscenza di una prassi editoriale nella quale era norma, non eccezione, la riscrittura dei testi volgari,

«Lorenzo Valla sulla donazione di Costantino»), che rimandava opportunamente a M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, trad. it., Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-64. Gli studi muratoriani di Raimondi si possono ora leggere in Id., *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

<sup>15</sup> Ginzburg, *Rapporti di forza*, cit., p. 82, anche per la bibliografia riportata alla nota 34.

<sup>16</sup> A queste considerazioni di Lucien Febvre si appellava lo stesso Raimondi in apertura di *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974.

sia la tecnica 'valliana' di esaminare, potremmo dire diagnosticare i testi, con strumenti non legati soltanto alla mera diffusione dei testimoni ma al loro 'multiplo' accertamento storico e documentario dei manoscritti e delle stampe di un'opera.

Non casualmente s'è rammentato Dionisotti, dal momento che egli, pur non volendo entrare direttamente nella questione dell'attribuzione di B a Boccaccio o al Claricio (curiosa oscillazione, con uno scarto di quasi due secoli...), forniva un «paradigma» indiziario e testimoniale di tale chiarezza da non lasciare incertezze sulle inferenze che se ne dovevano ricavare. Dionisotti perciò rilevava, a tacer d'altro, la «originalità e stravaganza, la ciurmeria anche di quelle due edizioni boccaccesche»<sup>17</sup>, l'apprendistato del Claricio in un ambiente disponibile all'artigianato editoriale non senza punte avventurose, che risentivano di «anarchia e ciarlataneria», in «un indirizzo tanto geniale quanto sospetto della filologia umanistica di quegli anni». Se al «solito vanto d'una revisione accurata del testo» sappiamo ora quale significato attribuire, in special modo dopo le ricerche di Paolo Trovato<sup>18</sup>, Dionisotti chiariva come il modello per il corredo di note filologiche delle edizioni del Boccaccio provenisse «dalla contemporanea filologia latina», vuoi dall'*Orthographia et flexus dictionum graecarum apud Statium*, nell'aldina di Stazio del 1502, vuoi dall'Orazio sempre aldino del 1509, che poterono incidere sulle clariciane *Osservazioni della orthographia volgare usitata da messer Giovanni Boccaccio* nell'edizione dell'*Amorosa Visione*. In quella «albescente filologia volgare» Girolamo poté così definire «la sua bizzarra filologia», dedicata, come è noto, anche alla *Celestina*<sup>19</sup>. Il quadro storico-culturale disegnato da Carlo Dionisotti, in aggiunta a quello (grammaticale e stilistico e letterario) tracciato da Ezio Raimondi, ribadiva autorevolmente l'esistenza di vie alternative, egualmente scientifiche, a quelle battute dall'ortodosso metodo stemmatico. Alla luce di quanto s'è detto non può davvero stupire che Dionisotti, indugendo sul lavoro di Raimondi del 1948, dichiarasse che egli aveva indicato «la via che sola può condurre a un'interpretazione storica di quell'opera»<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Carlo Dionisotti, «Girolamo Claricio», in *Studi sul Boccaccio*, II (1964), pp. 291-341. Le citazioni si trovano da p. 308 ss.

<sup>18</sup> Cfr. Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991. Per l'inquadramento dell'operosità editoriale del Claricio giova in particolare il settimo capitolo del libro, «Prime correzioni secondo le regole (1516-1530)», ivi, pp. 165-190.

<sup>19</sup> A conclusioni non difformi da quelle di Raimondi approdava Ignazio Baldelli, «Girolamo Claricio editore della *Celestina*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXVII (1950), pp. 111-116.

<sup>20</sup> Dionisotti, «Girolamo Claricio», cit., pp. 291-292.

Ciò, a ben vedere, corrispondeva a un indirizzo che nell'Europa filologica di quegli anni mirava, si può dire, a una ripresa di contatto, di diretta e «sensata esperienza» coi problemi concreti della letteratura, degli uomini che ne professarono l'esercizio, dei luoghi, delle tipografie, degli ambienti che condizionarono il rapporto con la tradizione e con i testi che, da questa, venivano trasmessi (a ridosso della seconda guerra mondiale il ripensamento del passato sembrava un dovere da non eludere, nemmeno con metodi impropri). In una prospettiva di storia della filologia è perciò da sottrarre a qualsivoglia casualità, ad esempio, l'uscita a Londra, quasi a ridosso del saggio di Raimondi, del classico studio (1943) di Ernst Philip Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*<sup>21</sup>: quando, insomma, si guardi a questi lavori con uno sguardo 'indiziario', si comprende che essi, al pari degli studi di Carlo Dionisotti, delle ricerche di Curtius, di Auerbach, di Braudel, costituivano una spia, una traccia, di un modo nuovo di intendere e ripensare la filologia, che mi parrebbe da includere in quella metodologia che Martens ha chiamato, su questa medesima rivista, *storico-critica*<sup>22</sup>. La filologia, secondo la grande lezione di August Boeckh, doveva insomma «ricreare l'estraneo come qualcosa di proprio» e, per raggiungere questo fine, doveva conoscere e ricostruire il passato in tutta la sua alterità, libera dalla pretesa di possedere una sola chiave per dischiuderne o sbrogliarne i problemi. Ezio Raimondi, aprendosi alle correnti più dotte della cultura europea, si collocava in un orizzonte filologico che, sempre in Inghilterra, sarebbe approdato, per altre vie, alla «bibliografia testuale», nella consapevolezza che il consolidamento della stampa traeva con sé, e a un tempo dava impulso, alla diffusione di uno stile umanistico (latino e volgare) che assumeva e riformulava i caratteri, anche testuali, della letteratura dei secoli precedenti, si trattasse di canzoni di gesta, di novelle, di poemi o di opere teatrali (si rimanda, per questi aspetti, al recente studio di R. L. Schoff, *Reformations. Three Medieval Authors in Manuscript and Movable Type*)<sup>23</sup>. Dalle arti figurative, di ricalzo, Raimondi desumeva un'idea di testo strenuamente storicizzata, duttile, che non veniva sovrapposta alla realtà della *princeps* del 1521 ma ne veniva condizionata e posta in discussione, in benefica crisi. Non si trattava di accertare il lavoro del Claricio per riattingere così una versione del poemetto boccacciano ocul-

<sup>21</sup> Si ricorra con profitto all'edizione del 1969, New York, Billo and Tunner.

<sup>22</sup> «Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato della critica testuale», *Ecdotica*, III (2006), pp. 60-74.

<sup>23</sup> Brepols, Turnhout, Brepols, 2007.

tata dalle tracce del filologo imolese, ma di avvedersi che la diffusione, la stratigrafia e la tipologia (stilistica, linguistica, metrica, letteraria) delle operazioni del Claricio, oltre a non consentire alcun grado di certezza nell'accertamento di ipotetiche versioni del Boccaccio, poteva essere soltanto testimonia di sé, di una nuova cultura tipografica e testuale.

L'errore di Vittore Branca, non solo nell'edizione del 1944<sup>24</sup> ma in quella mondadoriana di trent'anni più tardi<sup>25</sup>, fu quello di non aver compreso con quale logica Raimondi avesse innovato l'analisi filologica dei testi con finalità attributive<sup>26</sup>, con la dimostrazione che l'edizione curata dal Claricio non serviva a comprendere se e come, ovvero fino a qual segno, essa si potesse inserire nella disposizione dei testimoni della tradizione manoscritta dell'*Amorosa Visione*. (Perfino Contini, pur fortemente scettico verso la possibilità di una seconda redazione del poema allegorico del Boccaccio, non si azzardava ad escluderla fino al momento in cui non si fossero ricondotte le lezioni di B ad un ramo della tradizione manoscritta)<sup>27</sup>. Occorreva di contro avvedersi, come fece Raimondi, che il manufatto del Claricio, riproducesse o meno – in idea – una versione diversa e d'autore dell'*Amorosa Visione*, non lasciava affatto la possibilità di individuare con scientifica sicurezza null'altro che non fosse, appunto, la mano, l'impronta del Claricio. In quanto tale, B doveva essere analizzato come se si trattasse di un testimone clamorosamente contaminato, e, insomma, *iuxta propria principia*<sup>28</sup>: poiché tutti, perfino Branca, ammettevano interventi del Claricio; poiché acutamente Contini registrava interventi ascrivibili senza tema di smentite a una «mano estranea» (anzi a un «bestiale corret-

<sup>24</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, edizione critica per cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni (Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca), 1944.

<sup>25</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1974, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. III.

<sup>26</sup> Si ripercorra, nell'edizione del 1974 dell'*Amorosa Visione*, la *Nota al testo*, pp. 541-552.

<sup>27</sup> La recensione di Gianfranco Contini all'edizione del 1944 si legge nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXII (1946), pp. 69-99.

<sup>28</sup> La bottega boccacciana del Claricio mi ricorda, fatte le dovute proporzioni, quella dantesca del Ludovici, per il quale in passato si ipotizzò, specie per il codice Cortonese, la presenza di varianti d'autore: sui caratteri infidi del dantismo municipale del Ludovici cfr. ora Marco Veglia, «Sul codice cortonese e su altre copie attribuite a Romolo Ludovici», in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. Guida filologica linguistica al poema dantesco, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 573-582.

tore», un «raffazzonatore» e «imperterrito guastamestieri»<sup>29</sup>; poiché i rilievi di Pernicone sulle correzioni sistematiche del Claricio prospettavano un quadro ben definito sull'operazione che presiedette alla *princeps*, come si poteva ammettere che una copia, un testimone di quella natura, potesse restituire la voce autentica del Boccaccio? Una volta di più, la stratigrafia delle differenze dalla versione A alla versione B dell'*Amorosa Visione* richiedeva una diversa metodologia per approdare a conclusioni sperimentalmente sicure. Peccato, quindi, che il «prudente scetticismo» iniziale fosse sparito nel Branca del 1944. Così ne scriveva Gianfranco Contini:

Codesta ipotesi è ora presentata quale certezza; e la dimostrazione, diligente e in più parti sottile, intesa soprattutto a far risaltare la nuova lezione come più conforme alla cultura del Boccaccio nel decennio 1355-65, al quale il Branca assegna il rifacimento del poemetto notoriamente steso nel 1342, pecca piuttosto per eccesso che per difetto. L'editore attribuisce insomma un più di significazione a particolari infimi, incapaci di sopportare un tal peso: come (un esempio fra mille) se Paride (VII 63) era prima colui che «le dee vide nella scura valle», poi colui «che giudicò le dee in la frigia valle», si può asserire (p. cv) che «la nuova determinazione» è «più precisa e ricca culturalmente»? Al massimo si potrà dire che dov'era una certa intenzione d'immagine non rimane se non frigida nozione, appartenente all'informazione più triviale.

A questo punto, va pur detto, si coglie esattamente, per contrasto, la posizione storica del saggio di Raimondi e la sua filiazione diretta dalla filologia delle arti figurative. Contini aveva scritto: «Che accanto alla pro-

<sup>29</sup> Su B, Contini indugiava alle pp. 73-78 della sua recensione. Dapprincipio, la *princeps* veniva definita «un testo enormemente diverso da quello che risulta dalla *recensio* dei codici». Con tatto e al tempo stesso con chiarezza intellettuale, Contini additava l'origine culturale, non testuale, dell'ipotesi di una seconda redazione: «fin dalla *minor* il Branca, memore evidentemente del famoso saggio in cui Michele Barbi, nel '27, fondandosi sulla situazione di più opere latine e dell'Elogio di Dante, suggerì l'idea che anche il *Decameron* deve presentare varianti d'autore, pensò, non senza prudente scetticismo, a una seconda redazione» (p. 73). Sugli elementi estranei, inoltre, si soffermava Contini a partire da notazioni linguistiche, 'residui', detriti, tracce, per dirla con Morelli, che conducevano l'attribuzione a Boccaccio su basi a dir poco malcerte: «E intanto non è lecito attribuire al Boccaccio, almeno in quanto si corregga, particolarità linguistiche settentrionali, provengano poi questi lombardismi da Imola o da Como o da Milano o altrimenti»: *Zotto, fronggiuti, vergiere, nodante, mosterròti*. E via di questo passo. Si chiedeva del resto, Contini, «come assegnare al revisore Boccaccio», *al specchio, il stral, al stretto, quel stile, nel splendido*; come «fargli dono della mostruosa grafia» di *occhii, vecchii, doppii, artiglii* ecc., tutte prove del «flagrante intervento d'una mano estranea»: *ivi*, pp. 75-78.

babile mano del Boccaccio correttore di se stesso intervenga quella screanzata e melensa di almeno un indesiderato revisore, è ormai abbastanza dimostrato; e la deplorabile conseguenza è il largo margine d'incertezza che rimane nell'uso di B»<sup>30</sup>. Quel margine, per Raimondi, nell'atto stesso che caratterizza un testimone come inaffidabile e insidioso, non può consentire la permanenza di B all'interno di un ragionamento che voglia esser scientifico. Nel fare questo, a differenza di ciò che accadeva nella critica testuale, che ancora poteva ammettere la presenza della «probabile mano del Boccaccio correttore di se stesso», la filologia raimondiana, d'ascendenza figurativa, palesava una concezione della «copia», quindi del problema attributivo, che apparteneva al mondo delle arti e si era educata alla diagnosi di uno stile e delle sue contraffazioni. In effetti, la tendenza già rilevata alla «smaterializzazione del testo» ha condotto la critica testuale a considerare gli elementi riproducibili da un testimone all'altro, così da attribuire a una copia, perfino deturpata di errori, la possibilità di testimoniare, scientificamente emendata, la lezione dell'originale. Tutto ciò in pittura, invece, sarebbe risultato inaudito, tra l'altro per le conseguenze economiche che siffatte opzioni di metodo avrebbero generato nel mercato dell'arte. Una copia maldestra e raffazzonata di Raffaello non potrebbe, non può testimoniare in nessun modo una seconda versione, altrimenti perduta e non documentata, di un quadro del Maestro. Gli elementi di probabilità, quando siano commisti a dati sicuri di falsificazioni, non possono tradursi in fondamenti di certezza.

In questo senso, il metodo induttivo, diagnostico, che aveva adottato, consentiva a Raimondi di coniugare la lezione di Calcaterra (con la sua esortazione alle ricerche erudite e all'analisi bibliografica dei problemi e degli autori), con la lezione «elettrizzante» di Roberto Longhi e della critica delle arti figurative. Il linguaggio stesso dell'*expertise* del 1948 non dissimulava le sue origini metodologiche (nostri, qui appresso, i corsivi):

Così allo spirito trecentesco si sovrappone la forma del Cinquecento: il cesello del Claricio non ha certo corroso la compagine boccacesca, ma ad ogni occasione che gli si offriva, ne ha interpretato i motivi alla luce di una nuova cultura e di un nuovo ideale di poesia. *E dal chiaroscuro è salito logicamente alla figura.*

Per molti versi la *Visione* del Boccaccio era una serie, non sempre consapevole, di trionfi, né l'occhio diligente del Claricio ha speso gran tempo per avvedersene. Compiuta questa scoperta, che gli confermava la sua ammirazione al trionfo petrarchesco, *egli ha voluto allora ristabilire la simmetria del polit-*

<sup>30</sup> Ivi, p. 78.

tico, spesso fuori squadra, e, secondo che postulava l'economia del nuovo discorso, ha decorato spazi e volte, che il gusto del Trecento aveva lasciati nudi o privi di figure.

Le metafore pittoriche, attinte dalla riserva euristica della tipologia delle arti, non avevano valore generico, ma tecnico.

### *Per una filologia sperimentale*

3. Uno dei primi elementi a destare il sospetto che B fosse il frutto di un'artigianale ed estrosa falsificazione del Claricio dovè essere, per Raimondi, educato alla *connoisseurship* di Roberto Longhi, quel dato che invece, fra molti, continuò a essere relevantissimo per Branca come pure per Giuseppe Billanovich, ovvero l'evidente legame del testo della *princeps* con i *Trionfi* del Petrarca. Non valse a insospettire i due critici il fatto che proprio l'editore del 1521, *artifex additus artificii*, fosse il padre di quell'intuizione. Nel 1942, in un articolo dal titolo «L'Amorosa Visione (tradizione, significati, fortuna)»<sup>31</sup>, Branca rilevava infatti i «grandiosi quadri» del poemetto del Boccaccio: «Sono, come già vide il Claricio, altrettanti *trionfi*»<sup>32</sup>. Su fondamento di quel dato Billanovich, con le edizioni di Branca del 1939 (per Laterza) e del 1944 (per l'Accademia della Crusca), costruì un ragionamento prezioso, suggestivo, sui rapporti fra Boccaccio e Petrarca e sul tempo e le finalità della seconda versione dell'*Amorosa Visione*<sup>33</sup>. Boccaccio, specie dopo l'incontro padovano del 1351, avrebbe trovato «sconveniente mandare a tal giudice», come era Francesco, «il poema come lo aveva scritto parecchi anni prima, non molto dopo il ritorno da Napoli a Firenze a metà del '41. Bastò anzi volgere appena le vecchie carte perché i veloci progressi di conoscenze» esortassero Giovanni, con «impetuoso calore», a «mutazioni e perfezionamenti». Dopo la visita a Padova che Giovanni aveva compiuto nella primavera del 1351, il cenno ad Antenore contenuto in A VIII 31-33, ad esempio, dovè parergli, a detta di Billanovich, una povera cosa, uno scarso omaggio all'amico e maestro Petrarca: così pensò, in B, di concedere un «emergente risalto al mitico fondatore della città dei Carra-

<sup>31</sup> Lo si può leggere negli *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. II, XI (1942), pp. 20-47.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>33</sup> Giuseppe Billanovich, «Dalla *Commedia* e dall'*Amorosa Visione* ai *Trionfi*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXIII (1946), pp. 1-52.

resi», lavorando in più parti con una «cura volonterosa di lucidare colla pomice il vecchio libretto», sistematica e puntuale in senso ‘petrarchesco’, che non però del tutto si conciliava col Boccaccio di quegli anni, tutto preso dal *Decameron* e dal culto dantesco, come pure mal si legava ai caratteri stessi della vita intellettuale di Petrarca e alla nascita stessa dei *Trionfi*<sup>34</sup>.

Sia detto con franchezza: da tempo, forse dagli anni Quaranta, nessuno crede più alla redazione B dell’*Amorosa Visione*, benché il suo principale fautore abbia proseguito a stamparla come tale, ignorando ancora nel 1974 le ragioni avverse alla sua tesi e ridisegnando anzi la storia stessa della questione del testo del poemetto come un progressivo e irrealistico convincimento, quasi per *consensus omnium*, della bontà della sua edizione per la Crusca<sup>35</sup>. Ma non è mio interesse indugiare su questi aspetti discutibili della politica culturale di Vittore Branca: essi non devono infatti cancellare il merito, che tutti gli devono riconoscere, di aver profondamente rinnovato, di concerto con la sua scuola, gli studi sul Boccaccio.

Preme piuttosto in questa sede illustrare i caratteri e i pregi del saggio di Ezio Raimondi, nel quadro epistemologico che abbiamo tracciato sin dal principio. Nel 1946, su *Belfagor*, era uscita, severa e sulfurea, la stroncatura dell’edizione critica, firmata da Vincenzo Pernicone<sup>36</sup>, il quale sostenne che il lavoro di Branca avrebbe rappresentato un salutare «ammaestramento metodologico» se «il problema fondamentale dell’edizione critica che si presentava chiaro e semplice in una impostazione senza preconcetti, non fosse stato avventatamente e artificialmente complicato e contaminato da un problema inesistente di

<sup>34</sup> Non per nulla Ezio Raimondi, recensendo nel 1951 il libro di Goffis sull’*Originalità dei «Trionfi»* (*Studi Petrarcheschi*, IV [1951], pp. 262-283) rilevava come la convinzione espressa dall’autore dell’inconsistenza della cosiddetta seconda redazione rovesciasse completamente il discorso elaborato da Branca e Billanovich: non Boccaccio aveva condizionato il Petrarca dei *Trionfi*, ma Claricio, rilevata un’affinità fra le due opere, aveva riplasmato B con tessere petrarchesche.

<sup>35</sup> Significativo il cenno recente di Emilio Pasquini, «Il testo: fra l’autografo e i testimoni di collazione», in apertura degli atti del convegno su *I «Triumphs» di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 11-45. Su B: «Senza lo spartiacque di Laura morta non si comprende la genesi dei *Triumphs*; ed è questo un ulteriore e definitivo avallo (se ce ne fosse ancora bisogno) contro ogni possibile dipendenza di Petrarca dal *Roman de la Rose*, peggio ancora dalla cosiddetta seconda redazione dell’*Amorosa Visione*»: ivi, p. 17. La ricordata *Nota al testo* del 1974 presentava invece la storia della questione, controversa sin dal principio, come una sorta di marcia trionfale del Boccaccio (e del Branca) di B.

<sup>36</sup> Vincenzo Pernicone, «Girolamo Claricio collaboratore del Boccaccio», *Belfagor*, fasc. IV (1946), pp. 474-486.

doppia redazione». Branca, invece, «tutto preso dalla suggestione di una grande scoperta, inconsapevolmente è stato portato a sottovalutare o a non vedere tutto ciò che è contrario alla sua ipotesi, e a dare valore decisivo ad elementi apparentemente favorevoli». Nella sua recensione, Pernicone si soffermava in particolare sul problema di «Madonna Diafe», che «si vendicò della persecuzione del Claricio, facendogli lasciare i segni della sua ignoranza in quei versi che egli ebbe la pretesa di correggere». Su questi aspetti si sarebbe fermato Branca, quasi con sprezzatura, nella replica del 1947, occupandosi, sulla medesima rivista, «Delle pretese falsificazioni del Claricio ai danni del Boccaccio»<sup>37</sup>. L'insistenza di Pernicone sulla diafe normale e sulla sinalefe d'eccezione, criticata da Branca e in parte perfino irrisa come ossessione per fatti minimi, ci conduce invece nel terreno indiziario che avrebbe percorso, di lì a poco, Ezio Raimondi col «Metodo di un filologo umanista»<sup>38</sup>.

4. Sin dalle prime battute Raimondi si dimostrava consapevole di proporre ai lettori, attraverso l'anamnesi di un caso particolare, una diversa idea di filologia. Il testimone analizzato, B, non veniva sottoposto a uno scandaglio teso a definirne la posizione nella *restitutio textus*, poiché un'ipotesi del genere, fuori dagli algidi confini del lachmannismo, era scopertamente inammissibile. Come in un processo di semeiotica medica, l'*expertise* si risolveva in una diagnosi della patologica natura testimoniale di B, che si risolveva, a sua volta, nella positiva individuazione del tratto inconfondibile, insomma del «volto», di Girolamo Claricio. Ma è tempo di riascoltare il giovane Raimondi<sup>39</sup>:

L'idea di testo critico, come ognuno sa, appare lenta conquista della nostra scienza storica e l'ideale filologo moderno, che è composto equilibrio di temperamento soggettivo e verità oggettiva, conchiude un processo laborioso di studi e d'esperienze.

<sup>37</sup> Si trova in *Belfagor*, fasc. I (1947), pp. 80-92.

<sup>38</sup> Nella «Nota al testo» Branca, dopo aver riassunto la propria risposta al Pernicone del 1947, lasciava intendere che perfino il suo recensore si fosse convinto dell'autenticità di B, «come del resto può lasciare intendere il fatto che in questi trent'anni egli non abbia ripreso, come aveva promesso nella risposta al mio articolo, le sue argomentazioni» (ivi, p. 545). In verità la «Postilla» di Pernicone all'articolo di Branca del 1947, pubblicata in coda al medesimo, lasciava trapelare sdegno e sconforto, che spiegano il lungo silenzio sulle rinnovate affermazioni di Branca in merito a B: si cfr. la «Postilla» in *Belfagor*, fasc. I (1947), pp. 92-93.

<sup>39</sup> Questa, non meno delle citazioni che seguono, sono tratte dal primo capitolo del «Claricio», *Convivium*, 1 (1948), pp. 108-134.

Il rifiuto della «smaterializzazione del testo» era non solo evidente, ma presupponeva, quale suo fondamento, una strenua storicizzazione della critica testuale e della sua metodologia nell'orizzonte della storia delle idee e delle altre discipline che ambivano a uno statuto scientifico.

L'indagine circoscrive talora una zona, variamente estesa, di pregiudizi e d'errori; ma gli errori testimoniano qualcosa degli uomini e sono anelito a una vivente verità.

Se li sapremo anche comprendere, *collocati nel loro tessuto genetico*, allora rivive dinanzi a noi il capitolo di una storia trascorsa: un quadro minore, capillare, folto di antipatie e di simpatie, di contrasti e di tregue ideali; un'immagine in rapido scorcio di avventure modeste, ma sempre umane.

Una storia della filologia è sempre storia dell'uomo nel suo amore al vero, nel suo senso del passato, nella muta fatica della sua indagine [...].

Secondo il magistero di Longhi, affidato ai *Fatti di Masolino e di Masaccio*, un'inchiesta filologica doveva muovere da chiare premesse teoretiche, risolversi in un'euristica, inverarsi infine in analisi puntuali dei tratti di stile, sia di elementi singoli, sia di forme ripetute, iterate sino a farsi apertamente 'sistema'. Il riconoscimento del tratto peculiare di un autore in contesti stilistici stratificati poteva discendere soltanto da una rigorosa coscienza storica dello stile e della sua complessità, dalla confutazione sperimentale dell'assioma secondo cui *individuum est ineffabile*. Il primo passo per ricollocare B nel suo «tessuto genetico» era quindi la contestualizzazione del personaggio e del suo artigianato editoriale. Solo quando si fosse conosciuta a fondo la natura composita del testimone, la sua «zona, variamente estesa, di pregiudizi e d'errori», si sarebbe compreso il valore della sua testimonianza, la coincidenza fattiva fra il «capitolo di una storia trascorsa» e un lembo della «storia della filologia».

Ciò che vale insomma per Sherlock Holmes o per il commissario Maigret vale, senza alcuna differenza, per la prassi ecdotica, dal momento che ci si muove all'interno di un medesimo paradigma indiziario: «Il principio chiave», ha ricordato di recente Paolo Chiesa negli *Elementi di critica testuale*, a proposito del metodo stemmatico, «è che il valore di una lezione tramandata da un determinato testimone dipende dal valore del testimone che la riporta»<sup>40</sup>. Ogni investigatore di razza controfirmerebbe una simile dichiarazione. Come accade sulla scena

<sup>40</sup> Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2002, pp. 51-54 (anche per la citazione che segue). Su questo libro e sul merito delle sue esposizioni metodologiche mi sono fermato in questa medesima rivista: *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 266-272.

di un delitto o al capezzale di un malato, dove un metodo sperimentale, una semeiotica, risulta capace di scrutare la realtà composita dei dati per ricavarne una linea di verità, così sulla 'scena' del testo siamo consapevoli che il «valore del singolo testimone e l'affidabilità della sua testimonianza si determinano dunque in base ai rapporti che il testimone medesimo ha con gli altri testimoni dell'opera». In una visione articolata dei fatti testuali il «valore» di un testimone, non meno dei suoi «rapporti» con altri testimoni, non può essere deciso sulla base di alcuni elementi soltanto (come, in critica testuale, potrebbero essere gli errori), ma dalla loro presenza in un «tessuto genetico» che concide *prima* con la storia del testo, *poi* con la storia della tradizione, *poi* con la realtà dei testimoni e delle loro lezioni.

Quanto più Raimondi entrava nel mondo del Claricio, tanto più risultava chiaro che la testimonianza di Girolamo poteva parlare solo, o soprattutto, della sua erudita ma grottesca filologia. Nella bottega, nell'officina del letterato imolese, non meno fantasiosa che appassionata, nella prassi di questo Pierre Menard del Cinquecento, che amava tanto Boccaccio da voler essere e scrivere come lui, tanto da correggerlo e rifarlo e rielaborarlo nella coscienza avventurosa di riportarlo a una sua dimensione più nobile e vera, l'autorevolezza della sua testimonianza era offuscata da un guazzabuglio di interventi che venivano considerati, nelle argomentazioni del «Claricio», nella loro sistematica asistematicità<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Per Pierre Menard, si deve sempre ricorrere a Jorge Luis Borges, *Finzioni*, ove ci si imbatte nell'illuminante (per la storia della filologia, in particolare dei testi a stampa), *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in Id., *Tutte le Opere*, trad. it., vol. I, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984, pp. 649-658. Claricio con Boccaccio, come Menard con Cervantes, si trovò alle prese col problema della «identificazione totale con un determinato autore». Sicché, per Girolamo e per Pierre, fu più arduo attingere il modello, rinnovarlo, che riscriverlo in autonomia di invenzione. Parafrasando Borges, si può dire che Claricio volle «restare Claricio e giungere all'*Amorosa Visione* attraverso le esperienze di Girolamo Claricio». Anche Claricio, come Menard, voleva «ricostruire letteralmente» la «opera spontanea» di Boccaccio. Quindi, anche il letterato-filologo-editore maldestro del 1521 «ha arricchito mediante una tecnica nuova l'arte incerta e rudimentale della letteratura: la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee». Del resto, l'accostamento proposto sembra legittimato, *en passant*, dallo stesso Raimondi, che così presentava il boccaccista umoroso e tendenzioso del 1521: «Vibrava in questo innocente falsario, che fu anche filologo e poeta, qualcosa di donchisciottesco. E i Don Chisciotte di questo mondo cedono sempre il loro sogno più grande e più bello alla morte, che viene dura e improvvisa. Quella del Claricio, che senza addii lo tolse al suo 'gentil' Boccaccio, capitò un giorno, su una via di Milano, tra il cozzo sinistro delle armi e il vociare affannoso degli uomini»: *Convivium*, 3 (1948), p. 459.

5. Raimondi ha avuto così il merito, in larghissimo anticipo sui lavori dedicati alla filologia dei testi a stampa<sup>42</sup>, come pure sulle indagini di Trovato dedicate alle edizioni del Cinquecento, di porsi dinanzi a un fenomeno editoriale e filologico e di cercare di comprenderlo in dialettica con la storia, con gli usi editoriali, linguistici, stilistici, con la storia personale dell'editore e con quella collettiva dell'età che fu sua. La filologia di Raimondi tornava a coincidere con la storia.

Allo scoccare del quarto decennio dalla pubblicazione dei fascicoli di *Convivium* la perdurante omissione del *Claricio* dalle storie della filologia italiana non può che apparire, sia detto con franchezza, di una singolare paupertà. Menzioni sporadiche, cenni legati al caso specifico dell'*Amorosa Visione*, non rendono affatto giustizia all'ardimento concettuale e all'originalità del «Metodo di un filologo umanista». Taccio dei contributi che hanno continuato ad attribuire B al Boccaccio, in allegra noncuranza degli interventi di Pernicone, Contini e Raimondi. Come per Bédier, così per il giovane filologo dell'Alma Mater, il caso da 'diagnosticare' non poteva che essere un caso individuale, dove l'iniziativa, per dirla con Contini, sopravanzava la meccanica. Le edizioni clariciane venivano esaminate «senza sospetti, senza pregiudizi, con tranquillo e obiettivo buon senso» (quello, per intenderci, invocato da Claude Bernard e, in Italia, a Bologna, da Augusto Murri), con, appunto, una «tecnica quasi sperimentale», in grado di accertare la strada «ascendente e progressiva» che «congiunge l'*Ameto* all'*Amorosa Visione*». Come Pernicone, ma con maggior dovizia di aspetti osservati, Raimondi muoveva perciò dai «fatti di fonetica e di grafia», innanzi tutto dalla dittongazione e dalle minuzie vive del testo, le quali ultime «per la loro stessa natura stanno fuori d'ogni caso meccanico e sfiorano le rive del sistema, i moti di una volontà deliberata», di per sé bastevole a escludere i detriti di meccanicismo che sussistevano nelle anamnesi del Morelli. L'accertamento di tratti sicuramente clariciani nell'*Ameto* consentiva di rinnovarne la ricognizione in B, definendo un sistema individuale di lingua, di cultura e di stile, che permetteva così di riconoscere la «mano» dell'umanista imolese sovrapposta alle linee di Giovanni Boccaccio. L'*Ameto*, non meno del «chiodo» della Cappella Brancacci, diveniva il perno attorno al quale far ruotare una semeiotica clariciana di indubitabile evidenza.

<sup>42</sup> Cfr. Neil Harris, «Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle», *Ecdotica*, I (2004), pp. 82-115, e Id., «Come riconoscere un 'cancellans' e vivere felici», *Ecdotica*, III (2006), pp. 130-153.

Più tardi, Antonio Enzo Quaglio avrebbe confermato la natura di 'falso' dell'edizione dell'*Ameto*, sollevando alcuni dubbi non sulla legittimità dell'analisi di Raimondi, che veniva definita «un capitolo di notevole interesse per tutta la filologia rinascimentale», ma su elementi singoli e su dati particolari di essa, richiamando cioè l'attenzione, in particolare, sul problema delle fonti di B. Per un giudizio definitivo in merito all'esclusione della seconda redazione dal novero stesso delle possibilità, Quaglio esortava perciò, non meno di Contini, al necessario esame del testimone della *princeps* in rapporto alla restante tradizione manoscritta dell'*Amorosa Visione*. Ma le travi portanti del *Metodo di un filologo umanista* non venivano scalfite<sup>43</sup>.

### *Pluralità dei metodi*

6. Al filologo moderno, come pure all'antropologo, poteva e può tuttora accadere di falsificare inconsapevolmente le testimonianze raccolte, poiché, al pari dell'etnologo che riporta le testimonianze al proprio schema di cultura, distorcendone la valenza originaria, così il critico testuale tende a cercare nelle opere del passato la propria idea di filologia, magari a discapito della storia<sup>44</sup>. Per contrastare la tesi di Raimondi,

<sup>43</sup> Si rimeditino le pagine di Antonio Enzo Quaglio, nell'introduzione alla sua edizione critica di Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, Firenze, Sansoni, 1963 (Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca), pp. cxciv-cxv (per l'edizione clariciana dell'*Ameto* considerata nell'ambito della *Classificazione delle stampe*), pp. cclxxxi-cccv (*Appendice*, dedicata propriamente a *Girolamo Claricio editore dell'«Ameto»*). La ricerca sull'edizione dell'*Ameto* si proponeva di «correggere e integrare lo studio del Raimondi». «Fino a quando», osservava Quaglio, «non si troveranno le fonti manoscritte dell'edizione clariciana dell'*Amorosa Visione*, ogni parallelo, ogni avvicinamento con le conclusioni raggiunte per l'*Ameto*, per quanto suggestivo, poggerà sulle mobili sabbie dell'impressione, perché sola mancherà la comune piattaforma che sola può autorizzare a una considerazione globale dei due problemi». Ma il merito di Raimondi fu appunto quello di intuire e dimostrare, attraverso un'apertura metodologica ad altri paradigmi culturali, che la «comune piattaforma» delle due edizioni boccacciane non poteva chiarirsi con certezza unicamente attraverso un'analisi che riposasse sui principi dell'eudotica, ma pure attraverso una diagnosi che ricostruisse prima, e identificasse poi, l'*usus* del Claricio e il «clima» della sua cultura. Le prospettive filologiche di Quaglio e di Raimondi, come non colse o non volle cogliere Branca nella *Nota al testo* del 1974, sono quindi complementari, non si pongono in vicendevole collisione.

<sup>44</sup> Su questi aspetti (una sorta di diffrazione in presenza *a parte subiecti*, non *a parte obiecti*), è da leggere ora Carlo Ginzburg, *L'inquisitore come antropologo*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 270-280.

Vittore Branca non trovò di meglio che indicarne quali punti essenziali alcuni rilievi che, in forma di semplici corollari, il filologo bolognese aveva invece affidato a una nota, che si legge alle pp. 131-132 del primo capitolo del suo saggio. Nella *Nota al testo* del 1974 Branca invece dichiarava: «Del resto le tre obiezioni di contenuto che Raimondi oppose all'autenticità boccacciana (I, p. 131 ss.) non hanno valore: la prima perché proprio l'atteggiamento verso Didone è in B più consona a quello delle opere latine», la seconda «perché ormai sappiamo che il Boccaccio giunse a Tacito già verso il 55-58», la terza «perché il Boccaccio conobbe direttamente l'*Achilleide* di Stazio»<sup>45</sup>, non solo attraverso Dante. Va riconosciuto che quei tre punti messi in evidenza da Raimondi non si presentavano inattaccabili, ma restava salda la dimostrazione che Claricio, come per l'*Ameto* e per la lettera di Benvenuto da Imola a Petrarca, così in B aveva percorso scientemente la via del falso, non per malizia, ma perché nella sua indole e nella sua cultura, nella stessa prassi tipografica del Cinquecento, era perfettamente normale che il tipografo-stampatore, che il letterato-editore intervenisse, adeguasse il testo ai propri gusti e a quelli del pubblico, offrendone un esemplare «con ogni diligenza corretto»<sup>46</sup>.

La versione offerta da Branca nel 1974 della questione di B, del modo cioè col quale l'aveva affrontata Ezio Raimondi, riesce ancora più sorprendente quando si pensi che le pagine del «Claricio», le quali, in forma di postilla, contengono le osservazioni tangenziali su Didone, Tacito e Stazio, presentano invece, a testo, uno degli argomenti più persuasivi (taciuto naturalmente dall'editore dell'*Amorosa Visione*) contro l'attribuzione di B all'autore del *Decameron*. In A leggiamo (IV 7-12):

Andando in tal maniera, noi entramo  
per la gran porta insieme con costoro,  
ed in una gran sala ci troviamo.  
Chiara era e bella e risplendente d'oro,  
d'azzurro e di color tutta dipinta  
*maestrevolmente in suo lavoro.*

In B, invece (IV 7-12):

<sup>45</sup> Branca, *Nota al testo*, cit., p. 545.

<sup>46</sup> A parte il classico studio di Trovato, si veda il Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, e Centro para la Edición de los Clásicos Españoles - Universidad de Valladolid, Valladolid, 2005, cap. III, pp. 149 ss.

Andando in tal maniera, noi entrammo  
 quella gran porta insieme con costoro,  
 indi 'n un'ampia sala ci trovammo.  
 Chiara era, bella e rifulgente d'oro,  
 d'azzurro e altri color così dipinta  
*che vincea la materia il bel lavoro.*

Qui è evidente, notava con finezza Raimondi, piuttosto che la traccia ovidiana («*materiam superabat opus*» di *Met.* II 5), la presenza di un tassello del Poliziano (*Stanze*, I 95)<sup>47</sup>:

La regia casa il sereno air fende,  
 fiammeggiante di gemme e di fino oro,  
 che chiaro giorno a meza notte accende;  
*ma vinta è la materia dal lavoro.*

Su questi rilievi di Raimondi (cui, sulla fine del saggio, se ne aggiungeranno altri centrati su reminiscenze clariciane dell'*Arcadia* del Sannazzaro), non troviamo alcun riferimento di Branca. Nel commento dell'edizione mondadioriana non compare infatti, *ad locum*, nemmeno Ovidio, poiché, a differenza di quanto accadeva con Tacito e Stazio nelle annotazioni di pp. 131-132, il rimando a Poliziano non era attaccabile e non si poteva velare col richiamo poligenetico di Boccaccio e Poliziano al modello comune delle *Metamorfosi*. Branca osservava soltanto che al v. 11, «come pure» al v. 12, l'espressione in B è «più chiara e felice». Il che, sul piano testuale, non significa nulla. Silenzio assoluto, inoltre, sulle inferenze che, nel «Metodo di un filologo umanista», venivano esposte con piglio sicuro da Ezio Raimondi:

Per chi è giunto sin qui, non sarà inutile riflettere ancora una volta. Se il Boccaccio avesse in effetti composto la seconda stesura dell'*Amorosa Visione*, sarebbe in questo verso modello al Poliziano: la concordanza di «vincea» ed «è vinta» di fronte a «superabat», di «lavoro» e «bel lavoro» di fronte a «opus», elimina a priori ogni possibilità di incontro fortuito e casuale.

Ma sarebbe strano allora, se non assurdo, che il Poliziano avesse attinto ad un'opera, il cui testo, supposto in linea teorica esistente, sarebbe rimasto sconosciuto sino al Claricio; mentre, ammessa la derivazione e data quindi l'opera come conosciuta al grande umanista, sarebbe non meno contraddittorio che di essa non fosse rimasta alcuna copia manoscritta, fuori naturalmente della stampa clariciana, l'unica che conosciamo.

<sup>47</sup> Cito dall'edizione di Angelo Poliziano, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mursia, 1988, p. 93.

È tempo di concludere.

L'«editio princeps» dell'*Amorosa Visione*, accostata all'atto minore dell'*Ameto*, dichiara così nella sua ampiezza l'intervento personalissimo del Claricio: le ritoccatore grammaticali, le sostituzioni lessicali, i fatti metrici, gli inserti stilistici, le specificazioni di cultura costituiscono tutti insieme il risultato di un'opera alacre, assidua, sistematica, che per la sua stessa vastità non lascia più luogo alla mano del Boccaccio.

Le conclusioni si presentavano naturali a sigillo di un percorso che aveva scrutato i «fatti di Boccaccio e di Claricio»:

Il complesso e difficile mosaico dell'edizione cinquecentesca non può certo essere nato dall'accordo venturoso di due mani così diverse [...]. Il Boccaccio svanisce così in un'ombra e rimane, a difendere la sua officina di filologo artista, l'elegante Gerolamo.

Nel caso di tradizioni complesse e contaminate sembra di poter dire che il metodo di Raimondi può largamente giovare, nella conoscenza e nell'ordinamento di testimonianze infide e stratificate di errori.

Dalle lontane indagini sul Claricio, la filologia di Raimondi, poiché il metodo, come scriveva Contini, è una forma dell'etica, è approdata così, attraverso tante prove mirabili di erudizione, di critica testuale e letteraria, di storia della cultura e della critica, alle pagine recenti dedicate non casualmente a *Un'etica del lettore*<sup>48</sup>. Sembra quasi, nella penombra della pagina, di risentirvi la traccia della voce lontana del giovane studioso che, nel 1948, identificava la «storia della filologia» con la «storia dell'uomo nel suo amore al vero», lontana «dai tumulti del tempo» «assorta, silenziosa», nella «muta fatica della sua indagine»:

Nel silenzio della lettura, in una solitudine che ritrova una comunità di voci solidali e responsabili perché libere e diverse, la letteratura con la forza originaria della parola inventa e pensa, vincolata al tempo e al suo trascorrere inesorabile. Nel suo limite, oggi, sta anche forse la sua vocazione esistenziale, la sua funzione antropologica di trasformare la memoria in esperimento, in costruzione dell'uomo.

Quarant'anni più tardi, così pare, il metodo di Raimondi è ancora quello di un approccio sperimentale ai problemi della letteratura e della storia, di un'avventura della conoscenza alle prese con i casi indi-

<sup>48</sup> Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 75-76.

viduali della voce dei testi, della loro memoria che diventa «costruzione dell'uomo». Come traluceva, in fase aurorale, fin dalle ricerche sul Claricio.

Rimane la consapevolezza, secondo una celebre intuizione del giovanissimo Gianfranco Contini, che la filologia sia tanto più scienza quanto più divenga un «paesaggio di variazioni metodiche». Zadig, indiziario e problematico, induttivo e sperimentale, può aiutare il filologo, talvolta, non meno del severo, asettico, dogmatico Lachmann. La scelta fra i due modelli, non meno della loro coniugazione sperimentale, comunque si voglia intendere l'esercizio dell'ecdotica, rappresenta una ricchezza.

1<sup>a</sup> edizione, maggio 2008  
© copyright 2008 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2008  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4515-0

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  
o didattico.