

Questioni

L'ANTIGRAFO (TIPOGRAFICO): UNA QUESTIONE DI RICONOSCIBILITÀ*

VALERIA GUARNA

How to recognize a printer's copy

ABSTRACT

Reflecting on the definition of 'printer's copy', I focus on some aspects that characterize the documents used for printing. The perspective adopted here is chronological, since the investigation concerns both the era in which the typographical process is still manual (the limit of which is conventionally set in 1830), and the one after it becomes a mechanical activity.

Once the position of a document within a textual tradition has been ascertained («the words "antigraph" and "apograph" only make sense when put in relation with one another», P. Chiesa), the presence of specific material and textual clues (and marks) allows us to identify a specific exemplar used in a specific printing house. This allows us to describe and identify a printer's copy.

Keywords

Philology of Italian literature; Editorial philology; Manual printing (pre 1830); Mechanical printing (post 1830); Printer's copy.

valeria.guarna@gmail.com

Università degli Studi eCampus di Novedrate (CO), Italia
Via S. Croce in Gerusalemme 91
00185 - Roma

* Ringrazio per la lettura di queste pagine e per gli stimolanti suggerimenti Virna Brigatti, Alberto Cadioli, Paola Italia e Pasquale Stoppelli.

Il presente contributo nasce come cronaca commentata del Seminario organizzato dall'*Osservatorio sulle Edizioni Critiche* (OEC) e dalla rivista *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, svoltosi all'Università degli Studi di Milano il 24 ottobre 2022, dal titolo: *L'albero e le sue radici*. II. *La questione dell'antigrafo: carte per il tipografo*.¹ Chi scrive è intervenuta alla giornata come discussant, occasione che ha stimolato alcune riflessioni che qui si propongono.

Ripercorrendo alcune delle definizioni correnti che i dizionari generali e quelli specialistici insieme alla manualistica di settore forniscono per il termine ANTIGRAFO, Alberto Cadioli si è recentemente soffermato a riflettere sui diversi significati attribuiti al lemma.² Una varietà, o piuttosto mobilità, che deve essere ricondotta a più ragioni, quali: la tipologia della tradizione testuale (di copia, d'autore), la natura dei documenti (manoscritti, stampe, dattiloscritti, file digitali), i metodi filologici e gli specifici casi di studio, nonché la collocazione cronologica e geografica e il contesto culturale. Più precisamente la mobilità semantica si polarizza tra "antigrafo" col significato di "copia diretta" di un documento (manoscritto o a stampa) e "antigrafo" come "modello da cui si copia". La ragione di ciò è recuperabile tramite l'etimologia. In greco si hanno l'agg. ἀντίγραφος, -ov ("copiato, trascritto") e il sostantivo τὸ ἀντίγραφον ("copia, duplicato" di documenti o libri); parole costituite dal prefisso ἀντί- che nei verbi composti, come ἀντιγράφω, si traduce con "di fronte, contro" ma anche "in cambio, a propria volta", quindi il verbo greco – che propriamente significa "scrivere contro" o "in risposta" – estensivamente assume il signi-

¹ L'*Osservatorio*, attivo come Laboratorio presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, è consultabile in rete all'indirizzo: <https://sites.unimi.it/oec/index.php>. Il seminario qui in oggetto si pone come seconda parte di una discussione più ampia avviata nel 2021 con alcune considerazioni intorno alla questione dell'archetipo (incontro svoltosi il 13 dicembre 2021 presso la medesima Università). Alcuni degli interventi presentati sono ora disponibili sulla rivista *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 8 (2023): A. Cadioli, «Alcune osservazioni sul termine antigrafo», pp. 3-9; V. Brigatti, «Antigrafo e varianti d'autore: osservazioni dalle carte d'archivio di Elio Vittorini», pp. 10-31; G. Baldassari, «Il ruolo dell'editing nell'elaborazione dell'antigrafo», pp. 32-43. In questa sede vengono proposti esempi e studi a partire da questi contributi.

² Cadioli, «Alcune osservazioni». In particolare i riferimenti sono a: S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961, vol. 1, *ad vocem*; Y. Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, premessa di L. Gamberale, Torino, Accademia University Press, 2013, s.v.; D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, ristampa della seconda edizione riveduta e corretta, Roma-Padova, Antenore, 2002, p. 91.

ficato di “descrivere” e di “trascrivere”. Se invece si ricorre all’etimo latino il prefisso *ante-* è traducibile come “prima, innanzi, davanti”, quindi un documento “antigrafo” è un documento scritto prima, vale a dire che funge da modello a uno scritto che viene dopo (“apografo”).

Il doppio uso della parola “antigrafo” è attribuibile da una parte all’impiego che ne fanno (o almeno ne hanno fatto) i classicisti come “copia”, quindi rifacendosi all’etimologia greca, dall’altra a come la intendono i filologi moderni, “precedente da cui si copia” seguendo l’etimo latino.³ Tuttavia è necessario porre in luce come il termine ANTIGRAFO acquisti significato solo all’interno di una relazione diretta tra antigrafo e apografo, ciò vale per il medioevo latino e l’età moderna – come ha fatto notare Paolo Chiesa.⁴ Con il passaggio all’età contemporanea, e più precisamente nel caso di edizioni otto-novecentesche, la definizione di ANTIGRAFO dipende dalla funzione assunta da un documento in una specifica e particolare situazione, alla quale si può aggiungere una determinata modalità di conservazione.⁵ Cadioli ha sottolineato come il termine si

³ Si veda anche quanto ricostruito da Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, p. 15: «1. agg. † detto della copia diretta di un altro manoscritto 2. sost. a. (?) copia diretta di un altro manoscritto b. modello diretto di un altro manoscritto» (p. 15). E più avanti «quanto all’etimologia di *antigrafo* si dovrà dunque verosimilmente pensare a due strade distinte per l’agg. e il sost.: nel primo caso un isolato (a quanto pare) cultismo che riesuma e traduce un vocabolo greco non eccessivamente tecnico e specifico; nel secondo un cultismo che riesuma e traduce (forse anche riadattando leggermente il senso, nell’eventualità del latino antico) un tecnicismo latino» (ivi, p. 17). Alcune voci di questo *Dizionario*, tra cui quella di *antigrafo*, possono essere lette anche online nel *Glossario della terminologia filologica* allestito da Enrico De Luca per il portale dedicato alla filologia d’autore, coordinato da P. Italia, G. Pinotti e G. Raboni, consultabile all’indirizzo: <http://www.filologiadautore.it/wp/glossario/>. Ripercorre storicamente l’impiego che è stato fatto del termine S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 194.

⁴ P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron editore, 2002, pp. 69-70: «I termini antigrafo e apografo hanno senso solo all’interno di una relazione: anche se tutti i testimoni (tranne gli originali) sono storicamente apografi, perché hanno sempre avuto un antigrafo dai quali sono stati ricavati, il termine acquista significato solo in quanto si mettono in relazione due testimoni, esistenti o perduti. Lo stesso vale per il termine antigrafo, anche se in questo caso non tutti i testimoni sono storicamente antigrafati (non lo sono tutti quelli che non sono mai stati utilizzati come esemplari di copiatura). I termini antigrafo e apografo indicano una relazione diretta: non si possono utilizzare per due testimoni che discendono uno dall’altro attraverso uno o più passaggi intermedi».

⁵ È necessario precisare che la scansione cronologica qui proposta fa riferimento in particolare alla natura del regime tipografico. Si può infatti parlare di epoca della composizione manuale (età moderna) e di epoca della composizione meccanica (età contemporanea). Il senso di questa periodizzazione lo si trova in diversi aspetti, quali: «il passag-

addica a un manoscritto o a un dattiloscritto inviato in composizione dopo gli interventi di un redattore, il che a livello testuale determina una certa fluidità dell'antigrafo e una sostanziale fissità dell'apografo, almeno fino a quando lo stesso apografo diverrà esso stesso antigrafo.⁶

Rispetto al modo in cui è stato inteso il termine, principalmente a seconda dell'uso che le diverse scuole filologiche ne hanno fatto, sembra si possa però vedere una sorta di "direzione" rispetto ai diversi significati di volta in volta attribuitigli. In linea di massima, in epoca di stampa manuale l'accezione è data dalla posizione di un documento all'interno di una tradizione, quindi da una condizione esogena – vale a dire dalla relazione che stabilisce con gli altri testimoni; per l'epoca successiva il riconoscimento di antigrafo per un documento dipende da elementi interni, cioè se il documento contiene specifiche testimonianze, vale a dire tanto quella della volontà d'autore quanto quella di chi è intervenuto redazionalmente sul testo. Con riferimento all'età contemporanea Cadioli ne ha dato una definizione, seppure non esplicita, nel suo *Le diverse pagine*, così nel quarto capitolo dedicato al testo in redazione si legge: «Il compositore di un testo contemporaneo copia dunque da un antigrafo che non è stabilito dall'autore ma dal redattore».⁷

Prima di passare ad analizzare alcuni esempi è opportuno sin da ora precisare un ulteriore aspetto riguardante la "riconoscibilità" del carattere antigrafico di un documento. Nell'ambito di una tradizione esclusivamente manoscritta, a meno di particolari indicatori (quali ad esempio note manoscritte, una particolare *mise en page*, ricorrenti *marginalia*) che riconducono al modello su cui è stato esemplato un manoscritto, la relazione di diretta discendenza tra due testimoni è verificabile tutta nel campo della ricostruzione strettamente filologica. Date simili circostanze, l'antigrafia non può essere intuita sulla base di elementi puramente materiali (di tipo indiziario) così come invece può accadere se il processo di copia passa per i caratteri tipografici. In questo secondo caso, infatti, il passaggio in tipografia fa sì che il documento servito da modello

gio dal proto al redattore» («con una redazione interna alle case editrici»), la ricerca della stabilizzazione del «testo secondo un modello ideale», nonché il cambiamento del procedimento tipografico in sé (da manuale a meccanico, appunto) con ciò che ne consegue. A riguardo si veda A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, in partic. pp. 114-131, per le citazioni p. 117. In ambito biblioteconomico italiano il termine temporale ultimo assegnato convenzionalmente al libro antico è il 1830, quando appunto la produzione tipografica si avvia verso la meccanizzazione.

⁶ Vd. Cadioli, «Alcune osservazioni», in partic. pp. 7-8.

⁷ Cadioli, *Le diverse pagine*, p. 117.

(manoscritto o stampa) riporti su di sé i segni della lavorazione eseguita dai tipografi e dai compositori. Fatta eccezione per i casi in cui si ha a che fare con un manoscritto copiato da una stampa che presenta altri tipi di tracce, quasi sempre però sull'apografo e non sull'antigrafo.⁸ È dunque sulla base di altri dati, materiali e non, che in una tradizione manoscritta può essere intuita e poi accertata una relazione diretta tra due testimoni.

Recentemente ne ha dato prova Pasquale Stoppelli il quale, attraverso una serrata analisi linguistica e stilistica, ha proposto la paternità machiavelliana per la *Commedia in versi*, che dalla fine dell'Ottocento la critica ha per lo più riconosciuta a Lorenzo Strozzi.⁹ Non è la prima volta che lo studioso si occupa di filologia attributiva o disattributiva, basti qui citare l'*Epistola della peste*, anche questa ricondotta a Machiavelli, o il *Fiore*, individuata come opera attribuibile a Dante da Maiano,¹⁰ e anche nel caso della *Commedia* emerge come questo tipo di esercizio filologico muova necessariamente da due condizioni.¹¹

La prima costituita da ragioni esterne quali: il giudizio presente nella critica letteraria – soprattutto di ascendenza ottocentesca – che viene recepito spesso in maniera pressoché inerte; la fama di un autore, al quale risulta difficile sottrarre o aggiungere testi rispetto a un *corpus* canonizzato delle opere; i risultati ecdotici, cioè come i precedenti editori si sono comportati finora nel pubblicare un determinato testo.¹² L'altra condi-

⁸ Indagini di questo tipo si devono a: C.E. Lutz, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Essays on Manuscripts and Rare Books*, Hamden (CT), Archon Books, 1975, pp. 129-138; M.D. Reeve, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing. Some Papers Read at a Colloquium at the Warburg Institute on 12-13 March 1982*, edited by J.B. Trapp, London, The Warburg Institute, 1983, pp. 12-20, poi in *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 175-183.

⁹ La ricostruzione storica e filologica dello studioso si può leggere in “*Commedia in versi*” *da restituire a Niccolò Machiavelli*, edizione critica secondo il ms. Banco Rari 29, a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.

¹⁰ N. Machiavelli, *Epistola della peste*, edizione critica secondo il ms. Banco Rari 29 a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019; P. Stoppelli, *Dante e la paternità del “Fiore”*, Roma, Salerno editrice, 2011 (sull'argomento si veda anche dello stesso autore *L'equivoco del nome. Rime incerte fra Dante Alighieri e Dante da Maiano*, Roma, Salerno editrice, 2020).

¹¹ Cfr. P. Stoppelli, *Metodologia delle attribuzioni letterarie*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 469-481.

¹² A complicare la situazione anche l'autorevolezza dello studioso che firma l'edizione, tale condizione sembra mettere una sorta di sigillo a una determinata interpreta-

zione poggia su ragioni interne, vale a dire in che modo la tradizione ha fatto viaggiare un testo: in casi dunque di anonimà, di incertezza sulla paternità, di attribuzione a un nome di cui poco o nulla si sa, di manipolazioni testuali.¹³ In simili condizioni il filologo non può sottrarsi ad accertare la paternità di un testo: da un lato testando cautamente le prove interne, testuali e materiali, dall'altro vagliando quelle esterne (costituite da documentazione di varia natura) utili a confortare o meno l'ipotesi che si sta cercando di verificare.¹⁴

L'analisi linguistica e stilistica del testo o dei testi in questione consente di riportare in superficie simmetrie e asimmetrie testuali, elementi guida per individuare l'impronta specifica di un autore. Analisi che andrà poi ampliata e confrontata con quella del *corpus* delle opere di un autore o anche degli altri autori che partecipano alla disputa dell'attribuzione. Che nel livello stilistico si debba riconoscere «la forma più alta di esperienza critica finalizzata all'attribuzione» lo aveva già detto Contini, come ricorda Stoppelli che ha così efficacemente sintetizzato le riflessioni del filologo romano molto spesso racchiuse in dense e complesse formule.¹⁵ Difatti, se gli aspetti linguistici possono essere replicabili, e quindi sarebbe possibile accomunare testi anche di autori diversi e persino distanti nel tempo, così non è per lo stile che non può essere falsificato. Tuttavia, dato che lo stile è sottoposto a giudizio non può essere l'unico dato da valutare, quindi entrambi gli elementi, lingua e stile, devono rientrare nell'analisi condotta dal filologo il quale accerterà la paternità di un testo anche sulla base di questi aspetti che assumeranno valore euristico.¹⁶

zione. Spesso, però, questa autorevolezza viene trasformata in autorità non dal soggetto interessato (appunto l'editore scientifico) ma da coloro che affiancano lo studioso (*l'entourage*). Inoltre, Stoppelli pone la questione «se il tono dello stile e l'acutezza delle formule critiche non diventino essi stessi creatori di verità filologiche» (ivi, p. 472).

¹³ Sulle diverse modalità in cui si pone un problema di incerta paternità letteraria si veda ivi, p. 469.

¹⁴ Ivi, p. 475: «per avviare un'indagine attributiva [...] è necessario giustificare l'ipotesi iniziale con argomenti di lingua e di stile, cioè prove interne, e sostenerla per quanto possibile con prove documentarie: storiche, paleografiche, bibliografiche, ecc., le cosiddette prove esterne».

¹⁵ Ivi, p. 471, Stoppelli recupera le riflessioni sull'attribuzionismo formulate da G. Contini nel suo *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990 (già Milano-Napoli, Ricciardi, 1986), pp. 3-66; poi in volume autonomo: G. Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014.

¹⁶ Stoppelli, *Metodologia delle attribuzioni letterarie*, pp. 478-479: «ogni proposta attributiva o disattributiva deve fondarsi in ultima istanza su valutazioni di lingua e di stile. Ma aggiungere anche che conclusione di una proposta attributiva non può non essere

Sul piano della tradizione ciò si traduce in una configurazione schematica proposta sulla base sì degli errori guida, ma che tenga conto (necessariamente) anche della *varia lectio*. Nel caso specifico qui presentato, Stoppelli evidenzia come Strozzi in più occasioni banalizzi *lectio-nes difficiliores* che invece sono le portatrici di quella originalità machiavelliana ora messa in luce grazie a queste nuove indagini. La tradizione della *Commedia in versi*, composta da due manoscritti (un autografo machiavelliano e un autografo di Strozzi con interventi della mano di Machiavelli), sottoposta al vaglio del filologo pone la questione di quale dei due codici sia stato l'antigrafo dell'altro. L'accertamento è stato possibile grazie sia ai dati testuali sia a quelli materiali provando una successione cronologica dei testimoni differente da quella fin qui avanzata. Riconoscere la filiazione di una lezione da un'altra in termini di banalizzazione ha permesso di ricostruire la corretta genealogia tra i testimoni: l'autografo del Segretario fiorentino ha fatto da copia per il codice allestito da Strozzi, dunque è stato il suo antigrafo.

Nel caso di tradizioni che comprendono stampe, il testimone che ha fatto da modello (sia esso stampa o manoscritto) – se sopravvissuto – potrà essere individuato a partire da tracce materiali che riporta su di sé.¹⁷ Il passaggio in una stamperia non lascia indenne il documento come più di trent'anni fa ha dimostrato Paolo Trovato lavorando sui manoscritti di tipografia risalenti ai primi secoli della stampa manuale.¹⁸

un giudizio critico sul testo che tenga conto di tutti i dati forniti dalla tradizione degli studi e dall'indagine nell'occasione espletata, che li organizzi nella maniera più economica, iscriva l'opera nel percorso dell'autore a cui si attribuisce, ne valuti la compatibilità con la lingua e lo stile delle altre sue opere».

¹⁷ Un tipo di studio che richiede competenze bibliografiche da affiancare a metodologie filologiche.

¹⁸ Gli studi di Trovato cui si fa riferimento sono: *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Atti delle giornate di studio (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81, poi edito con il titolo *Manoscritti volgari in tipografia*, in *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori e correttori tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-195. Queste indagini avrebbero dato esito al pioneristico e tuttora fondamentale volume: *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991. Trovato ha dato avvio in ambito italiano alle ricerche sui manoscritti di tipografia proponendone una prima sistematizzazione anche alla luce di alcune puntuali ricerche che ne hanno percorso i tempi, per le quali si rimanda a Trovato, *Manoscritti volgari*, p. 177. Indagini di questo tipo avevano avuto già una certa fortuna in altre "culture filologiche", basti pensare a W.W. Greg per l'ambito anglosassone («An Elizabethan Printer and His Copy», *The Library*, n.s., IV (1923), pp. 102-118) e a W.G. Hellinga per quello neerlandese (*Copy*

Lo studioso ha da poco riproposto la questione in un contributo pubblicato sulla rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* che nel 2019 ha dedicato una sezione monografica alla *Letteratura sotto i torchi*.¹⁹ I diversi contributi raccolti affrontano – in ottica comparatistica – la questione dei rapporti tra stampa e letteratura e offrono spunti sulle modalità di lavoro nella preparazione dei testi all'interno di una tipografia di Antico Regime.²⁰ Dunque, come dimostra la stessa disciplina filologica, solo attraverso una “collezione” di campioni di osservazione è possibile avere una visione d'insieme e ricostruire delle pratiche generalizzate. Nella rivista appena ricordata, Martina Cita, allieva di Trovato, ha stilato un elenco di sedici voci delle tipologie di segnature (*printers's marks*) e di prove (*evidence*) rilevate in ventuno esemplari di tipografia, proponendo così alcune tendenze generali riguardanti il processo di stampa.²¹

La riconoscibilità di un antografo di tipografia pone però un problema a monte, vale a dire la sua stessa deperibilità per l'uso che se ne è fatto. Seppur noto, giova qui ricordare quanto scriveva Aldo Manuzio ad Alberto Pio, principe di Carpi, a proposito degli esemplari consegnati agli stampatori: «destinati ad essere stracciati e a perire come vipera che partorisce».²²

Exemplaria dilacerata, dunque, che avrebbero consegnato alla storia manoscritti lacunosi e disordinati nella successione dei fascicoli. Alterazioni che però sono anch'esse segnali di un passaggio in tipografia, come ebbe a

and Print in the Netherlands. An Atlas of Historical Bibliography, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1962).

¹⁹ Si rimanda a: *La letteratura sotto i torchi*, a cura di F. Bruni, M. Fadini, C. Lastraioli, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, XI (2019), pp. 1-VIII, 1-234. In particolare si segnalano i seguenti contributi: P. Trovato, «A Few Words on Manuscripts, Printed books, and Printer's Copies», pp. 1-4; M. Cita, «Towards an Atlas of Italian Printer's Copies in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries», pp. 7-62; A. De Pasquale, «Le carte del tipografo: libri e manoscritti dall'archivio di Giambattista Bodoni e della vedova», pp. 203-233.

²⁰ L'avvio di questo tipo di ricerche si deve al saggio tuttora fondamentale di A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretto da A. Asor Rosa, vol. II *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.

²¹ Cita, «Towards an Atlas of Italian Printer's Copies», Tabella 2 a p. 10.

²² Cito da A. Manuzio, *Aldo Manuzio editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di C. Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di G. Orlandi, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1975, vol. II, p. 206. Si tratta della dedica che apre il secondo volume delle opere aristoteliche, il testo completo è edito in originale nel vol. I alle pp. 14-17 (num. VIII, p. 16: «[exemplaria] quae dilaceranda impressoribus traderentur perirentque ut pariens vipera») e in traduzione nel vol. II alle pp. 205-207. Ancora Trovato riporta l'impegno sottoscritto da Manuzio di riconsegnare «netti et integri et illisi» il volume delle lettere di Santa Caterina su cui avrebbe poi esemplata l'edizione del settembre 1500 (Trovato, *Manoscritti volgari*, p. 182).

ipotizzare Armando Petrucci per l'Hamilton 90 (Berlin, Staatsbibliothek), lasciando che delle necessarie verifiche se ne occupassero i filologi.²³

Alla fine degli anni Novanta del secolo scorso la ricostruzione della trasmissione del testo decameroniano ha dato modo di provare come proprio il codice Hamiltoniano sia stato impiegato in tipografia come antigrafo per l'allestimento della *princeps* (la cosiddetta *Deo Gratias*, 1STC ib00725200). Gli studi si devono a Mirko Tavosanis che ha fatto dialogare le tracce materiali, come alcuni segni particolari,²⁴ un gruppo di calcoli presenti su una carta del codice e le «estesissime riscritture e correzioni», con i dati filologici costituiti sia dagli errori congiuntivi sia dalla distribuzione delle varianti.²⁵ Il che ha dato modo allo studioso di concludere come «il materiale preparatorio dell'edizione includesse *due* codici [...]. Uno dei codici è sicuramente identificabile con l'Hamiltoniano 90 sia per il gran numero di errori e lacune congiuntive presenti nel testo, sia, in subordine, perché il manoscritto porta tracce che suggeriscono un passaggio in un'officina tipografica».²⁶

²³ A. Petrucci, «A proposito del ms. berlinese Hamilton 90. (Nota descrittiva)», *Modern Language Notes*, 85/1 (1970), pp. 1-12. In particolare scrive lo studioso: «Come già notò il Massèra, è assai probabile che la perdita di questi tre fascicoli sia avvenuta in un periodo in cui il codice era rimasto privo di legatura. Ammesso ciò, si può ipotizzare che l'Hamiltoniano sia stato liberato dalla rilegatura originale in occasione di una sua antica permanenza in tipografia, ove sarebbe servito di esemplare ad una delle diverse edizioni del *Decameron*. [...] Se così fosse, esisterebbe una stampa del *Decameron* esemplata direttamente sul codice Hamiltoniano, che conterrebbe anche le parti oggi mancanti nell'autografo; ma, ammesso che questa ipotesi abbia una qualche verosimiglianza, non è compito nostro identificarla, bensì dei filologi che studiano la trasmissione del testo boccacciano attraverso i secoli» (pp. 11-12). Anche Trovato analizza questo tipo di particolarità, interpretando «la lacunosità dei mss. o il disordine dei o nei fascicoli» come valido indizio da affiancare ad altri segnali per verificare il passaggio sotto il torchio di un codice (Trovato, *Manoscritti volgari*, pp. 187-188: 187).

²⁴ Di questi «segni particolari» aveva già dato notizia lo stesso Petrucci descrivendoli come «singolari segni di croce che s'incontrano lungo i margini del codice [...] [che] potrebbero essere interpretati come testimonianze della permanenza dell'Hamiltoniano in una tipografia» (A. Petrucci, *Il ms. berlinese Hamiltoniano 90. Note codicologiche e paleografiche*, in G. Boccaccio, *Decameron*, edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90 a cura di C.S. Singleton, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974, pp. 647-661: 661).

²⁵ M. Tavosanis, «L'editio princeps del "Decameron" e il suo antigrafo», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 1/1 (1998), pp. 245-269: 249. Devo le indicazioni sulla vicenda tipografica della *princeps* del *Decameron* a Maurizio Fiorilla, che qui ringrazio per la generosa disponibilità.

²⁶ Tavosanis, «L'editio princeps», p. 259 e pp. 260-266. Inoltre, lo studioso confuta la tesi proposta da Vittore Branca e Lucia Nadin nel loro contributo «La stampa "Deo Gra-

Quando Petrucci, nel suo primo contributo sulla descrizione del codice berlinese (1970), interpretava la lacunosità di questo come un probabile indizio del suo passaggio in tipografia, seppure questo dettaglio è stato poi letto diversamente da Tavosanis,²⁷ aveva comunque e in qualche modo attirato l'attenzione sul probabile impiego dell'Hamilton 90 come antigrafo tipografico.

Lasciando ora da parte questo delicato caso di studio, è bene ritornare a una prospettiva di più ampio respiro. Nell'epoca della stampa manuale, dunque, la sopravvivenza di antigrafì impiegati per la stampa ha a che fare, in generale, con l'uso che ne hanno fatto gli stampatori. Dalla loro prospettiva si trattava di "materiali di servizio" per i quali l'unica forma di accortezza poteva essere quella di farne fare una copia per lasciarli intatti e intonsi. Ciò avrebbe però comportato un passaggio in più rispetto al modello da cui si doveva copiare. Di conseguenza, nell'ipotesi di ripercorrere la trasmissione di un testo che prevede un antigrafo di tipografia, ci si potrà trovare di fronte una ricostruzione *in presentia*, vale a dire che il testimone impiegato come antigrafo è arrivato fino a noi, o una ricostruzione *in absentia*, in cui non si dispone né dell'antigrafo impiegato, né della eventuale copia fatta fare dall'editore ad uso dei tipografi e dei compositori, oppure, ancora, una ricostruzione che ha a che fare con una situazione ibrida, cioè si dispone del testimone da cui è stata esemplata la copia di servizio impiegata in stamperia, ma non si è a conoscenza della copia "diretta" su cui è stata allestita la stampa.

Se per l'epoca della tipografia manuale disponiamo comunque di sufficienti conoscenze, pur sulla base delle rare testimonianze sopravvissute, per l'epoca successiva la documentazione aumenta in modo esponenziale e lo stato delle carte, insieme alla loro modalità di conservazione assume altre forme, forme che andranno contestualizzate e quindi indagate.

Un caso ben documentato è quello del romanzo *Uomini e no* di Elio Vittorini, di cui Virna Brigatti ha ripercorso la storia filologica e editoriale, proponendone contestualmente un'aggiornata lettura critico-interpretativa

tias" del "Decameron" e il suo carattere contaminato», apparso in *Studi sul Boccaccio*, VIII (1975), pp. 1-77. Sulla base della collazione effettuata tra l'Hamiltoniano e la *princeps*, Branca e Nadin ritenevano «impossibile pensare a una derivazione diretta di D.G. [*Deo Gratias*] da B [Hamilton 90], ma [che fosse] invece più legittimo postulare un'affinità derivante forse da discendenza dallo stesso antigrafo sia di B che di D.G.» (ivi, p. 14).

²⁷ Ivi, p. 256.

tiva.²⁸ Sulla base di queste ricerche la studiosa è da poco ritornata sulle varie questioni che il romanzo presenta alla luce delle possibili definizioni, di tipo pratico ma anche teorico, assegnabili al termine antigrafo.²⁹ In ambito otto-novecentesco per quel che riguarda le condizioni materiali di un documento (che poi ricadono necessariamente anche sullo *status* testuale), perché questo possa essere riconosciuto come antigrafo, è necessaria la compresenza nel medesimo testimone di un testo d'autore accompagnato dagli interventi del redattore. Può quindi dirsi ANTIGRAFO solo quel documento preparato appositamente per la tipografia, prodotto dalla redazione e allestito per la preparazione delle prime bozze di stampa, le quali – dopo i giri di correzione – consentono l'approvazione delle matrici tipografiche del testo definitivo da cui discenderanno l'impressione e l'emissione della tiratura della *princeps*. Questa riconoscibilità di un documento come antigrafo è legata quindi a una precisa forma materiale e testuale.

È certamente vero che, anche in questo caso, l'antigrafo è in rapporto con la tradizione tutta (rispetto al posseduto e al conosciuto, ovviamente), ma la relazione di interdipendenza non sembra poter bastare e così nella questione rientrano altri elementi, appunto gli interventi redazionali. Non si tratta però solo di "elementi", piuttosto acquista rilievo un'altra figura: quella del redattore. Allo stesso tempo lo *status* di antigrafo (tipografico) mette in gioco un concetto tanto complesso quanto difficilmente circoscrivibile qual è quello di "originale". La questione dell'originalità può essere ricondotta empiricamente a due dimensioni generali: quella astratta del testo di un autore (che rappresenta la sua volontà) e quella concreta della materialità di un documento. Vale a dire che: 1. un documento originale (redatto dall'autore) non trasmette necessariamente un testo originale (coincidente con quello della volontà del suo autore), perché magari comprende anche interventi non autoriali o comunque non rispondenti alla sua volontà – attiva o passiva che sia; 2. un testo originale non è sempre trasmesso da un documento originale (può trattarsi di una copia non d'autore, come il dattiloscritto che accoglie il testo manoscritto stilato dall'autore).³⁰

Il tema dell'originalità testuale coincide in parte con la riflessione sul concetto stesso di volontà d'autore, questione che qui non può essere

²⁸ Si vedano V. Brigatti, *Diacronia di un romanzo: "Uomini e no" di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016 e della stessa la *Nota al testo* in E. Vittorini, *Uomini e no*, a cura di V. Brigatti, Milano, Mondadori, 2022, pp. xxxvii-xlii.

²⁹ Brigatti, «Antigrafo e varianti d'autore», pp. 30-31.

³⁰ Si veda quanto scrive Brigatti, «Antigrafo e varianti d'autore», pp. 17-18 e nota 13 di p. 18 a proposito della trasmissione testuale di *Uomini e no*.

affrontata né per quanto attiene alla sua definizione né rispetto alle diverse declinazioni che può assumere (volontà attiva, passiva, quiescente, coatta, solo per ricordarne alcune).³¹ Piuttosto in questa sede interessa rilevare come la materialità di un antigrafo di tipografia consista in precise e “riconoscibili” condizioni.

Per l'epoca della tipografia di *Ancien régime* solo per quei documenti (manoscritti e stampe) che presentano sia interventi correttori, sia tracce non verbali (come ditate di inchiostro, segni a secco, signature in generale) è possibile parlare di antigrafo come di materiale impiegato dal tipografo. Perché soprattutto gli elementi non verbali, come le tracce di inchiostro (o più in generale quelle che si definiscono come *make-up signatures*), confermano il passaggio di uno specifico materiale all'interno di una stamperia dando così vita a delle *printer's copy*. Con la meccanizzazione del procedimento di stampa le carte per il tipografo diventano riconoscibili se al loro interno contengono anche solo gli interventi del redattore, anzi solo se contengono gli interventi del redattore. Pertanto in epoca moderna un antigrafo tipografico per essere tale deve essere contrassegnato tanto da elementi non verbali (le tracce del passaggio in una stamperia) quanto da elementi verbali (gli interventi sul testo); entrambi sono necessari e ciascuno di questi da solo non è sufficiente. In epoca contemporanea sufficienti e necessari sono solo gli interventi verbali del redattore (quali correzioni evolutive e marcatori editoriali), mentre indizi di altro tipo anche se presenti non sono probatori ai fini del riconoscimento della funzione stessa di antigrafo.³²

L'intervento del redattore trasforma materialmente il testo su cui lavora, plasmandolo secondo i criteri della casa editrice³³ e intervenendo «con le aggiunte grafico-tipografiche relative alla composizione e alla *mise en page*, [e con] le eventuali modifiche [...] riguardanti l'uso della punteggiatura e, spesso, la veste linguistica». ³⁴ Operazioni che in epoca di stampa meccanica o possono avvenire su un dattiloscritto già rivisto dall'autore,

³¹ Sulle diverse prospettive secondo cui il tema della volontà d'autore può essere affrontato, la rivista *Ecdotica* ha dedicato un numero monografico (6, 2009) dal titolo «Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005» (edited by P. Eggert and P. Shillingsburg, with the assistance of K. Caliendo) e un *Foro* che approfondisce «Le volontà dell'autore» (ivi: 8, 2011). Da ricordare anche gli studi di P. Italia: «L'«ultima volontà del curatore». Considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento (I) e (II)», apparsi entrambi su *Per leggere*, e rispettivamente 8 (2005), pp. 191-223, 9 (2005), pp. 169-198.

³² Recupera ed esamina la fenomenologia degli interventi redazionali Paola Italia nel suo *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, in partic. le pp. 107-136.

³³ A riguardo si veda Cadioli, *Il testo in redazione*, in *Le diverse pagine*, pp. 114-180.

³⁴ Cadioli, «Alcune osservazioni», p. 8.

dopo essere stato battuto a macchina sulla base del manoscritto da lui stesso allestito, o possono dare vita a un ulteriore dattiloscritto.³⁵

Nell'era digitale questi passaggi, tradotti secondo le nuove tecnologie, rimangono invariati nella loro successione, tuttavia le trasformazioni che un testo subisce in alcuni casi diventano invisibili nei file di lavoro (ogni nuova modifica elimina le tracce di ciò che era prima), in altri producono una serie infinita di documenti informatici.³⁶ Ha ben descritto queste mutazioni Gabriele Baldassari, docente e studioso di letteratura italiana, il quale ha avuto diverse esperienze e vari ruoli nel mondo editoriale.³⁷

Recuperate le attività di *microediting*, che insistono sullo stile, sulla lingua e sulla punteggiatura, e quelle di *macroediting*, riguardanti la definizione del testo,³⁸ anche Baldassari aggiunge una definizione per ANTIGRAFO, riconoscibile nel «file in pdf da cui deriveranno le copie a stampa» e che «è l'esito di un insieme di mediazioni, che agiscono sul testo di partenza modificando, magari scalfendo la volontà dell'autore incarnata dall'originale».³⁹ Anche in questo caso la trasformazione di un testo, dopo l'*editing*, coinvolge la natura stessa non solo di ciò che questo è (dattiloscritto o file), ma anche di ciò che esso rappresenta (l'originale d'autore), diventando così il frutto di un processo di cooperazione collaborativa⁴⁰ che «trasforma un testo, portandolo da ciò che l'autore

³⁵ Schematicamente il processo può essere così riassunto: ms dell'autore > ds battuto da una figura specializzata > ds corretto dall'autore > correzione del ds da parte del redattore (> che può dare esito anche a un altro ds) > consegna dell'*antigrafo* al compositore > bozze > stampa definitiva.

³⁶ La questione è stata al centro di diverse iniziative, tra le quali si ricordano: la Tavola rotonda *Il libro digitale e le nuove prospettive editoriali*, a cura di S. Baragetti e V. Brigatti, con interventi di P. Italia, G. Roncaglia, I. Piazza, G. Antonelli, F. Pecoraro, E. Carbé (svoltasi a Milano, presso l'Università degli Studi il 3 maggio 2023 nell'ambito del ciclo di incontri *Imparare a leggere le edizioni*, a c. di S. Baragetti e V. Brigatti); il recente convegno *Le carte immateriali. Filologia d'autore e testi nativi digitali*, organizzato nelle giornate 11-13 dicembre 2023 a cura del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Inoltre si ricordano le più recenti pubblicazioni sul tema: D. Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; *Il libro digitale. La parola agli editori*, a cura di M. Villano, introduzioni di P. Italia e F. Tomasi, Bologna, Clueb, 2020; *A carte scoperte. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori contemporanei*, a cura di P. Italia e Master in Editoria cartacea e digitale dell'Università di Bologna, Bologna, Bononia University Press, 2021.

³⁷ Baldassari, «Il ruolo dell'*editing*».

³⁸ Ivi, p. 36: il *macroediting* è un «lavoro che riguarda la trama e la struttura di un romanzo, gli episodi che lo compongono, i personaggi, i loro tratti caratteriali e le loro azioni».

³⁹ Ivi, p. 42.

⁴⁰ La definizione è di George Thomas Tanselle che parla di volontà come il risultato di un *social cooperative process*, vd. G.T. Tanselle, «Il problema editoriale dell'ultima volontà

aveva pensato e voluto a qualcosa di diverso, che non corrisponde più solo alla sua unica volontà». ⁴¹

Il responsabile dell'*editing* corrisponde alla figura di un lettore particolarmente qualificato, è di fatto un mediatore che da un lato si fa interprete della casa editrice (soprattutto per quel che riguarda le specifiche norme redazionali), dall'altro deve essere in grado di "sentire" le esigenze di un determinato pubblico (il lettore individuato nell'orizzonte di attesa); in ultimo, ma forse soprattutto, deve saper equilibrare e contemperare le varie forze e sollecitazioni (anche le proprie, si intende) nel rispetto di quella volontà d'autore espressa nel testo sottoposto a revisione. ⁴² Queste diverse responsabilità, che ricadono sul redattore, sono poi trasferite nel lavoro di *editing* atto a trasformare un testo non più somigliante solo alla volontà d'autore. Sul piano materiale egli dà vita a quel documento definibile come antigrafo di tipografia, in cui confluiscono interventi non autoriali a discapito (inevitabilmente) di una certa aliquota di informazioni "originali". Informazioni riguardanti tanto la caratterizzazione stilistica e linguistica, quanto alcuni elementi idiosincratici, il tutto a favore di una generale "ossessione" per l'uniformazione.

La ricostruzione delle diverse fasi del testo come anche di quelle che si susseguono nelle revisioni editoriali è un compito che spetta al filologo, al suo senso critico e storico. Anche il ruolo e il lavoro svolto dalle varie figure implicate nei vari passaggi testuali rientrano nell'indagine e questi aspetti sono da tempo oggetto di studio da parte della cosiddetta filologia della mediazione editoriale (che necessariamente è anche culturale). ⁴³

Nelle diverse definizioni di ANTIGRAFO TIPOGRAFICO qui recuperate si può concludere che l'identificazione di un antigrafo destinato

dell'autore», in *Filologia dei testi a stampa*, nuova edizione aggiornata, a cura di P. Stopelli, Cagliari, CUEC editrice, 2008, pp. 157-203.

⁴¹ Baldassari, «Il ruolo dell'*editing*», p. 41.

⁴² Ivi, pp. 37-38.

⁴³ Per un inquadramento teorico e metodologico della "filologia editoriale" si vedano almeno: Cadioli, *Le diverse pagine*; P. Italia, «Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico», *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 179-202; Eadem, «Il doppio sguardo», in *Editori e Filologi. Per una filologia editoriale, Studi (e testi) italiani*, 33 (2014), num. monogr. a cura di P. Italia e G. Pinotti, pp. 9-14; Eadem, «Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 2 (2017): <https://doi.org/10.13130/2499-6637/8918>; i saggi raccolti in A. Cadioli, *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di V. Brigatti e I. Piazza, premessa di G.C. Ferretti, Milano, Ledizioni, 2022; e il volume di I. Piazza, «*Canonicità si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022.

alla tipografia è questione di riconoscibilità, che questa riconoscibilità avviene inizialmente sulla base della presenza di alcuni elementi (materiali e testuali) da associare alle indagini compiute per ricostruire la tradizione di un testo. Per l'epoca della stampa meccanica il riconoscimento di un antigrafo di tipografia può essere sollecitato anche dal suo specifico luogo di conservazione. Con la nascita degli archivi editoriali, che possono contenere anche i fondi personali degli editori, si assiste alla fondazione di istituzioni deputate alla custodia di varia tipologia documentaria tra cui anche quella relativa alla trasmissione del testo, compresa la fase dell'*editing* redazionale.⁴⁴ L'archivio entra così in gioco anche per ciò che concerne la storia testuale. Non solo però. La presenza di una testimonianza in un archivio si pone come condizione ulteriore (materiale e non essenziale) ai fini della riconoscibilità degli antigrafici tipografici, infatti la presenza di documenti definibili come tali all'interno di questo tipo di istituzioni ne può avvalorare l'identificazione.⁴⁵

L'archivio, per sua stessa finalità, accumula al proprio interno una grande quantità di documenti facendo sì che in uno stesso luogo convogliino molte più informazioni rispetto al passato. Tale condizione offre la possibilità di sottoporre a una sorta di ingrandimento ottico le relazioni esistenti tra i documenti e quindi di osservare in maniera

⁴⁴ Si ricordano qui le principali iniziative europee attive nel recupero, conservazione e valorizzazione di archivi editoriali: per l'Italia il centro APICE nato nel 2002 (*Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale*), per la Francia l'IMEC costituito nel 1988 (*Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine*) e per l'Inghilterra l'*Archive of British Publishing and Printing* della University of Reading di Londra, sorto nel 2006. Sugli archivi editoriali italiani si rimanda almeno a: *Gli archivi degli editori: studi e prospettive di ricerca*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pàtron, 1998; *Conservare il Novecento*. Atti del Convegno nazionale (Ferrara, 25-26 marzo 2000), a cura di M. Messina e G. Zagra, Roma, AIB, 2001, in particolare il contributo di E. Raimondi, *Archivi e vita letteraria*, pp. 37-44; *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, a cura di V. Brigatti, A.L. Cavazzuti, E. Marazzi, S. Sullam, Milano, Edizione Unicopli, 2018. Dà conto dello stato degli studi il saggio di R. Cesana, «La memoria bibliografica: storia dell'editoria e archivi editoriali», *Bibliologia*, 1 (2006), pp. 175-197.

⁴⁵ Non solo però gli archivi editoriali, casi specifici hanno dimostrato che collettori di queste testimonianze della lavorazione redazionale di un testo possono trovarsi anche nell'archivio privato dell'editore o in quello dell'autore. Per quanto riguarda il primo caso prospettato si può fare riferimento ancora al romanzo *Uomini e no* di Vittorini, le cui carte si trovano depositate nell'archivio personale di Valentino Bompiani conservato presso il già citato centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, come anche il fondo archivistico personale dell'autore. Per una analisi integrata delle carte del romanzo possedute in questi due fondi, si può rimandare a Brigatti, *Diacronia di un romanzo*.

più ravvicinata le varie rimodulazioni cui è sottoposto un testo prima che venga alla luce. Rispetto alle trasformazioni testuali si ha così modo di studiare gli interventi redazionali, nelle loro diverse tipologie, che di volta in volta rifunzionalizzano uno specifico testimone perché rientri appieno nel progetto editoriale cui è destinato.⁴⁶ Inoltre, la ricca documentazione sopravvissuta consente di ricostruire i rapporti tra le carte in forma quasi microscopica, non più dunque i lunghi salti a cui ci hanno abituato le epoche passate, dove le maglie relazionali possono allargarsi a dismisura, sbiadire o svanire del tutto. Per le testimonianze otto-novecentesche i rapporti di filiazione possono essere così indagati e verificati nei passaggi più minimi offrendo preziosi punti di osservazione su cui accertare la relazione diretta tra due documenti, riconoscendone così per ciascuno la posizione di antigrafia oppure di apografia. Dunque, la condizione di ANTIGRAFO TIPOGRAFICO vale sempre nei termini della sua riconoscibilità, stante le specificità materiali e testuali che devono caratterizzare la documentazione presa in esame. Specificità conseguenti necessariamente dalle condizioni in cui le stampe sono state realizzate (in quale epoca tipografica) e poi conservate (come gli archivi). Solo passando al vaglio la casistica si avrà modo, anche nel caso di edizioni dei secoli XIX-XX, di ragionare sul più complesso e ampio sistema della preparazione delle copie per il tipografo quando la stampa da attività artigianale si fa procedimento meccanico per poi trasformarsi in passaggio digitale, ma questa è una storia ancora in divenire.

⁴⁶ Gli interventi redazionali possono essere di diverso tipo, in generale se ne riconoscono due macrocategorie: varianti testuali (evolutive) e marcatori editoriali (ri-titolazione, ri-numerazione delle pagine, presenza dell'indicazione dei corpi tipografici da adottare, correzioni evolutive di *editing* funzionale – non espressivo – introdotte da mano non autografa).