

Ecdotica

3
(2006)

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, 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,
Bodo Plachta, Amedeo Quondam,
Ezio Raimondi, Antonio Sorella,
Pasquale Stoppelli, Alfredo Stussi,
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Laura Fernández,
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani,
Camilla Giunti, Gonzalo Pontón,
Paola Vecchi Galli, Marco Veglia

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdoticadipital@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

CCE
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

- NEIL HARRIS, Profilo di un incunabolo: le «Epistolae in cardinalatu editae» di Enea Silvio Piccolomini (Roma 1475) 7
- FEDERICO DELLA CORTE, “Usus scribendi”, “ratio typographica” e altri preliminari a un’edizione di Aretino 34
- CRISTINA URCHUEGUÍA, Tra poetica e fisica. Nota preliminare a Martens e Reuß 51
- GUNTER MARTENS, Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato della critica testuale 60
- ROLAND REUSS, Vicende del manoscritto, vicende della stampa. Appunti sulla “genesì del testo” 75
- DAVID C. GREETHAM, Philology Redux? 103

Foro

- L'autore in tipografia 129
- NEIL HARRIS, Come riconoscere un “cancellans” e viver felici, p. 130 • SONIA GARZA MERINO, El “original” de imprenta. El diseño del libro impreso antiguo según su autor, p. 153 • PAOLA ITALIA, Le “penultime volontà dell'autore”. Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento, p. 174

Testi

- JEREMY LAWRENCE, Stoppard, Housman and the mission of textual criticism 187

Questioni

FRANCESCO BAUSI, Mito e realtà dell'edizione critica. In margine al Petrarca del Centenario

207

Rassegne

Lotte Hellinga, *Impresores, editores, correctores y cajistas: Siglo XV* (JULIÁN MARTÍN ABAD), p. 221 • Jean-François Gilmont, *Le livre réformé au XVI^e siècle* (ENRICO FENZI), p. 228 • Clive Griffin, *Journeyman-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain* (EDOARDO BARBIERI), p. 232 • Francisco M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos* (MADDALENA SIGNORINI), p. 237 • Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane* (STEFANO CREMONINI), p. 239 • Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (ROGER CHARTIER), p. 244 • Joseph A. Dane, *The Myth of Print Culture* (MARÍA JOSÉ VEGA), p. 250 • Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo* (ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI), p. 261 • Willard McCarty, *Humanities Computing* (NICHOLAS HAYWARD), p. 271 • «Il progetto *MSEditor*: Desmond Schmidt, “Graphical Editor for Manuscripts”» (FRANCESCA TOMASI), p. 273 • Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism* (ANDRÉS SORIA OLMEDO), p. 282

Cronaca

L'Institut für Textkritik [Istituto per la critica testuale] – una cooperativa di editori indipendenti (PETER STAENGLER), p. 291 • Le Edizioni Sylvestre Bonnard (REDAZIONE DI ECDOTICA), p. 295

Foro

L'AUTORE IN TIPOGRAFIA

NEIL HARRIS, SONIA GARZA MERINO, PAOLA ITALIA

I “fori” bolognesi di Ecdotica sono aperti in ugual misura a studiosi e studenti, e aspirano a interessare gli uni e gli altri, proponendo, con un ritmo di sistole e diastole, un anno temi che richiedono una vasta prospettiva generale, e l'anno successivo questioni di carattere più specialistico. La seduta dell'8 maggio 2006 fu convocata con l'intenzione di esplorare alcune delle vie che permettono di scoprire «L'autore in tipografia», vale a dire l'intervento dello scrittore sulla produzione materiale dei suoi libri.

La comparsa della stampa sembrerebbe aver privato l'autore del controllo assoluto sul suo testo che a prima vista aveva avuto nell'era del manoscritto, ma si tratta di un'impressione erronea. Solo eccezionalmente “l'opera” si materializza in un autografo preparato dallo stesso scrittore per fungere da modello di successive trascrizioni. Di norma, invece, l'autografo viene soppiantato da una copia di più facile lettura, e questo vale per l'amanuense medievale come per la segretaria del Novecento. Viceversa, anche nel periodo preindustriale della stampa era più frequente di quanto a volte si supponga che l'autore curasse l'editing dei suoi libri o partecipasse alla correzione delle bozze, in quelle poche ore che separavano la composizione di una forma dalla restituzione dei tipi impiegati alla cassa del compositore. Nel secolo XX, negli stessi giorni in cui si consolidava la produzione di libri per le masse, le avanguardie cercavano di recuperare il potere con una “tipografia d'autore”, spesso tra la poesia e la pittura. Nel XXI secolo, comincia a non essere eccezionale che lo scrittore veda nascere le sue pagine sul computer esattamente con l'aspetto che avranno una volta stampate...

Di tutto ciò conversarono nel Foro 2006 Renzo Cremante, Paola Elia, Sonia Garza, Neil Harris, Roland Reuß e Francisco Rico. Pubblichiamo qui la versione scritta di tre relazioni con valide indicazioni ed esempi per apprezzare il ruolo de «L'autore in tipografia».

NEIL HARRIS

COME RICONOSCERE UN "CANCELLANS"
E VIVER FELICI

Scopo dichiarato del Foro di Ecdotica è facilitare il confronto e la discussione fra metodi filologici diversi e talvolta di segno opposto. Tale desiderio encomiabile s'imbatte però immediatamente in un notevole ostacolo: un testo è un meccanismo complesso; per capire un testo talvolta ci vogliono anni e anni di studio; una letteratura è formata da numerosi testi, ognuno dei quali richiede anni e anni di studio; studiare una letteratura quindi necessita di una vita intera; conoscerne due o più in modo profondo richiederebbe che ognuno di noi possedesse almeno nove vite. A parte la circostanza di esser dotati di artigli, i filologi non sono felini e quindi la nostra *comparatio* sarà breve, superficiale, e poco concludente: al massimo stabilirà qualche linea di tendenza.

È ovvio che una filologia, come un'edera intorno a una quercia, si formi su linee nazionali, perché è un'estensione della letteratura, che è la voce di una cultura. Più che nazioni definite dai moderni confini geografici, che sono mutabili, le letterature e le filologie si definiscono in base allo *Sprachraum*: all'interno dell'Europa, se mi perdonate una semplificazione alquanto grossolana, esistono tre grandi filologie: una comune ai paesi nordici (Germania, Olanda, Scandinavia, e la Mitteleuropa); un'altra dei paesi mediterranei romanzi e francofoni; e una terza riservata per l'isola nebbiosamente piovosa dall'altra parte della Manica, che si presenta come marcatamente diversa rispetto alle altre, sia in termini di letteratura che in quelli di filologia.

Da una parte, la configurazione linguistica che sta alla base di ciascuna filologia è fin troppo palese; dall'altra, è meno evidente il rapporto con le tradizioni differenti di conservazione, vale a dire il modo in cui durante i secoli sono stati gestiti gli archivi e le biblioteche. Ad un estremo l'Italia rappresenta una situazione in cui, anche per il tasso relativamente alto di alfabetismo che l'ha caratterizzata fin dal Medioevo, per lo meno nelle città, sono stati conservati documenti autografi degli scrittori più importanti, con l'eccezione di Dante; all'altro estremo, in Inghilterra, non si conoscono praticamente testimonianze provenienti dal pugno degli scrittori maggiori antecedenti alla metà del XVII secolo e in ogni caso la conservazione ha sempre privilegiato i materiali a stampa. Questa osservazione mi porta alla conclusione che una filologia inevitabilmente si sviluppa non solo in base alle tendenze della letteratura pro-

fessa, ma anche con riferimento agli spazi interpretativi concessi dai testimoni materiali giunti fino a noi.

All'interno dell'ecosistema comunicativo, il filologo si pone come un parassita, nel senso buono della parola. Se gli autori, che conferiscono al sistema la struttura portante, sono cannibali, nel senso che mangiano i testi altrui come parte necessaria del processo creativo e digestivo proprio, i filologi ne consumano i detriti, ossia gli errori generati dal processo di trasmissione¹.

Ci sono stati tentativi, anche numerosi, di blasonare la filologia come una disciplina antica e nobile. Antica senz'altro, ma ci sono molte professioni antiche che non sono affatto nobili e, per quanto mi riguarda, penso che non sia il caso di rivendicare quarti di sangue blu per un mestiere il cui compito fondamentale consiste nel pulire e nel rammendare. In altre parole, se permettiamo al filologo con un alto concetto di sé di presentarsi come un paladino della correttezza testuale, ciò avvenga con la condizione che lo faccia in base alla definizione che ci tramanda Francesco Berni: «Or son io pure un paladino / Di quei che vanno nettando la strada». Molto meglio quindi avere il senso dei propri limiti e dire francamente che un filologo non è altro che un *netturbino testuale* oppure, volendo impiegare un gergo più aggiornato, un *operatore di servizi igienici testuali ed ecdotici*.

Avendo descritto il mestiere che pratichiamo, ritorniamo al tema del Foro, che è – cito – «L'autore in tipografia»; a mio avviso, sarebbe stato più esatto dire «L'autore NON in tipografia», ma capisco che per il folto pubblico seduto in platea il richiamo sarebbe stato decisamente meno attraente. L'autore NON in tipografia è però un fatto storico, perché il creatore del testo, almeno che non stia pagando l'impressione di prima persona, è considerato dall'officina una presenza inutile e fastidiosa, con pretese eccessive e una vanità incontrollabile. Nel momento in cui questa persona, l'autore, entra in rapporto con una stamperia, consegnando il manoscritto del libro, si avvia un rapporto a doppio binario, fatto di tempo e di spazio.

La tipografia è una struttura meccanica e pertanto ha bisogno di funzionare come una macchina; un autore, di solito, è quanto di opposto a una macchina sia possibile immaginare, cosicché l'interazione facilmente si fa conflittuale. Un motivo aspro di contesa fra tali dicotomie men-

¹ Per ulteriori lumi in materia, rinvio alla 'provocazione' di chi scrive: «Un appunto per l'identità improbabile del filologo», in *Filologia dei testi a stampa (area iberica)* [Atti del convegno di Pescara, 20-22 novembre 2003], a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi editore, 2005, pp. 505-16.

tali è il concetto della scadenza ed anzitutto l'idea del rispetto dei tempi: agli occhi della tipografia, la data concordata è qualcosa di ferreo, irremovibile, improcrastinabile; per l'autore è un segno sul calendario che arriva, che passa con un fruscio, come le ali di una farfalla, e che lascia un ricordo dolce e profumato.

Un altro elemento costituente del processo di fabbricazione, che talvolta scatena reazioni di segno opposto, riguarda la correzione delle bozze: agli occhi della tipografia si tratta della trasposizione del testo manoscritto in metallo, di modo che non esista motivo, salvo la correzione dei refusi, di cambiare alcuna cosa; per l'autore, invece, è come il primo giorno di scuola del proprio bambino, qualcosa che modifica tutti i legami esistenziali, e quindi rappresenta una nuova partenza. La semplice visione delle bozze in qualche scrittore scatena un desiderio irrefrenabile di riscrivere tutto: Balzac e Joyce sono gli esempi più noti delle rispettive letterature; in ambito italiano il caso peggiore, tipograficamente parlando, che io conosca, è quello del biografo ottocentesco di Machiavelli, Pasquale Villari, che in pratica cominciava a scrivere il libro soltanto con l'arrivo del primo giro di bozze².

La verità è che l'idea dell'autore che corregge le proprie bozze, oppure partecipa in qualche modo alla metamorfosi tipografica della propria creatura è un fenomeno piuttosto di epoca moderna. Conviene forse ricordare, per quanto riguarda gli albori della tipografia, il rapporto fra le epoche in cui sono vissuti gli autori e le date dell'ingresso nel mondo della stampa delle loro opere. Come è stato detto più volte, il grande sforzo degli stampatori quattrocenteschi è consistito nel trasporre nel *medium* gutenberghiano i testi dell'Antichità e del Medioevo, mentre i libri degli autori viventi erano pochi, anzi pochissimi. Allora, sarà una banalità, ma un autore defunto non può correggere le proprie bozze. La collaborazione con gli autori vivi e vegeti si è affermata solo lentamente e così, fino ad almeno la metà del Cinquecento, la correzione delle prove di stampa si svolgeva all'interno della bottega tipografica, talvolta includendo la

² Da questo punto di vista, un libro ammirevole, di cui vorrei che ci fossero equivalenti in altre letterature, è quello di Philip Gaskell, *From writer to reader: studies in editorial method*, Oxford, Clarendon Press, 1978, che descrive ed analizza il transito di dodici brani di testi della letteratura inglese dal manoscritto al prodotto finito. I dodici titoli presi in disamina sono l'*Orlando furioso* nella traduzione di Harington (1591), *Comus* di Milton (1634), *Pamela* di Richardson (1741), *Directions to servants* di Swift (1745), *The heart of Mid-Lothian* di Scott (1818), *Enone* di Tennyson (1833), *David Copperfield* di Dickens (1850), *Henry Esmond* di Thackeray (1852), *The marble faun* di Hawthorne (1860), *The woodlanders* di Hardy (1887), *Ulysses* di Joyce (1922), e *Travesties* di Stoppard (1974).

cosiddetta «lettura in piombo»³. Solo verso la fine del secolo sono visibili i segni di una inversione di tendenza. Nel 1598 a Firenze, per la stampa delle *Istorie fiorentine*, Scipione Ammirato s'impegna a rivedere le seconde bozze, mentre il contratto precisa che le prime sono responsabilità del «correttore ordinario della stampa»⁴. Nel contratto tra Francisco de Avila e il tipografo Domenico Gigliotti a Roma nel 1599, quando si tratta di pubblicare il *De auxiliis divinae gratiae* del primo, si dichiara che l'officina ogni giorno manderà all'autore un foglio che egli restituirà con le proprie correzioni entro lo spazio di due ore⁵. Oggi, leggendo quel documento, ci meravigliamo per la ristrettezza del tempo concesso; la sorpresa dei contemporanei sarebbe stata semmai per la spedizione delle bozze all'esterno della bottega. Ancora nel Settecento era possibile che un autore consegnasse il suo manoscritto alla tipografia e che poi, senza aver partecipato alla fase intermedia, lo vedesse la successiva volta come prodotto finito. Questa fiducia forzata data alle stamperie talvolta comportava una brutta sorpresa, come nel caso di Giuseppe Compagnoni che, aprendo il volume delle sue *Lettere piacevoli se piaceranno* (Modena 1791), scoprì come il censore Giuseppe Fabrizi fosse intervenuto sul testo, stravolgendolo con l'aggiunta di opinioni opposte rispetto a quelle espresse dall'autore⁶.

Se da una parte la ragione del mancato coinvolgimento dell'autore nelle fasi più intime della fabbricazione del libro era culturale, dall'altra era pratica, perché l'estrema penuria dei caratteri in dotazione presso le officine non permetteva tempi morti, come quelli necessari per mandare le bozze fuori bottega. Riguardo a questo fatto ci sono state anche affermazioni fuorvianti: diverse volte, per esempio, è stato scritto che esso

³ Gustavo Bertoli, «Organizzazione del lavoro tipografico, lettura in piombo e correzione nei preliminari del contratto fra Scipione Ammirato e Filippo Giunti per la stampa delle *Istorie fiorentine*», *La Bibliofilia*, XCVII (1995), pp. 163-186.

⁴ *Ibid.* Per indicazioni relative ai contratti fra autori e tipografi in questo periodo, si veda inoltre Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdódica del Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005, p. 70.

⁵ Gian Luigi Masetti Zannini, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Documenti inediti*, Roma, Palombi, 1980, p. 310. Ringrazio Marina Venier che mi ha segnalato questo documento interessante, che lei discute più in dettaglio nel proprio contributo: «A volte l'apparenza inganna: varianti, non varianti, edizioni ricomposte e i problemi d'identificazione e descrizione in un catalogo collettivo», in *La variante tipografica*, a cura di Neil Harris, in preparazione.

⁶ Giorgio Montecchi, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, p. 86.

derivava dall'alto costo del metallo utilizzato per fare i tipi, ma la spiegazione convince poco, sia perché nei costi complessivi dell'allestimento di un'officina una piccola scorta *extra* di caratteri non avrebbe pesato eccessivamente, sia perché, una volta che i caratteri fossero usurati od obsoleti, il valore del metallo veniva in ogni caso recuperato rifondendoli oppure consegnandoli alla fonderia, in cambio parziale per quelli nuovi. La ragione – a mio avviso – era più semplice: in termini di esigenze coeve, il ciclo lavorativo basato su un nucleo ridotto di tipi era così perfetto, che non c'era alcun bisogno di modificarlo. Soltanto a partire dal Settecento siamo a conoscenza di casi in cui un autore geograficamente lontano è stato interpellato per la correzione delle proprie prove di stampa, come il filosofo David Hume, residente ad Edimburgo, per il libro che stava pubblicando presso l'editore Tonson di Londra⁷.

A partire dall'articolo apristrada «Introduzione alla 'bibliografia testuale'» di Conor Fahy, apparso ne *La Bibliofilia* nel 1980 e poi raccolto, senza le virgolette nel titolo, nei suoi *Saggi di bibliografia testuale* del 1988, la filologia italiana ha fatto il suo ingresso nel labirinto gutenberghiano, temendo di trovare un minotauro dietro ogni angolo. Come Fahy ha puntualmente precisato, il problema rappresentato dai testi tipografici con varianti interne era già ben noto attraverso i casi rappresentati dall'ultimo *Orlando furioso*, con l'edizione laterziana di Santorre Debenedetti (1928), e dalla versione definitiva dei *Promessi sposi*, con un contributo brillante di Michele Barbi, nonché dalla fatica lunga e lenta di Fausto Ghisalberti, che culminò nell'edizione Mondadori del 1954⁸. Ciò che proponeva Fahy, invece di un'intuizione, era un metodo preciso, fondato sulla conoscenza dell'organizzazione della officina tipografica intorno al torchio manuale e sulla creazione della *forma mentis* necessaria per indagare le relative procedure.

A un quarto di secolo di distanza, senza aver riscontrato neppure l'orma di un minotauro, non nuoce fare il punto della situazione, anche per-

⁷ David McKitterick, *Print, manuscript and the search for order, 1450-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 189 [trad. it.: *Testo stampato e testo manoscritto: un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005].

⁸ Mi riferisco in particolare al saggio di Michele Barbi, «Il testo dei *Promessi sposi*», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, III (1934), pp. 439-68, rist. in Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 (e ristampe), pp. 195-227. In attesa della pubblicazione dei volumi dell'edizione nazionale relativi al romanzo, rimane importante l'analisi di Conor Fahy, «Per la stampa dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*», *Aevum*, LXVI (1982), pp. 377-94, rist. in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 105-10.

ché ormai disponiamo di un piccolo *corpus* di titoli, di cui gli esemplari, che sono l'esito della moltiplicazione dell'edizione, sono stati sistematicamente indagati e collazionati. Nella maggioranza di questi lavori la soluzione praticata è stata quella delle fotocopie trasparenti, suggerita dallo stesso Fahy, che hanno il vantaggio di essere agevoli da trasportare, benché il lavoro di collazione risulti più lento e faticoso rispetto ad altri metodi⁹; nella minoranza l'indagine si è servita del collazionatore ottico ideato da Randall McLeod¹⁰. Ecco alcuni titoli che sono stati oggetto di verifica, o sono in corso di verifica, in cui la collazione ha portato a galla una quantità 'soddisfacente' di varianti di tiratura: l'*Hypnerotomachia Poliphili* nell'edizione aldina del 1499¹¹; l'*Orlando furioso* nella prima edizione del 1516 in 40 canti¹²; l'*Amorosa visione* di Boccaccio, curata da Girolamo Claricio, pubblicata a Milano nel 1521¹³; il *Cortegiano* nell'*editio princeps* del 1528¹⁴; e l'ultimo *Orlando furioso* del 1532¹⁵. Ma questa lista 'positiva' va affiancata a un'altra, quella 'negativa', quella cioè delle edizioni che sono state scrupolosamente verificate, senza però in-

⁹ Conor Fahy, «Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione», *La Bibliofilia*, LXXVII (1985), pp. 65-8, rist. in Id., *Saggi di bibliografia testuale* cit., pp. 105-11.

¹⁰ Per il funzionamento dello strumento, si veda Randall McLeod, «Il collazionatore portatile McLeod: una veloce collatio dei testi a stampa come figure», in *La stampa in Italia nel Cinquecento* [Atti del convegno, Roma, 17-21 ottobre 1989], a cura di Marco Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, I, pp. 325-54. Per una storia dei metodi di collazione ottica, e in particolare della macchina ideata e costruita negli anni Cinquanta da Charlton Hinman, si vedano i due ottimi contributi di Steven Escar Smith, «“The Eternal Verities Verified”: Charlton Hinman and the roots of mechanical collation», *Studies in bibliography*, LIII (2000), pp. 129-61; Id., «“Armadillos of invention”: a census of mechanical collators», ivi, LV (2002), pp. 133-70; e qui sopra, pp. 26 ss.

¹¹ Questo risultato, che proviene dal lavoro in corso di chi scrive, è basato sulla collazione di una decina di copie. Qualche indicazione si trova già in Harris, «Un appunto per l'identità improbabile del filologo» cit., p. 510. Per informazioni relative alle varianti complessive dell'edizione, che includono fogli ricomposti e la presenza cospicua di impressioni in bianco, si veda Id., «The blind impressions in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», *Gutenberg Jahrbuch*, 2004, pp. 93-146; Id., «Nine reset sheets in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», ivi, 2006, pp. 245-75.

¹² Si veda l'edizione critica, a cura di Marco Dorigatti, Firenze, Olschki, 2006, pp. CXXVI-CLIV.

¹³ Lida Maria Gonelli, «Esercizi di bibliografia testuale sulla *princeps* dell'*Amorosa visione* (1521)», *Filologia italiana*, II (2005), pp. 147-60.

¹⁴ La ricerca relativa è stata svolta in collaborazione da Fabio Massimo Bertolo, Conor Fahy e Randall McLeod. L'elenco delle varianti e delle copie dell'edizione sarà pubblicato nel volume *La variante tipografica* cit.

¹⁵ Si veda Conor Fahy, *L'«Orlando furioso» del 1532: profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

dividuare varianti numerose o di rilievo¹⁶. Esempi includono le *Epistolae in cardinalatu editae* di Pio II nella *princeps* romana del 1475¹⁷; le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo del 1525¹⁸; *La Zucca* di Anton Francesco Doni del 1551¹⁹; *L'Hercolano* del Varchi del 1570²⁰; e la Ventisettana dei *Promessi sposi* del 1825-26²¹. Sia detto in modo enfatico, assoluto e una volta per tutte, che non esiste alcuna differenza scientifica fra un'indagine che scopre numerose modifiche generate in corso di tiratura e quella che non trova nulla (o praticamente nulla), anche perché il buon esito del lavoro dipende esclusivamente da quanto è avvenuto in tipografia diversi secoli fa, qualcosa che *a priori* non sappiamo, ma che, per l'appunto, ci mettiamo a scoprire. Ciò che conta, invece, è che la verifica sia stata fatta e quindi che il dubbio riguardante quel libro, nei limiti del ragionevole e del possibile, sia stato sciolto.

L'esperienza bibliografica mostra inoltre come il controllo approfondito di un campione consistente di esemplari, inclusa la collazione testuale con uno strumento apposito, sia la procedura migliore per individuare situazioni in cui, per qualche ragione, è stato eseguito un nuovo atto di composizione. La brevità dell'esistenza della forma originale, nel caso di un errore o di un'omissione, per correggere obbligava il tipografo alla ristampa di un foglio. Nel totale degli esemplari, per una serie di ragioni, una delle versioni può essere molto rara, talvolta introvabile, per cui, a differenza delle varianti introdotte in corso di tiratura, una verifi-

¹⁶ Da questo punto di vista mi sembra utile richiamare l'osservazione recente di Antonio Sorella, il quale è stato lo studioso che, sulle orme di Conor Fahy, si è maggiormente impegnato nella verifica delle edizioni soprattutto cinquecentesche della tradizione letteraria italiana: «Nell'esame di molte edizioni cinquecentesche in questi anni mi sono imbattuto più volte in una casistica molto comune, cioè nella verifica dell'assenza di varianti interne nei diversi esemplari collazionati di un'edizione. In verità, proprio di fronte a simili risultati, piuttosto deludenti, nei primi anni Ottanta si spense quasi subito l'entusiasmo suscitato dalla predicazione di Fahy in Italia: sfortunatamente, i sondaggi fatti fare dagli studiosi più sensibili ed aperti alle nuove metodologie a laureandi e allievi non ottennero risultati di rilievo, proprio per la mancanza di varianti interne nelle edizioni compulsate» («L'autore sotto il torchio», in Id., *L'autore sotto il torchio. Saggi di tipofilologia*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2004, p. 63).

¹⁷ Si veda il contributo di chi scrive in questo stesso numero, pp. 7-33.

¹⁸ Si veda l'edizione critica del testo della *princeps* del 1525, a cura di Claudio Vela, Bologna, CLUEB, 2001, pp. LVII-LXIV.

¹⁹ Si veda l'edizione critica, a cura di Elena Pierazzo, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 843-5.

²⁰ Si veda l'edizione critica, a cura di Antonio Sorella, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995.

²¹ Si tratta della fatica di Emanuela Sartorelli, di cui parlo più a lungo qui sotto, pp. 146-7.

ca estesa è necessaria prima di raggiungere una qualche sicurezza in materia. Le ragioni che portano a questi nuovi atti di composizione si possono raggruppare in base a cinque criteri²²:

1. l'aumento della tiratura dopo che sono già stati tirati i primi fogli²³;
2. la caduta di una forma tipografica prima che la tiratura sia stata portata a termine;
3. l'errore di calcolo nella tiratura di un foglio²⁴;
4. la correzione testuale;
5. la rinfrescatura di vecchie copie, talvolta presso una tipografia differente rispetto a quella che ha stampato l'edizione originale.

Con l'eccezione della categoria finale, queste differenze solitamente sono mimetizzate all'interno dell'edizione originale e si individuano con difficoltà, mentre, anche dopo il loro reperimento, non mancano errori di interpretazione riguardanti il loro significato, come nel caso dell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1499, dove fogli ricomposti per supplire a lacune della tiratura originale sono stati interpretati alla stregua di una prima emissione sconosciuta.

In questa occasione voglio concentrarmi sulla penultima categoria, in cui il nuovo atto di composizione è dovuto alla necessità di cambiare qualche cosa nel testo. L'uso di ristampare fogli e/o carte in un secondo momento per sostituire quelli originali era ben noto ai librai d'*ancien régime*, che naturalmente avevano un proprio lessico in materia. In inglese, con un termine chiaramente derivato dal latino, si dice *cancel*, mentre nell'editoria francese del Settecento fino ad oggi il termine è sta-

²² Questo elenco corrisponde a quello fornito in Neil Harris, «Filologia dei testi a stampa», in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di Alfredo Stussi, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 301-26 (nuova edizione, 2006, pp. 181-206), ma con una casistica differente. In questo piccolo giro turistico fra esempi di *cancellanda e cancellantia*, mi ispiro anche al saggio di Conor Fahy, «Appunti sui concetti di emissione e di stato», in *Progetto biblioteche*, a cura di Rosaria Campioni, Bologna, Edizioni Analisi, 1989, pp. 124-31.

²³ Un caso che meriterebbe una ricerca attenta, anche per stabilire quale delle due composizioni sia quella originale e quale quella ricomposta, è il *Catechismus romanus* pubblicato a Roma da Paolo Manuzio nel 1566, nel formato in-folio, con una formula collazionale A² B-2I⁶. Il fascicolo A contenente il frontespizio fu stampato per ultimo, ed è uguale in tutti gli esemplari. Il lavoro tipografico era iniziato, invece, con il fascicolo B ed era continuato per un numero discreto di fascicoli, prima che fosse deciso di aumentare la tiratura. Per tale ragione lo stampatore, probabilmente dopo il termine dell'edizione, ricompose e ristampò tali fascicoli per integrare la quantità dei fogli mancanti.

²⁴ Per un'analisi del fenomeno, applicato al caso polifilescio, si veda, di chi scrive: «Nine reset sheets in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)» cit.

to *carton*²⁵. Fonti italiane della fine del Settecento e del primo Ottocento, invece, usano termini differenti. Con ogni probabilità di ispirazione francesizzante, si registrano parole come «cartolino» o «carticino», per designare un foglio rifatto. La prima si trova, per esempio, nella «Regola pe' legatori» posta all'interno delle *Tragedie* di Vittorio Alfieri edite a Parigi in sei volumi fra il 1787 e il 1789²⁶; la seconda risulta in un cartiglio incollato ad una dispensa dell'edizione definitiva del 1840, con lo scopo di avvertire il legatore sulla necessità di effettuare la sostituzione²⁷. Esiste però anche il termine «baratto»²⁸, utilizzato, insieme a «quartino»²⁹,

²⁵ *Trésor de la langue française*, V, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, p. 253: «CARTON [...] IMPR. Feuillet imprimé après coup destiné à remplacer, dans un volume, un passage à modifier ou à corriger» [l'esempio riportato dal repertorio è del 1852, ma non esiste difficoltà per documentare l'uso relativo con casi settecenteschi, come quello riguardante Lenglet Du Fresnoy discusso qui di seguito]; p. 254: «CARTONNER [...] Faire des cartons dans un livre pour en modifier ou corriger le texte originel».

²⁶ Vittorio Alfieri, *Tragedie*, seconda edizione riveduta dall'autore e accresciuta, Parigi, da' torchj di Didot maggiore, e si trova presso Gio. Cl. Molini, librajo, 1788, I, p. 278: «AFFINCHÉ non segua confusione nell'ordinare, e legare quest'opera, s'insertisce qui il numero, e l'ordine dei diversi cartolini da scambiarsi in ciaschedun volume». Segue l'elenco relativo ai volumi, che vanno da un minimo di quattro nel volume finale ad un massimo di 36 nel volume secondo. All'interno dei volumi i *cancellantia* si distinguono, anche in assenza dei relativi *cancellanda*, per la presenza di un asterisco.

²⁷ Barbi, *Il testo*, cit., p. 209. Il Tommaseo-Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 1865, registra il termine «CARTOLINARE [...] Rifare un foglio errato, Dare un baratto». La fonte è Vittorio Alfieri, *Voci e modi toscani [...] con le corrispondenze de' medesimi in lingua francese ed in dialetto piemontese*, Torino, per Lalliana, a spese di P.G. Pic, 1827, p. 32, dove però la definizione è generica.

²⁸ L'accezione viene attestata attraverso repertori fondamentali come: Giacinto Carena, *Prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti, ad alcuni mestieri, a cose domestiche, e altre di uso comune per saggio di un Vocabolario metodico della lingua italiana*, Torino, Stamperia reale, 1853, II, p. 140: «BARATTO, chiamano alcuni la ristampa che si sia dovuto fare di un foglio o di una parte di esso, dopo già terminata, o molto inoltrata la tiratura»; Giuseppe Isidoro Arneudo, *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche con speciale riguardo alla tipografia*, Torino, R. Scuola Tipografica e di Arti Affini, [1913-25], I, p. 145: «BARATTO (*term. tip.*). Ristampa di un foglio o di parte di esso, resasi necessaria, per sostituzioni, variazioni, aggiunte, correzioni che si vogliono introdurre nel lavoro, a tiratura di già avviata od anche terminata. Equivale a *cambio, sostituzione*»; Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, II, Torino, UTET, 1962, p. 52 «BARATTO [...] 4. Tipogr. Disus. Ristampa di un foglio» con rinvio a Carena. Devo la segnalazione della presenza del termine nell'epistolario di Manzoni ad Emanuela Sartorelli, che ringrazio.

²⁹ La parola *quartino* nel lessico manzoniano deriva evidentemente da un accorgimento materiale: il fatto cioè che, come spieghiamo qui di seguito, il *cancellans* ha la forma di due carte nel formato in-8°, corrispondente a un ¼ del foglio di stampa.

dallo stesso Manzoni nell'epistolario, quando sta parlando dei problemi relativi alla pubblicazione della prima edizione dei *Promessi sposi*.

Dal punto di vista bibliografico, il lessico della libreria ha lo svantaggio di non distinguere con chiarezza tra il foglio e/o la carta eliminato e quello introdotto al suo posto. Negli anni Venti del Novecento perciò il bibliografo inglese Robert W. Chapman (1881-1960), ricordato oggi soprattutto per il lavoro sul testo critico dei romanzi di Jane Austen, introdusse i termini [*folium*] *cancellandum* (plurale: [*folia*] *cancellanda*) per designare il foglio/la carta che deve essere eliminato; [*folium*] *cancellatum* (plurale: [*folia*] *cancellata*) per descrivere il foglio/la carta una volta che è stato separato dal suo originale, senza essere distrutto o perduto (evidentemente questa situazione si presenta molto di rado); [*folium*] *cancellans* (plurale: [*folia*] *cancellantia*) per definire il foglio/la carta stampato nuovamente e introdotto al posto dell'originale³⁰. Il successo riscosso da questa terminologia latineggiante deriva soprattutto dal fatto che qualche anno dopo fu consigliata nel manuale di Ronald B. McKerrow del 1927, che divenne un vero e proprio *vademecum*, nonché – cosa inusuale per un testo di questo ambito – *best seller*, per chi volesse acquistare nozioni essenziali di bibliografia. Quando nel 1949 apparvero i *Principles of bibliographical description* di Fredson Bowers, questi vocaboli si presentavano come parte integrante del linguaggio bibliografico. È ovvio che la derivazione latina li rende più che accettabili anche per un utente che comunica in italiano, o in qualche altra lingua romanza, cosicché in questi ultimi vent'anni, con il crescente interesse nei confronti della bibliografia materiale, il loro utilizzo si è diffuso.

È senz'altro condivisibile il giudizio sarcastico emesso quasi un secolo fa da due grandi pionieri della bibliografia, Alfred W. Pollard e Walter W. Greg: «in collation and description, bibliographers will agree that cancels are an unmitigated nuisance»³¹. Occorre aggiungere che sono oggetti, come vedremo nelle pagine seguenti, di grande fascino filologico

³⁰ Si veda R.W. Chapman, «Notes on Eighteenth-Century bookbuilding», *The Library*, s. IV, IV (1923-24), pp. 165-80; «Notes on cancel leaves», *ivi*, V (1924-25), pp. 249-58; «Cancels and stubs», *ivi*, VIII (1927-28), pp. 264-68. In un momento successivo questi scritti furono raccolti nella monografia: *Cancels*, London, Constable; New York, Richard R. Smith, 1930. Nell'ambito di una lunga carriera presso la Oxford University Press, Chapman pubblicò il testo critico dei *Novels* di Jane Austen nel 1923 (con edizioni successive nel 1926, 1933 e 1954), a cui aggiunse una bibliografia critica della scrittrice nel 1953. È ricordato anche come studioso del grande lessicografo ed autore settecentesco Samuel Johnson.

³¹ A.W. Pollard, W.W. Greg, «Some points in bibliographical descriptions», *Transactions of the Bibliographical Society*, IX (1908), pp. 31-52: 44.

ed ecdotico. I motivi testuali, per i quali un *cancellans* viene composto e impresso, si possono dividere in tre sottocategorie:

a) la correzione di un errore materiale nel testo, come succede nell'edizione definitiva dei *Promessi sposi* (1840-42), in cui, in un primo momento Manzoni scrisse che «la nona parte, all'incirca», della popolazione cittadina scomparve nella peste; il testo corretto che lo sostituisce dice, invece, che si trattava de «gli otto noni, all'incirca»³². Senza andare all'estremo di abbracciare il detto attribuito a Stalin, secondo il quale la morte di una persona è una tragedia, quella di un milione è una statistica, la correzione significa parecchio, non solo per l'anagrafe milanese, ma anche per quanto riguarda lo svolgimento efficace della narrazione. Nella rassetatura del *Decamerone* del 1582, la persona che riscrisse l'*incipit* della novella di frate Alberto (IV, 2) commise una sciocchezza, perché il testo rifatto dice in pratica che le origini di Venezia, dove il racconto si svolge, erano pagane. Le copie quindi destinate alla piazza della Serenissima, fondata invece da cristiani che fuggivano davanti alle invasioni barbariche, furono diffuse con una versione sostitutiva in cui il nome della città diventava Imola³³. Nella prima edizione delle *Vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* di Giorgio Vasari, pubblicata a Firenze da Lorenzo Torrentino nel 1550 in-4°, un errore banale di composizione nel capitolo dedicato alla scultura comportò la perdita di alcune parole con un conseguente guasto per il testo. Venne fatto quindi un *cancellans* del mezzo foglio Hr.4, che si trova nella stragrande maggioranza delle copie³⁴;

b) il miglioramento o il cambiamento testuale, nel senso puro della parola, in quanto l'originale è perfettamente corretto e accettabile, ma l'autore, o chi ne fa le veci, lo fa sostituire lo stesso. Un esempio è la dedica ai *Vaticinia* curati da Girolamo Giovannini a Venezia: a quanto pare il libro fu preparato nel 1592, ma venne effettivamente pubblicato soltanto otto anni più tardi. Il primo foglio nondimeno venne impresso con la dedica dell'editore-calcografo originale Girolamo Porro, datata per l'appunto 1592; quest'ultima venne poi sostituita mediante *cancellans* da un'altra, a firma del nuovo editore Giovanni Battista Bertoni, con la da-

³² Barbi, *La nuova filologia* cit., p. 209.

³³ Si veda Gustavo Bertoli, «Le prime due edizioni della seconda "Rassetatura"», *Studi sul Boccaccio*, XXIII (1995), pp. 3-17.

³⁴ Si veda Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Olschki, 2005, p. 70.

ta 1600³⁵. Un altro caso interessante, disponibile in numerose biblioteche italiane, è rappresentato dal *Bibliothecae Casanatensis catalogus librorum typis impressorum* di Giovan Battista Audiffredi, di cui quattro tomi apparvero fra il 1761 e il 1788. Alcuni anni fa, un numero cospicuo di copie ancora slegate furono ritrovate nei sottosuoli della Biblioteca Casanatense di Roma, che poi ne fece dono ad altri istituti. In questi libri si trovano numerosi fogli ricomposti, normalmente per consentire all'autore di integrare qualche voce mancante: talvolta si sono conservati, all'interno della stessa copia, sia il *cancellandum* che il *cancellans*, permettendoci di conoscere, attraverso un raffronto agevole, la ragione della correzione, che spesso deriva dal desiderio di inserire un rinvio oppure una voce mancante. Di nuovo si tratta di un caso che meriterebbe uno studio approfondito;

c) la necessità o il desiderio di censurare il testo e quindi rimuovere qualche affermazione giudicata pericolosa. Gli esempi sono molti, soprattutto nella Francia del Settecento, come dimostra il caso di Lenglet du Fresnoy discusso qui di seguito. Voglio sottolineare però come la censura spesso prenda la forma di autocensura, in cui un autore, o un editore per lui, interviene sul libro già stampato, prima che sia stato visto dall'autorità preposta. Un esempio divertente si trova nel *Saggio di scherzi comici* dell'abate Giovanni Battista Zannoni, edito a Firenze nel 1819, in cui una frase con un leggero doppio senso di tipo sessuale, forse involontario, viene sostituita con qualcosa di più blando³⁶.

Nella seconda parte di questo intervento vorrei approfondire due casi di *cancellandum/cancellans*, con lo scopo di chiarire meglio il meccanismo relativo. Bisogna insistere sul fatto che l'inserzione di un *cancellans* non può essere considerato in termini meramente astratti; invece è un problema materiale, consistente nella sostituzione di un pezzo di carta con un altro. Caliamoci nei panni di un autore e di un tipografo che concordano la realizzazione di un *cancellans* da introdurre nel libro già finito in sostituzione del *cancellandum*. Un po' alla stregua dei vecchi giornalisti, cresciuti con il piombo della Linotype, che anche in un'epoca elettronica mantengono l'abitudine di sostituire una parola con un'altra rigorosamente della stessa lunghezza, il *cancellans* molte volte occupa lo stesso

³⁵ La situazione di questa edizione, complicata da una serie di interventi successivi alla stampa dei fogli, è descritta nell'intervento di chi scrive: *Un ammiraglio, un cane e i «Vaticinia»*, in *Il libro italiano del XVI secolo: conferme e novità in «Edit 16»*, Atti della giornata di studi, 8 giugno 2006, a cura di Claudia Leoncini, Roma, ICCU, in corso di stampa.

³⁶ Si veda Harris, «La filologia dei testi a stampa» cit.

esatto spazio fisico del *cancellandum*. La ragione è sia pratica che estetica: una differenza troppo grande pone problemi autentici sul piano dell'inserimento fisico e inoltre guasta la presentazione armoniosa del libro.

La stessa volontà di camuffare il più possibile la presenza del *cancellans* governa anche la scelta dell'unità di stampa, per cui entra in gioco una considerazione ulteriore: nel libro distribuito in fogli slegati, il compito di rimuovere il *cancellandum* e di inserire il *cancellans* al suo posto spettava al legatore, ma se il pezzo sostitutivo fosse stato distribuito come foglietti di una o due carte, esso avrebbe facilmente rischiato di perdersi. Era meglio perciò realizzare il *cancellans* nella forma di un foglio intero, anche se ciò significava stampare due mezzi fogli insieme, oppure più coppie di carte, oppure un nucleo di singole carte. A questo argomento si aggiunse l'interesse del tipografo a ridurre il numero delle impressioni e a evitare lo spreco di carta. In qualche edizione, in cui un *cancellans* ha preso questa forma, sono venute alla luce una o più copie, in cui il legatore, per imperizia o per pigrizia o per dimenticanza o per un'istruzione precisa dell'acquirente, invece di introdurli nel modo previsto, ha lasciato il *cancellandum* e ha rilegato il foglio contenente i *cancellantia* in fondo al volume³⁷. Sul piano cronologico, è possibile tuttavia dire che nel Quattro e nel primo Cinquecento il *cancellans* generalmente ha la forma del foglio intero, oppure, nei formati medi e piccoli, del mezzo foglio; nei secoli successivi diventa sempre più diffuso, soprattutto per quanto riguarda i formati minori, l'uso di imprimere soltanto una copia di carte coerenti o addirittura una carta sola.

Come si fa a riconoscere un *cancellans*, tenendo conto anche del fatto che il tipografo probabilmente ha operato di modo che la sua presentazione sia il più possibile identica al *cancellandum*? La casistica in materia è molto ricca, ma il modo più comune consiste inevitabilmente nella scoperta del *cancellandum*, talvolta in un piccolo nucleo di esemplari o addirittura in un *unicum*. Oltre alla possibile omissione da parte di un legatore, tale possibilità di sopravvivenza di un *cancellandum* derivava

³⁷ Martin Boghardt, «Änderungen in Wort und Bild», *La Bibliofilia*, C (1998), pp. 513-81: 530, pubblicato anche nel volume: *Anatomie bibliologiche. Saggi di storia del libro per il centenario de «La Bibliofilia»*, a cura di Luigi Balsamo e Pierangelo Belletini, Firenze, Olschki, 1999 [una traduzione italiana abbreviata dell'articolo, con il titolo *Variazioni di parole e immagini*, è disponibile ora in E. Barbieri, *Guida al libro antico. Conoscere e descrivere il libro tipografico*, Firenze, Le Monnier Università, 2006, pp. 291-322], in cui descrive un esemplare dell'*Almanach dramatischer Spiele*, Leipzig 1811, nel quale il foglio contenente i *cancellantia*, dove si trovano anche le istruzioni indirizzate al legatore, è stato introdotto in fondo al volume, senza che le correzioni siano state inserite al posto dei *cancellanda*.

dall'organizzazione del commercio librario, nel quale la maggior parte dei libri rimaneva slegata fino al momento dell'acquisto. Se qualche copia veniva distribuita prima che fosse eseguito e introdotto il *cancellans*, una volta che il libro era stato legato, non esisteva più la possibilità di rimuovere il *cancellandum*, anche nel caso che l'editore sapesse dove quell'esemplare fosse andato a finire. Da questo punto di vista rammentiamo non solo come i libri venissero impressi foglio per foglio, ma anche come, per un piccolo cerchio di clienti favoriti, fosse comune la diffusione nello stesso modo, prima che il libro intero fosse finito di stampare. Una copia perciò che ha salvato il *cancellandum* probabilmente, in qualche momento della propria storia, è stata una primizia letteraria, e quindi potrebbe anche provenire dalla cerchia dell'autore e delle sue amicizie. È significativo, per esempio, che una delle due sole copie della Ventisetтана dei *Promessi sposi* che conservano un *cancellandum* sia appartenuta all'autore e che sia servita come canovaccio per stendere le correzioni in vista della futura Quarantana³⁸. Un'altra possibilità è rappresentata da un atteggiamento 'filologico' dalla parte di chi ha scritto o curato il libro, che quindi ne conserva le versioni differenti. Un esempio notevole in tal senso è rappresentato dal *La bellamano* di Giusto de' Conti nell'edizione parigina datata 1589 (con le varianti 1590 e 1595), in-12°, pubblicata con la firma dell'esule fiorentino Jacopo Corbinelli: l'esemplare personale recante le postille del curatore, oggi nella Biblioteca Trivulziana di Milano, contiene entrambe le versioni di otto carte del foglio G³⁹.

Finora abbiamo parlato di esempi di *cancellandum/cancellans*, la cui presenza, per ovvi motivi, viene nascosta e mimetizzata dalla modalità di produzione. Ma non sempre è stato così. Un episodio curioso, in senso opposto, è la controversia sorta intorno alla *Méthode pour étudier l'histoire* di Nicolas Lenglet du Fresnoy, pubblicato a Parigi nel 1729 in quattro grandi volumi⁴⁰. Una prima edizione era apparsa nel 1713, ma questa versione, un grande in-4° molto ampliato e arricchito di numerose calcografie, doveva consacrare ai posteri la reputazione dell'autore. La storiografia purtroppo non è stata molto tenera con Lenglet du Fresnoy, ritenendolo una figura eccentrica e bizzarramente polemica, ma

³⁸ Si veda qui di seguito, pp. 152-3.

³⁹ Si veda Marisa Gazzotti, «Jacopo Corbinelli editore de *La Bella Mano* di Giusto de' Conti», in *La lettera e il torchio. Studi sulla produzione libraria tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2001, pp. 167-247.

⁴⁰ Per la figura dell'autore, si veda Geraldine Sheridan, *Nicolas Lenglet Dufresnoy and the literary underworld of the Ancien Regime*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989.

forse meriterebbe più attenzione da parte della bibliografia, anche se solo per la vicenda che stiamo per descrivere.

La pubblicazione dell'edizione nuova aveva bisogno di superare l'ostacolo dell'approvazione del censore, nella persona del noto letterato e scienziato, nonché nemico giurato dell'autore, Claude Gros de Boze (1680-1753). Non appena la tiratura fosse terminata e prima che i volumi fossero messi in vendita al pubblico, una copia speciale fu consegnata a quest'ultimo, impressa in carta grande con le tavole e i capilettera colorati a mano. Allo stesso tempo l'autore, agendo preventivamente, rivede il testo e fece imprimere una certa quantità di *cancellantia*, il cui contenuto fu comunicato a parte al censore e il cui carattere venne segnalato con l'aggiunta di un asterisco accanto al numero della pagina. Uno di essi conteneva addirittura un elogio all'indirizzo dello stesso de Boze, ma, a dispetto delle lusinghe, il censore intervenne in maniera feroce, chiedendo la realizzazione di ulteriori cambiamenti, inclusa qualche volta l'eliminazione e la sostituzione di un *cancellans* già fatto. Fra le vittime si trovava anche il povero tentativo di blandirlo. Il potere del censore nella Francia coeva era comunque tale che l'autore e l'editore dovevano fare buon viso a cattivo gioco e obbedire. Anche i *cancellantia* imposti dal censore furono impressi con l'asterisco accanto al numero della pagina per segnalarli. La notorietà dell'episodio veniva propagandata dall'autore, offeso nel proprio orgoglio, il quale – come la «pizza» di pellicole contenenti le scene dei baci censurate in *Nuovo Cinema Paradiso* (1989) – fece una specie di raccolta dei *cancellanda/cancellantia*, che portava con sé e mostrava agli interessati.

La vicenda non finì qui, perché l'unica copia vergine, nel senso che non conteneva alcun intervento di cancellazione, fu quella ricevuta da de Boze, che l'aveva conservata e arricchita con una nota, elencando tutte le sostituzioni effettuate nelle altre copie. Dopo la sua morte, la vendita di tale esemplare provocò una sorta di rissa fra i partecipanti all'asta e l'esito fu un prezzo vertiginoso. Molti anni più tardi, nel famoso catalogo della biblioteca del Duc De la Vallière, pubblicato a Parigi nel 1783, che includeva un'altra copia della *Méthode* impressa in carta grande, in cui un certo numero dei *cancellanda* era rimasto intatto, il libraio Guillaume de Bure pubblicò un elenco degli interventi, tratto dalla lista di de Boze, che aveva ottenuto dal nuovo proprietario⁴¹. Tale elenco, che oc-

⁴¹ Guillaume De Bure, *Catalogue de la Bibliothèque de feu m. le duc De la Vallière...*, A Paris, chez Guillaume De Bure fils aîné, 1783, vol. III, pp. 1-14, n. 4467: «CET EXEMPLAIRE qui est imprimé sur très grand papier, n'a point essuyé tous les changements que le Censeur avoit obligé l'Auteur d'y faire, par des cartons, avant qu'il publiât cet Ouvrage; quoi-

TABELLA I

Distribuzione dei cancellantia nel primo volume di Lenglet du Fresnoy, *Méthode pour étudier l'histoire*, Paris, Pierre Gandouin, 1729.

| 1° stato (autore) | 2° stato (censore) | Sostituzione |
|-------------------|--------------------|---|
| | 7-8 | ±A ₄ |
| | 29-30 | ±D ₃ |
| 35-36 | | ±E ₂ |
| 69-70 | 69-70 | ±I ₃ |
| 77-80 | | -K _{3,4} ; +K ₃ |
| | 83-84 | ±L ₂ |
| 93-96 | | -M ₃₋₄ ; +M ₃ |
| 117-118 | | ±P ₃ |
| 121-128 | | -Q ⁴ ; +Q ² |
| 131-134 | | -R _{2.3} ; +R ₂ |
| | 143-144 | ±S ₄ |
| 145-146 | | ±T ₁ |
| | 147-148 | ±T ₂ |
| 153-154 | 153-154 | ±V ₁ |
| 157-158 | | ±V ₃ |
| 171-172 | | ±Y ₂ |
| | 187-188 | ±2A ₂ |
| 197-200 | | -2B _{3,4} ; +2B ₂ ' |
| 209-210 | | ±2D ₁ |
| 281-282 | 281-282 | ±2N ₁ |
| 291-292 | | ±2O ₂ |
| | 309-310 | ±2Q ₃ |
| 483-486 | | -3P _{2.3} ; +χ ₁ |
| 521-522 | 521-522 | ±3V ₁ |
| | 557-558 | ±4A ₃ |

cupa quattordici pagine del catalogo, ci permette di separare i due strati rappresentati dalla revisione, qualcosa che, senza questa preziosa fonte d'informazione, sul piano bibliologico sarebbe stato quasi impossibile realizzare. Un confronto con l'esemplare della *Méthode* conservato nel

que les endroits qui n'ont pas eu de cartons, n'y soient pas en grand nombre, on doit le regarder néanmoins comme très rare, parcequ'il est différent de presque tous les autres exemplaires; il n'y que celui du Censeur, feu M. de Boze, qui ai été conservé dans sa première forme, du moins est-il le seul connu jusqu'à présent. Il est passé aujourd'hui dans le superbe cabinet de M. Camus de Limare, qui a bien voulu nous communiquer la note MS. des cartons que son premier possesseur y a fait annexer. Nous la publions ici telle qu'elle s'y trouve, (en marquant par des étoiles les endroits non cartonnés de notre Exemplaire,) pour qu'on puisse dorénavant vérifier sans peine d'autres Exemplaires, & connoître ceux qui sont plus ou moins cartonnés. Premièrement, il faut remarquer qu'avant que l'Ouvrage eût été remis au Censeur, l'auteur y avoit déjà fait de lui-même, sur-

fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ha permesso di stendere una descrizione moderna dell'edizione, in cui le sostituzioni si esprimono secondo le convenzioni del formulario boweriano⁴². A titolo di esempio e limitatamente al primo dei quattro volumi, che ha la struttura π^2 a-b⁴ A-4B⁴, la TAV. 1 riassume gli interventi, distinguendo fra i due strati rappresentati dagli interventi dell'autore e del censore e indicando la natura della sostituzione.

Per quanto sia in fin dei conti ridicola, questa storia rivela l'esistenza di un pubblico di bibliofili e collezionisti settecenteschi che ha molta familiarità con il fenomeno del *cancellans*, al punto che vengono capovolti tutti i parametri abituali: invece di essere nascosti, i *cancellantia* vengono messi in evidenza; invece di accettare la versione censurata, il pubblico cerca la versione originale; invece di distruggere le prove, il censore, sapendo – *quis custodiet custodem?* – che si tratti di un oggetto con valore merceologico, conserva l'unico testimone che non ha subito manomissioni. Essa invita inoltre a riflettere sul significato della definizione dell'esemplare «ideale» in ambito bibliografico, perché in questo caso la versione più autentica è la copia del censore, che corrisponde al primo, ma in questo caso migliore, stato dell'edizione.

Il secondo ed ultimo caso che voglio illustrare qui riguarda, invece, un'opera fondamentale della letteratura italiana. La prima edizione dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni fu impressa a Milano nel 1825-26, benché la pubblicazione effettiva fosse ritardata al 1827, dando ad essa il nome di Ventisettana. Il libro è nel formato in-8°, diviso in tre volumi,

tout dans le premier Volume, des changements marqués ci-après, & comme il ne vouloit pas qu'on l'ignorât, il avoit lui-même indiqué ces changements par des étoiles ajoutées aux chiffres courants des pages changées. On comprend aisément que c'étoit pour faire rechercher davantage les cartons, & les vendre séparément un bon prix; les voici: [...]. Per la biblioteca del censore de Boze, si veda *Catalogue des livres du Cabinet de M. de Boze*, A Paris, chez G. Martin, H.L. Guérin & L.F. Delatour, 1753, p. 281, n. 1541, che offre la descrizione seguente dell'esemplare: «Cet exemplaire est singulier, en ce qu'il n'y a point de cartons, & que l'on trouve à la fin un cahier de Remarques sur les changemens faits par ordre du Magistrat dans le cours de l'impression de ce Livre, dont toutes les cartes, les vignettes & lettres grises sont enluminées». Non sono riuscito purtroppo a scoprire, ammesso che esista ancora, dove si trova oggi questo esemplare del censore.

⁴² Cfr. Fredson Bowers, *Principles of bibliographical description*, Princeton, Princeton University Press, 1949 (e ristampe), pp. 193-254. Il sunto del formulario alla fine dello stesso volume (pp. 457-62) è stato tradotto in italiano da Conor Fahy; cfr. Fredson Bowers, «Compendio del formulario», *La Bibliofilia*, XCIV (1992), pp. 103-10. L'elenco pubblicato da de Bure indica i cambiamenti, in base alla pagina, in cui vennero fatti gli interventi. Abbiamo preferito normalizzare le indicazioni in base alla struttura bibliografica.

ciascuno dei quali con il proprio frontespizio. La maggior parte della tiratura fu in carta vergata, ma un piccolo nucleo di esemplari fu realizzato in carta velina, più grande e più costosa. È rimasto intatto il manoscritto apografo consegnato al censore per due dei tre volumi, che dopo l'approvazione fu inviato in tipografia. Sono state conservate anche alcune pagine di bozze, che mostrano come l'autore continuasse a perfezionare la propria invenzione anche nelle ultime fasi del lavoro⁴³. Dal 2002 al 2004, per conto del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, nell'ambito dell'edizione nazionale delle opere dello scrittore, Emanuela Sartorelli ha collazionato quasi settanta esemplari della Ventisettana con l'ausilio di un collazionatore ottico McLeod. Il bottino è stato relativamente magro, per quanto riguarda le varianti introdotte in corso di tiratura (che non descriviamo in questa sede), ma la verifica a tappeto è riuscita anche ad identificare due *cancellantia* (o piuttosto i relativi *cancellanda*), di cui uno era già noto a Ghisalberti. Nei carteggi manzoniani di questo periodo si trovano, però, riferimenti all'esecuzione di *cancellantia*, che dovevano essere più numerosi rispetto ai due esemplari individuati in questa verifica bibliologica. Si potrebbe naturalmente continuare a controllare esemplari ancora non presenti nel campione, fino ad includere tutti quelli esistenti sulla superficie del globo; ma, a parte la difficoltà dell'impresa, perché si tratterebbe inevitabilmente di copie conservate in raccolte più lontane e meno accessibili, le probabilità di successo sono ormai molto basse, perché i due *cancellanda* conosciuti e documentati sono sopravvissuti ciascuno in un esemplare unico del campione di più di settanta copie verificate⁴⁴. Si è posto quindi il quesito riguardante la possibilità che ci siano *cancellantia* per così dire 'perfetti', perché presenti in tutti gli esemplari del campione, e che quindi non tradiscono la loro presenza attraverso il modo tradizionale della scoperta del *cancellandum*.

Occorreva adoperare altri metodi (*consigliamo a questo punto, per chi non avesse familiarità con i formati antichi, di prendere un foglio di carta e costruire un piccolo modello del fascicolo della Ventisettana, con lo scopo di agevolare la comprensione del problema*). In prima istanza, chi scrive ha preso in disamina un piccolo campione di copie distribuite nelle bi-

⁴³ Si veda la riproduzione nel catalogo della mostra *L'officina dei Promessi sposi*, a cura di Fernanda Mazzocca, con intervento critico di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1985, p. 39.

⁴⁴ Questa indicazione naturalmente include una decina di copie che non sono state esaminate con il collazionatore McLeod, ma che sono state visionate per la presenza dei *cancellanda/cancellantia* individuati con i metodi che stiamo per descrivere.

biblioteche di Firenze e Bologna, alla ricerca di indizi che tradissero la presenza di *cancellantia* nascosti⁴⁵. In entrambe le scorte di carta, vergata e velina, si trova la filigrana della famiglia Andreoli di Toscolano, che prende la forma di un'aquila absburgica sopra le lettere «GFA»⁴⁶. Come sempre nella fabbricazione manuale della carta al tino, venivano impiegate in alternanza due forme o moduli con filigrane 'gemelle'⁴⁷. In entrambe le forme la marca d'acqua non era collocata al centro di una delle due metà, come nella carta rinascimentale, ma si trovava nell'angolo. In base alla direzione delle tre iniziali, che nel costrutto metallico si leggevano da destra a sinistra, distinguiamo la forma di 'sinistra', che nel modulo originale portava la filigrana nell'angolo basso a sinistra, in cui la lettera 'A' si trova più vicina all'angolo rispetto alla forma di 'destra', che aveva la filigrana nell'angolo inferiore a destra, in cui la lettera 'G' si trova più vicina all'angolo (nella TAV. 2 la distinzione della filigrana è riportata perciò in base alla lettera più esterna). In tutti i fascicoli impressi con questi fogli la filigrana si trova in una delle prime quattro carte: l'impostazione della forma in-8° corrispondeva perciò alla tipologia che possiamo denominare «centripeta»⁴⁸.

In termini fisici il *cancellans* si presenta come un disturbo nella fisionomia del foglio originale. La soluzione adoperata era quella di ricomporre e ristampare le due carte coerenti, cioè 1.8, 2.7, 3.6, oppure 4.5, cosicché il *cancellans* non viene tradito dalla presenza di un tallone. La fornitura della carta è identica, almeno per quanto riguarda la cartiera di provenienza, per cui non esiste la spia offerta dalla filigrana differente. Subentra però un gioco quasi matematico, per il fatto che la rimozione del *cancellandum* equivale all'eliminazione di un $\frac{1}{4}$ del foglio originale, come d'altra parte l'inserimento del *cancellans* rappresenta l'introduzione di un $\frac{1}{4}$ di un altro foglio. In entrambe le operazioni esiste quindi una probabilità su quattro di rimuovere o di inserire il quarto del foglio con-

⁴⁵ Per l'esattezza sono: 1) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Postillati 22; 2) Firenze, Biblioteca del Gabinetto Vieusseux, 1376 Rari; 3) Firenze, Biblioteca Marciana, B° 3.114; 4) Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 16.b.II.45.

⁴⁶ Per la famiglia Andreoli, divisa all'epoca fra due ditte rivali che utilizzavano entrambe gli stessi simboli, si veda il volume *Cartai e stampatori a Toscolano. Vicende, uomini, paesaggi di una tradizione produttiva*, a cura di Carlo Simoni, Brescia, Grafo, 1995. Le iniziali significano «Giovanni di Faustino Andreoli», nome del fondatore della dinastia.

⁴⁷ Si rimanda al saggio classico di Allan Stevenson, «Watermarks are twins», *Studies in bibliography*, IV (1951-52), pp. 57-92.

⁴⁸ Si veda Philip Gaskell, *A new introduction to bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972 (e ristampe), p. 92, fig. 50, dove questa impostazione viene denominata «common octavo».

tenente la filigrana. Una certezza c'è: se un *cancellans* è stato introdotto, in una comparazione di copie multiple, prima o poi l'anomalia si tradisce per l'assenza della filigrana in un determinato foglio oppure per il fatto che essa si trova due volte. Queste due situazioni necessitano però di interpretazioni lievemente divergenti. Benché sia un indizio potenzialmente utile, l'assenza della filigrana non rappresenta una prova assoluta, perché esiste sempre la possibilità che qualche foglio non filigranato sia stato introdotto nella scorta di carta mandata dalla cartiera. La presenza di due filigrane nello stesso fascicolo di otto carte, invece, rappresenta una sorta di *contradizion che nol consente* e significa che ci troviamo indiscutibilmente in presenza di un *cancellans*.

Come inizio la procedura si è rivolta al banco di prova offerto dai due fascicoli, in cui – come si è già detto – sono sopravvissuti esempi di *cancellanda*, che si trovano entrambi nel primo volume dell'edizione (TAV. 2). Per il primo, corrispondente alle cc. 1.8 del fascicolo 9, in un esemplare la filigrana è doppia; per il secondo, rappresentato dal fascicolo 10, in un esemplare la filigrana è mancante. Pur in una campionatura ridotta, quindi, il metodo mostra di funzionare e perciò sono stati analizzati gli altri fascicoli nei quali sono stati reperiti segni anomali. Nel fascicolo 1 la filigrana manca in due esemplari; nel fascicolo 12 un esemplare esibisce una filigrana doppia e altri due ne sono privi; nei fascicoli 16 e 22 un esemplare ciascuna volta è senza filigrana. In base all'esito positivo di questo assaggio, Emanuela Sartorelli ha avviato una propria verifica su un nucleo molto più grande di esemplari, che sta dando risultati interessanti e di cui daremo conto in altra sede⁴⁹.

Per il fatto che il nostro scopo è quello più modesto di mostrare l'applicazione di un metodo di analisi, in questa sede ci limitiamo a valutare i dati ricavati dal campione iniziale. Il problema è ovvio: pur avendo trovato indizi che suggeriscono la presenza di un *cancellans* nascosto nei fascicoli sopracitati, la distribuzione delle filigrane da sola non identifica con sicurezza le carte in questione. Dobbiamo perciò raffinare il metodo, o piuttosto chiamare in ausilio altre due tecniche, più mirate, con lo scopo di individuare la posizione esatta dei *cancellantia* nei fascicoli qui individuati come problematici.

La prima consiste nel riconoscimento della distinzione fra i due lati del foglio di carta: nella fabbricazione della carta al tino, un lato si appoggia sulla superficie metallica, che lascia l'impronta delle vergelle, delle catenelle e della filigrana; l'altro entra in contatto soltanto con il feltro

⁴⁹ Il saggio relativo comparirà nel volume già citato *La variante tipografica*, a cura di chi scrive, promosso dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Firenze.

TABELLA 2

Distribuzione delle filigrane in quattro esemplari di A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milano 1825, vol. I

| fasc. | <i>cancellans</i> | Impressione / controimpressione | Copia 1 | Copia 2 | Copia 3 | Copia 4 | |
|-------|-------------------|------------------------------------|---------|---------|---------|---------|--|
| 1 | 4.5 | CII | 2A | 2A | — | — | Copia 1: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma esterna, ma le cc. 4.5 hanno il lato feltro su 4v.5r. Copia 3: le cc. 4.5 hanno CII.IIC. Copia 4: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma interna, ma le carte 4.5 hanno il lato modulo su 4v.5r. |
| 2 | | CII | 2G | 1G | 1G | 4G | |
| 3 | | CII | 4A | 3A | 4A | 1G | |
| 4 | | CII | 1A | 1G | 1G | 2G | |
| 5 | | CII | 4A | 2G | 4G | 4G | |
| 6 | | CII | 2G | 1G | 3G | 1G | |
| 7 | | CII | 2G | 2G | 4G | 4A | |
| 8 | | CII | 2G | 3G | 3G | 4A | |
| 9 | 1.8 | CII | 1G+2G | 2A | 2G | 1G | Il <i>cancellans</i> è 1.8, come dimostra la sopravvivenza del <i>cancellandum</i> nell'esemplare di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. XIII.102. Copie 1 e 4: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma esterna, ma le cc. 1.8 hanno il lato modulo ad 1v.8r. Copia 2: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma interna, ma le cc. 1.8 hanno il lato modulo ad 1r.8v. Copia 3: le cc. 1.8 hanno IIC.CII. |
| 10 | 1.8 | CII | 4A | 3G | — | 2A | Il <i>cancellans</i> è 1.8, come dimostra la sopravvivenza del <i>cancellandum</i> nell'esemplare di Milano, Biblioteca Ambrosiana, L.P.2389. Copie 2 e 4: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma interna, ma le cc. 1.8 hanno il lato modulo ad 1r.8v. Copia 3: le cc. 1.8 hanno IIC.CII. |

(segue)

TABELLA 2 (*seguito*)

| fasc. | <i>cancellans</i> | Impressione controimpressione | Copia 1 | Copia 2 | Copia 3 | Copia 4 | |
|-------|-------------------|------------------------------------|---------|---------|---------|---------|---|
| 11 | | CII | 1G | 2A | 3G | 4A | |
| 12 | 3.6 | CII | 1G+3A | – | – | 1G | Copie 1, 2 e 4: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma interna, ma le cc. 3.6 hanno il lato modulo a 3r.6v. |
| 13 | | CII | 3G | 4G | 2G | 4G | |
| 14 | | CII | 3G | 4G | – | 4G | |
| 15 | | CII | 3A | 4G | 3G | 3A | |
| 16 | 3.6 | CII | 2A | 1G | 2G | – | Copie 3 e 4: le cc. 3.6 hanno IIC.CII. |
| 17 | | CII | 2G | 4G | 4G | 4G | |
| 18 | | CII | 4G | 2G | 3G | 4G | |
| 19 | | CII | 1G | 1G | 1G | 3G | |
| 20 | | CII | 2A | 3A | 2A | 1G | |
| 21 | | CII | 2A | 4G | 1G | 2G | |
| 22 | | IIC | – | 2A | 1A | 1G | |

utilizzato per accogliere il foglio, quando viene trasferito dal modulo e si presenta quindi come più liscio. Come sopra, in base alla logica che un *cancellans* rappresenti un inserto proveniente da un foglio differente, esiste il 50% di probabilità che il rapporto fra i lati modulo/feltro non coincida con il foglio originale. Nel caso che sia possibile esaminare l'esemplare in condizioni ambientali idonee – l'ideale è una stanza buia con una luce radente – e nel caso che non abbia subito 'restauri' consistenti in una forte pressatura del supporto cartaceo, una persona esperta non ha difficoltà a distinguere fra il lato modulo rispetto al lato feltro⁵⁰.

La seconda tecnica consiste nell'identificazione del rapporto fra impressione e controimpressione nella stampa del foglio. Ancora una volta si tratta di svolgere un'analisi empirica dell'oggetto materiale: sul torchio manuale l'impressione doveva fare i conti con piccole differenze nell'altezza dei caratteri, che potevano rovinare la presa dell'inchiostro. La soluzione consisteva nel bagnare la carta, solitamente il giorno prima, e nell'utilizzo di un timpano morbido che spingeva il foglio sulla superficie metallica in rilievo. Il risultato dell'impressione era un solco profondo: nella controimpressione, sull'altra facciata del foglio, ove i caratteri coincidevano, la prima impressione veniva spinta nell'altro sen-

⁵⁰ Per il metodo, si veda Allan Stevenson, «Chain-indentations in paper as evidence», *Studies in bibliography*, VI (1954), pp. 181-97.

so. Di conseguenza, qualora di nuovo si visioni l'esemplare in un ambiente scuro con l'apporto di una luce radente, diventa possibile distinguere la superficie della prima impressione, più disturbata, rispetto a quella della controimpressione, più liscia. Bisogna aggiungere che, rispetto alla differenza fra i lati del foglio di carta, quest'operazione risulta possibile soprattutto negli esemplari che hanno conservato la legatura originale intatta e che non sono stati oggetto di lavaggi o pressature in tempi moderni. Dei quattro esemplari qui presi in considerazione, soltanto quello della Biblioteca Marucelliana (n. 3) ha dato risultati abbastanza sicuri per quanto riguarda questa verifica. Nell'esecuzione del primo volume della Ventisettana, con la sola eccezione del fascicolo finale, la regola è stata quella di stampare la forma interna di ogni fascicolo (1v.2r.3v.4r.5v.6r.7v.8r) prima della forma esterna (1r.2v.3r.4v.5r.6v.7r.8v). Come sopra, il *cancellans*, con ogni probabilità realizzato con una forma a mezza-imposizione⁵¹, ha il 50% di probabilità di differire rispetto al resto del foglio nel rapporto fra impressione/controimpressione⁵².

Applicando questi metodi al primo volume della Ventisettana, i *cancellantia* si riconoscono come le carte 4,5 del fascicolo 1 (ma in questo caso lo stesso fascicolo forse contiene un secondo *cancellans*, ancora da identificare) e le carte 3,6 rispettivamente dei fascicoli 12 e 16. Nel fascicolo 22, invece, tutto appare regolare, cosicché sembra che il foglio senza filigrana trovato nell'esemplare relativo sia sempre stato così. Complessivamente la ricerca in corso sta portando alla luce prove ineccepibili riguardo alla presenza di una dozzina di *cancellantia* nei tre volumi della prima edizione dei *Promessi sposi*, dove, in base ai *cancellanda* rimasti, se ne conoscevano soltanto due. È lecito chiedere che utilità possa avere la fatica di andare alla ricerca di *cancellantia*, di cui non sono rimasti i *cancellanda* corrispondenti, ma tanto vale chiedere ad un alpinista perché vuole salire in vetta al Cervino. La risposta è la stessa: perché è lì. Questa indagine mirata ci restituisce così l'immagine vera della Venti-

⁵¹ Si veda Gaskell, *A new introduction to bibliography* cit., p. 95, fig. 53. Naturalmente l'imposizione della forma nel diagramma del manuale va modificata per produrre due *cancellantia*, ciascuno in due copie.

⁵² Per quanto riguarda la notazione critica, nel caso che la forma esterna sia stata impressa per prima, l'alternanza nelle carte del fascicolo compare come *controimpressione/impressione*, che possiamo scrivere – utilizzando la barra verticale per significare la carta e il puntino per indicare il passaggio da una carta all'altra – nel modo che segue: CII.IIC.CII.IIC.CII.IIC.CII.IIC; se invece la forma esterna è impressa prima dell'altra, il rapporto di *impressione/controimpressione* si esprime: IIC.CII.IIC.CII.IIC.CII.IIC.CII.

settana laboriosamente costruita in officina, con le stratificazioni testuali rappresentate dall'alternanza fra i *cancellanda* perduti e i *cancellantia* che prima erano invisibili. Questa dozzina di interventi rappresenta le ultime scelte linguistiche e stilistiche del Manzoni autore nella prima edizione del romanzo che ha consacrato il suo nome ai posteri. I due casi, in cui è possibile comparare le versioni del *cancellandum* e del *cancellans*, mostrano infatti che, anche se il motivo della correzione si trovava in un errore di sostanza, ciascuna volta l'autore colse l'occasione per fare una serie di microinterventi sul testo delle quattro pagine del «quartino». Per l'autore quindi esiste una specie di legge di Parkinson (quella secondo la quale il lavoro si espande sempre per riempire un vuoto): la stampa del *cancellans* è motivato bensì dalla necessità di correggere una lezione particolare, ma l'occasione è troppo ghiotta per non introdurre altre modifiche, pur nel rispetto dei limiti rappresentati dallo spazio fisico di due carte. Per tale ragione i frammenti costituiti dai *cancellantia*, anche quelli di cui non conosciamo i relativi *cancellanda*, hanno una probabilità maggiore di divergere rispetto al manoscritto sottoposto alle autorità, e perciò conoscere l'ubicazione esatta di queste tessere del mosaico complessivo rappresenta per il filologo un'informazione preziosa.

SONIA GARZA MERINO

EL "ORIGINAL" DE IMPRENTA. EL DISEÑO DEL LIBRO IMPRESO ANTIGUO SEGÚN SU AUTOR

Para entender el modo en que se desarrollaba el proceso de formación de un libro y procurar desentrañar, como ahora nos interesa, la contribución del autor en su forma final, contamos con unos testimonios valiosísimos como son los *originales de imprenta* (it. *manoscritti di tipografia*, *copia per la stampa*; ing. *printer's copy*; fr. *copie aux typographes*; hol. *copij*), esto es, las copias, manuscritas o impresas, que fueron utilizadas en los talleres como modelos para preparar la edición de una obra determinada.

El original constituye la versión que se ofrece al impresor como propuesta de edición. Es de suponer, por tanto, que cuenta con la conformidad del autor o de quien asuma su responsabilidad ocupándose de la labor editorial. No obstante, a un paso de la imprenta o incluso ya en su interior, los originales son susceptibles de recibir todavía numerosas intervenciones del autor tanto en lo que concierne al contenido como a la forma. Esta cualidad, la de exhibir un texto que en su conjunto muestra

el estado preliminar a su impresión es la que, justamente, otorga al original un valor referencial cuando se trata de analizar un libro.

Proponemos, para este fin, una muestra de originales de imprenta de diversa naturaleza y procedencia que fueron empleados en la gestación de ediciones que emergieron con anterioridad a 1800. El propósito es recorrer las partes del libro que constituyen secciones tipográficas y observar la implicación del autor en el aspecto final que reflejan en el libro una vez terminado.

El diseño de una crónica incunable

Del conjunto de originales de imprenta que conservamos correspondiente a la primera etapa del arte de imprimir, la copia manuscrita preparada por Hartmann Schedel para la edición de la obra titulada *Liber chronicarum* (Nuremberg, Stadtbibliothek, Cent II, 98), impresa en Nuremberg, por Anton Koberger, en 1493, es un ejemplo excepcional e inólito en cuanto a su ejecución.

LÁMINA I

Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*. Muestra de una página manuscrita y su correspondencia impresa de la edición hecha en Nuremberg, por Anton Koberger, en 1493



Con el original, el autor no solo proporcionó a Koberger el texto que debía seguir como muestra de copia a la hora de componer el libro sino que, además, le hacía entrega del modelo de composición ideado para cada plana. Schedel estableció el diseño de la página mediante la distribución de la escritura, la consideración del espacio en previsión de los numerosos grabados que luego lo ocuparían, la adición de cabeceras y el trazado o indicación de las letras iniciales que irían después resaltadas como capitales. Se trataba, sin duda, de un encargo complicado, especialmente para los componedores, dada la abundancia de ilustraciones y la distinta ordenación que debía adoptar el texto de acuerdo al espacio que requería cada imagen. Considerada la complejidad del encargo, la elaboración del original evidencia un trabajo en el que el autor contó con el asesoramiento del ilustrador y del propio impresor (LÁM. I).

Una copia tan cuidadosamente confeccionada como el original de Schedel resulta singular y sorprendente. En realidad, el manuscrito fue proyectado como una maqueta de la obra que luego sería reproducida en la imprenta. De hecho, el parecido que mantiene la edición resultante con el original resulta asombroso. No conocemos ningún otro original de su tiempo que nos ilustre con tal grado de detalle el modo en que un autor era capaz de preparar la copia de una obra destinada a la imprenta.

Los libros de los siglos áureos

Los ejemplos siguientes son posteriores en el tiempo. A través de ellos podemos comprobar cómo el autor actúa sobre el libro tomando decisiones determinadas y cómo la imprenta acepta su autoridad en aspectos que entrañan un cometido que va más allá del textual. Tras el original de Schedel, que concernía al volumen en su globalidad, organizamos la siguiente muestra teniendo en cuenta las partes del libro y avanzamos desde el exterior a su interior.

I. Portada

Se ha dicho alguna vez que a través de las portadas de los libros impresos podría trazarse una historia de la imprenta. Tal vez sea así. Lo que sin duda es cierto es que, por el lugar que ocupa y el fin que pretende como página representativa de una obra, la portada goza de un diseño particular y único respecto al interior del libro. Requiere, por ello, una solución tipográfica individual.

La ejecución de una portada puede conllevar un sencillo desenlace o una complicada combinación de elementos. La naturalidad de una portada como la que inaugura la edición aldina de la obra *Le cose volgari* de Francesco Petrarca, Venecia, 1501-1502, sigue la pauta del original de imprenta (Vaticano, Bibliotheca Vaticana, lat. 3197) que fuera diligentemente preparado por Pietro Bembo para la ocasión.

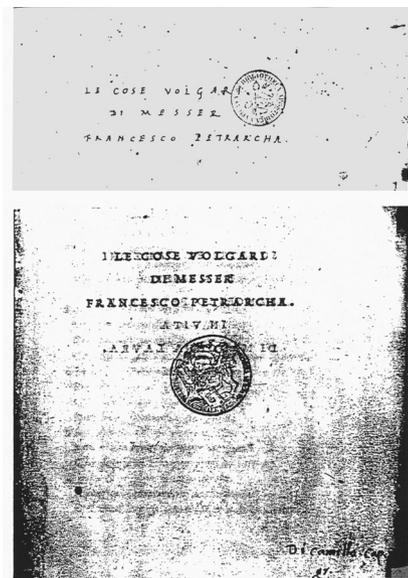
La sencilla portada se resuelve silenciosa pero rotunda: tres líneas tan breves como significativas, a una misma distancia una de otra, aparecen centradas en la mitad superior de la hoja luciendo caracteres mayúsculos de cuerpo pequeño. Una portada proporcionada y sin estridencias cuyo modelo se encuentra ya en el original (LÁM. 2).

Con el transcurso de unos años, la configuración de la portada hubo de rendirse a la norma extendida que obligaba a la aparición de unos datos identificativos: nombre del autor, título, lugar de impresión, impresor y año. El estilo también evolucionó por épocas y la información textual y referencial que se transmitía en la página exterior resultaba cada vez mayor.

La reproducción con material tipográfico de la portada impresa exi-

LÁMINA 2

Francesco Petrarca, *Le cose volgari*. Portada manuscrita del original preparado por Pietro Bembo y portada impresa de la edición producida en Venecia, por Aldo Manuzio, en 1501-1502



gió una elaboración progresiva pero el autor desde el original continuó guiando la labor del impresor. Anthoinette Bourignon, en 1681, terminaba la copia de su obra *Le renouvellement de l'esprit évangélique* y antes de depositarla en el taller, diseñó una portada que colocó al frente del original (Ámsterdam, Universiteitsbibliotheek, Cat. Mss. 7, nº 260, Ms. VG9b). En la edición, que salió a la luz un año después en el taller de Jan Rieuwerts y Pieter Arents, en Ámsterdam, la portada impresa es una imitación del modelo manuscrito tanto en su contenido como en el dibujo de la flor de lis que adorna la página (LÁM. 3).

Quando examinamos atentamente la muestra escrita y la copia tipográfica, la vista nos advierte de menudas divergencias que escapan a una ojeada fortuita. De un lado, mínimos detalles de carácter gráfico, alguna tilde, la forma de escribir una conjunción, una *h* que se suprime del nombre *Anthoinette* que luego reaparece y alguna mayúscula, a excepción de un solo dato significativo como es la fecha de producción, que fue actualizada en el taller. De otro, varias novedades de estilo: los segmentos de texto subrayados se transforman en cursivas y el doble su-

LÁMINA 3

Anthoinette Bourignon, *Le renouvellement de l'esprit évangélique*. Portada manuscrita y portada impresa de la edición producida en Ámsterdam, por Jan Rieuwerts y Pieter Arents, en 1682



brayado se entiende como composición en mayúsculas y, a veces, por mayúsculas cursivas. Estas interpretaciones no son arbitrarias sino que responden a un lenguaje, a un código compartido entre autor e impresor. La portada impresa acata las convenciones gráficas empleadas en el original pero por encima de las indicaciones del autor se imponen las reglas de la buena tipografía, como se evidencia en la composición en cursiva del nombre *Jesus Christ*. De haberse compuesto en tipos mayúsculos, como indicaba el doble subrayado, los caracteres habrían excedido la medida de la línea de composición, así, para encajar el texto en su espacio, se usaron tipos cursivos, que son más estrechos.

La subordinación de la portada impresa respecto a su original queda patente, a su vez, en la disposición del texto que es una reproducción *quasi* idéntica, a salvo del artículo y preposición que encabezan los dos primeros renglones que fueron compuestos una línea por delante por razones estéticas.

El ejemplo nos sirve de muestra para anunciarnos lo que sucede en el libro. Esta transformación del texto manuscrito en texto impreso, con sus imitaciones, acomodados e innovaciones, que atañen tanto al contenido como a su presentación gráfica, tiene lugar en el espacio de la línea y en el total de la plana, ocurre en las portadas y está presente a lo largo del libro. Esta realidad ha de tenerse en cuenta a la hora de valorar los impresos antiguos.

2. Preliminares

Tras la portada sigue el conjunto de preliminares. Unos, son textos necesarios por requerimientos administrativos a fin de que el libro circule legalmente, y otros, piezas de corte literario compuestas en torno al autor y su obra. Esta doble condición imprime un carácter heterogéneo al grupo, si bien su situación en el libro, entre la portada y el cuerpo de la obra, contribuye a dotarlos de identidad. Desde el punto de vista tipográfico, su configuración no siempre quedó sujeta a la regularidad y uniformidad de la materia impresa, aunque los impresores y los talleres acreditados velaron por resolver bien este asunto.

El original de las *Excelencias de la virtud de la castidad* de fray José de Jesús María (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19209), nos instruye acerca del modo en que el autor preparó esta parte del libro antes de llevarlo a la imprenta. La edición a que dio lugar el original conservado fue impresa en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, en 1601.

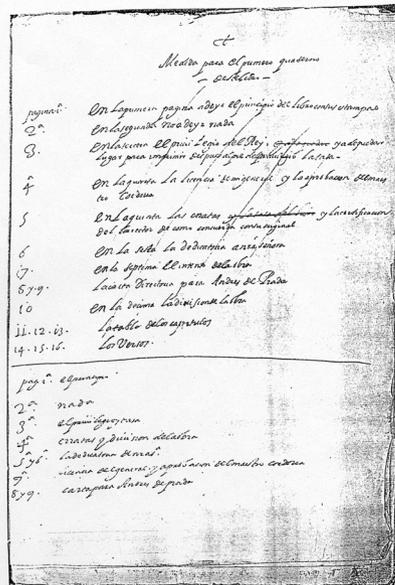
El manuscrito en cuestión es un testimonio muy interesante por la variada información que congrega respecto a la gestación de la obra, como

muestra valgan los siguientes materiales: una portada y un epigrama, ambos manuscritos, con sus pruebas de imprenta correspondientes rectificadas a tinta en las faltas; numerosas anotaciones del autor, dispersas por el volumen, destinadas a los compondedores sobre la composición, y un cuerpo de adiciones excepcional para seguir el proceso de formación y estructuración del texto.

Entre los papeles reunidos al comienzo del volumen se encuentra una previsión hecha por el autor del orden que deberían llevar los preliminares en la edición (LAM. 4). Este plan, definido por su propia mano como «Medida para el primero quaderno deste libro», propone la siguiente disposición: para la primera página, *el principio del libro con sus estampas*; para la segunda, *nada*; para la tercera, *el privilegio del Rey y la tasa*; en la cuarta irá *la licencia del general y la aprobación del maestro Córdova*; en la quinta, *las erratas, la tasa y la certificación del corrector*; en la sexta, *la dedicatoria* y en la séptima, *el intento de la obra*; en las páginas 8 y 9 irá *la carta dedicatoria*; en la décima, *la división de la obra*; de la 11 a la 13, *la tabla de los capítulos*, y de la 14 a la 16, *los versos*.

LÁMINA 4

Fray José de Jesús María, *Las excelencias de la virtud de la castidad*. Proyecto de preliminares contenido en el original de imprenta para la edición impresa en Alcalá de Henares, por la viuda de Juan Gracián, en 1601



De estas notas, deducimos que fray José planeó un primer cuaderno de preliminares compuesto por cuatro pliegos o dieciséis páginas. En la edición, en cambio, el primer cuaderno está formado por cinco pliegos o veinte páginas. El orden de los preliminares impresos coincide con la propuesta del autor para las páginas del comienzo (portada y blanca) y final (división de la obra en partes, tabla de capítulos y composiciones en verso). La organización pensada para las páginas que van de la 3 a la 9 se ha alterado en el libro impreso, no solo en su orden sino también en la estimación del espacio que ocuparían; no obstante, en la edición se reproducen todas las piezas indicadas por el autor, y, además, por la aclaración que se hace de la portada (*el principio del libro con sus estampas*), podemos asegurar que fray José ya sabía cómo iba a ser antes de que llegara a la prensa.

Con todo, este apunte nos revela cómo el autor se ocupó de reunir y conjugar el conjunto de preliminares mientras que el impresor teniendo en cuenta la jerarquía de los textos, su propósito y su extensión encajó unos con otros y dio la forma final.

3. Cuerpo del libro

Pese a la singularidad de la portada, una página del interior de un volumen posiblemente sea el espacio tipográfico capaz de definir con mayor exactitud las pautas generales dadas a un libro.

Una gran mayoría de las formas que adquiere el interior del libro impreso provienen de su pasado que remonta al libro manuscrito: desde el texto compuesto a línea tirada o en verso a la distribución en columnas y al texto glosado. La novedad que en un primer momento pueda ser original a un volumen es obra de ingenio que pronto se convierte en ejemplo para otros.

El diseño que apreciamos en una página impresa se encontraba a menudo establecido ya en el modelo, desde las cabeceras hasta el reparto de la materia y la estructuración del texto, de las ilustraciones a los márgenes. Tomando en cuenta el patrón, el trabajo de composición dirigido por el operario evolucionaba luego de acuerdo con unos criterios: los segmentos de texto dotados de entidad en que se puede fragmentar la página (valga, las cabeceras, los títulos y titulillos, el texto, las acotaciones...) eran vestidos con arreglo a una o varias letrerías y conforme a un módulo apropiado para cada ocasión. Todo el material textual y gráfico se ordenaba después en las dimensiones de la caja de composición para que la plana cobrara forma definitiva.

Cabeceras y titulillos

La indicación de las cabeceras que aparecen en una edición suele encontrarse en el original; en ocasiones, en todas las hojas pero más a menudo solo en algunas, opción a la que se recurre para indicar la continuidad de cierto titulillo hasta llegar a otro encabezamiento.

A veces, en el original se indicó expresamente este hábito, como en el caso del manuscrito de Luis de Mercado (Madrid, Archivo Histórico Nacional, sección Inquisición, legajo 4516/1) que se utilizó para la edición *De principiis medicae facultatis*, impreso en Valladolid, en casa del autor, en 1604. Así, en el folio 2, descubrimos una nota del doctor Mercado dirigida al cajista: «Este título hasta llegar a los *Elementos*» y, más adelante, en los folios 10v y 11r, tras varios intentos previos, confirmó los títulos definitivos para una sección preliminar, anotando «Quisiones» para los versos de hoja y «Prohemiales» para los rectos, acotando su determinación con este criterio: «Pon este título en ellas».

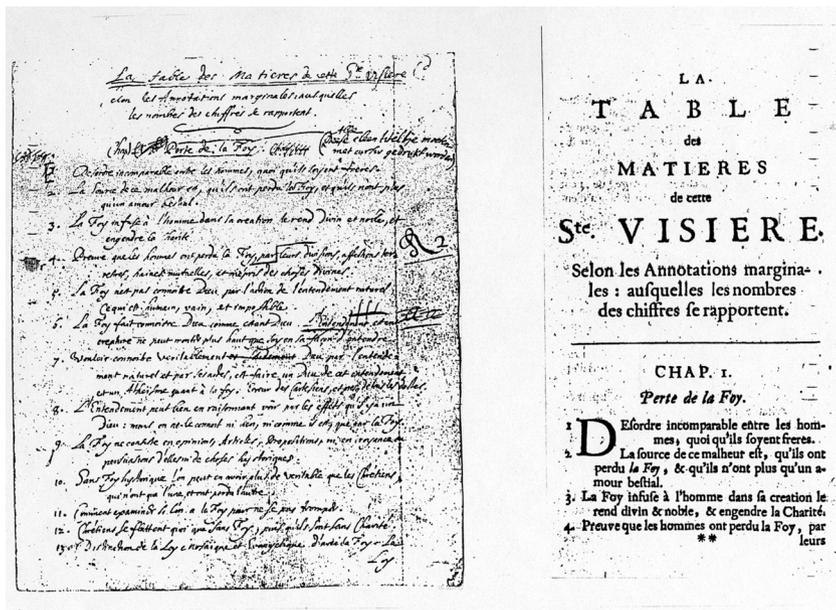
Títulos de estructura

La ordenación del contenido y la orientación del lector son los ejes que determinan el empleo de títulos y titulillos a la hora de organizar el contenido de una obra. La configuración tipográfica de estos segmentos textuales tiene su importancia por cuanto contribuye a establecer una jerarquía que el lector interpreta acorde con unos códigos de lectura asumidos. El tamaño empleado para escribir, para componer, unas palabras y otras nos ayuda a distinguir entre un encabezamiento principal y otro secundario, así, la elección de un estilo u otro puede, asimismo, determinar la unidad de los segmentos de composición.

En el original de la obra *La sainte visière* (Ámsterdam, Universiteitsbibliotheek, Cat. Mss. 7, nº 261, Ms. VG8d) del citado Anthoinette Bourignon, el autor anotó junto al primer epígrafe del texto, y para que sirviera de modelo al resto, «Alle Deese cleen titelje moeten met cursiv gedrukt worden», es decir, «Todos estos títulos menores deben imprimirse en cursiva», una recomendación de estilo que fue seguida en el taller a la hora de preparar la edición impresa en Ámsterdam, por J. Rieuwerts y P. Arents, en 1682 (LÁM. 5).

LÁMINA 5

Anthoninette Bourignon, *La sainte visière*. Titulillos indicados en el original de imprenta para la edición producida en Ámsterdam, por Jan Rieuwerts y Pieter Arents, en 1682



Texto madre o texto principal

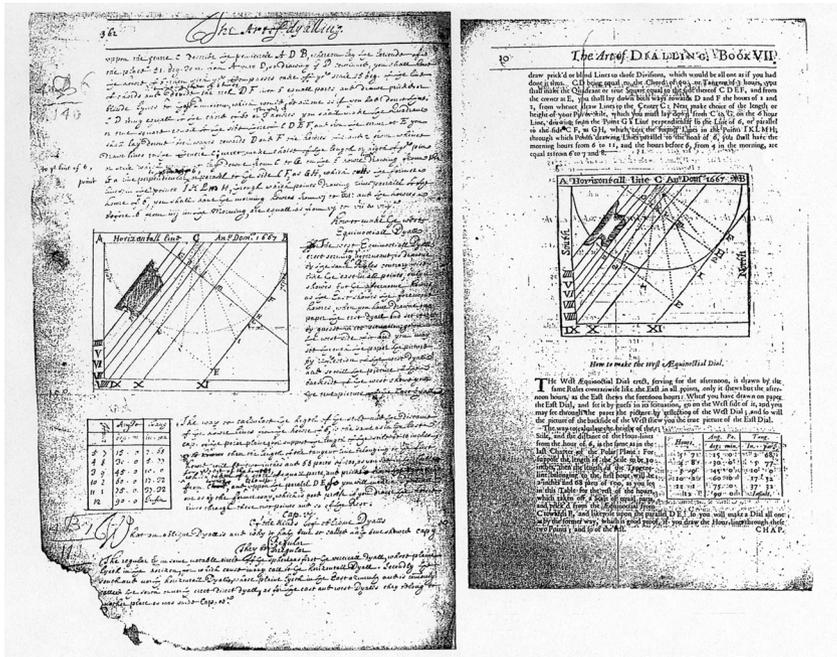
La página de un libro a veces consiste que un texto discorra llanamente en los renglones ya vaya complementado o no con notas marginales. Pero a menudo sucede que la continuidad del texto se interrumpe con la aparición de los epígrafes que estructuran la obra y también con la incorporación de grabados, diagramas y otras figuras. En las planas orgánicamente más complejas, la presentación tipográfica final consiste en la suma de elementos que se combinan en torno al texto como eje principal.

Tomamos como ejemplo una página del original de la obra de Samuel Sturmy, *The mariner's magazine* (Oxford, Museum of the History of Science, Ms. Evans 101), impresa por E. Cotes para G. Hurlock y sus socios, W. Fisher, E. Thomas y D. Page, en 1669. Aquí, la página manuscrita está proponiendo un modelo de disposición gráfica que es seguido de cerca en la edición, según se aprecia en el desenlace tipográfico de ésta. El folio manuscrito es una copia en limpio, con algunas correcciones en determinados lugares, que incluye cabeceras, epígrafes y también dibu-

jos y gráficos que luego se transformaron en los grabados y tablas de la edición. Aun considerando el parecido entre la impresión y su modelo notamos que la distribución de la escritura se ha modificado, en especial cuando el texto se concierta con las representaciones complementarias. A la vez, distinguimos pequeñas diferencias pero significativas, como la adición del número de libro que consta junto al titulillo (*Book VII*), algunas variaciones de ortografía o ciertos detalles del grabado, como la explicación que figura en los laterales del cuadro (i.e. *South, North*), que pudieron ser arreglos posteriores del autor (LÁM. 6).

LÁMINA 6

Samuel Sturmy, *The mariner's magazine*, fol. 362r. Página manuscrita y página correspondiente impresa de la edición preparada por E. Cotes, para G. Hurlock *et alii*, en 1669



Ilustraciones

Como apreciamos en los originales de Schedel y Sturmy, al autor le importa por igual el texto y las figuras a la hora de preparar su manuscrito para la imprenta. La ilustración es un elemento más del contenido de un

libro con función propia como complemento del texto que acompaña, bien como ejemplo o aclaración, bien con fin estético por parte del autor o por parte de la imprenta.

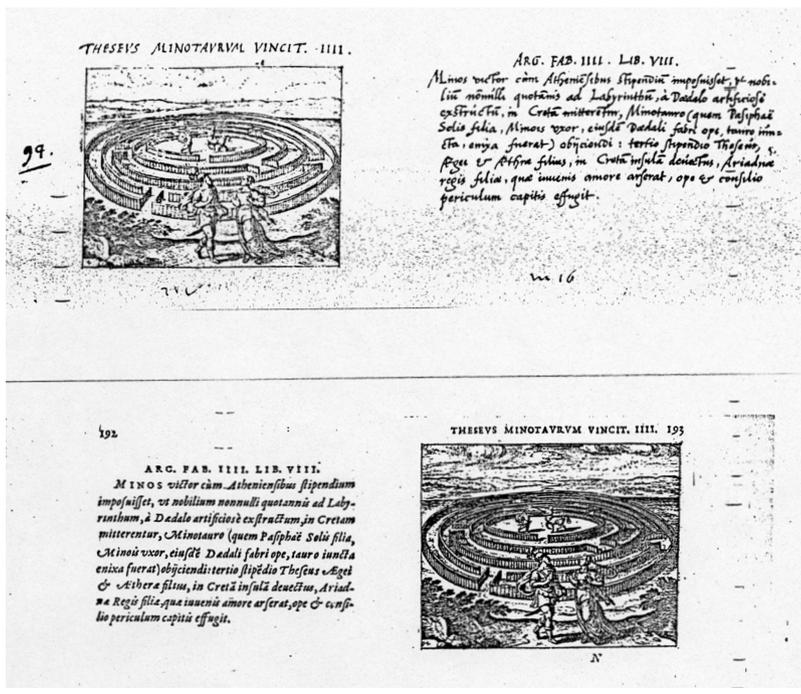
El dibujo, que se materializa en el libro impreso mediante la fabricación de grabados y su estampación, es otro de los elementos esenciales que contribuye a conformar la apariencia final de los libros. Las posibilidades con las que cuenta un autor para preparar su manuscrito en lo que respecta a las ilustraciones quedan a la vista en el original del *Tratado de Matemáticas* de Juan Pérez de Moya (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19301), empleado en la edición impresa en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, en 1573.

Este original contiene diverso tipo de material gráfico que fue tenido en cuenta para la edición: dibujos a tinta, grabados estampados en el manuscrito y grabados recortados de otro libro y pegados en el original. Junto a estas muestras, el autor, además, dejó notas aclaratorias explicando cómo había que preparar este material para luego incorporarlo a la impresión. Por ejemplo, en el folio 99r, junto a un diseño manuscrito, escribió una recomendación para la fabricación de su grabado: «Hágase este pentágono equilátero», y en el folio 134v, dejó un aviso sobre cierta modificación que debía realizarse en otro taco: «En la madera se e[n]mendará esta figura». Otras veces, junto a la huella impresa de un grabado recordó que la talla había sido utilizada anteriormente, así, en el folio 74v: «Esta figura sirvió atrás otra vez. Póngase aquella». En otros lugares, como en el folio 225v, el autor advirtió acerca del estado de un grabado: «Hágase bien», o como en el folio 246r: «Esta figura está mala, en la madera está e[n]mendada». Sus indicaciones señalaron, incluso, el lugar donde debía aparecer un grabado, así, en el folio 206v: «Póngase aquí la figura de los vientos» (LÁM. 7).

El hábito de estampar un grabado junto al texto al que debía acompañar se encuentra también en el original utilizado para la edición de *Las metamorfosis* de Ovidio (Amberes, Museum Plantin-Moretus, Ms. 257), impresa en Amberes, por Cristóbal Plantin, en 1591. En los folios del manuscrito que sirvieron de modelo para las páginas 192 y 193 vemos cómo el grabado aparece ya estampado en el original, si bien en lugar inverso al que aparecerá en la edición. Por otro lado, vemos que el original proporcionó al impresor una copia clara que incluye cabeceras en la parte superior del texto y la diferenciación de mayúsculas y minúsculas, conjunto que es reproducido luego en la página impresa con variaciones muy leves (LÁM. 8).

LÁMINA 8

Ovidio, *Las metamorfosis*. Grabado estampado en el original de imprenta y página impresa correspondiente de la edición producida en Amberes, por Cristóbal Plantin, en 1591



Márgenes

La composición de las notas marginales tenía, a su vez, sus particularidades. Lo común fue indicar las acotaciones en los márgenes del original, bien en un solo lado o flanqueando el cuerpo del texto. No obstante, existían otras posibilidades, como pone de manifiesto el original de *Las metamorfosis* de Ovidio preparado por J. van Vondel (La Haya, Koninklijke Bibliotheek, on Ioan from the Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Ámsterdam, Ak. LIX [1]) e impreso en Ámsterdam, por la viuda de Abraham de Wees, en 1671. Para esta obra, el autor redactó las notas complementarias al texto en folios aparte y a dos columnas. Las notas llevaron, además, numeración particular a cada uno de los libros en que se dividía la obra con el fin de facilitar su manejo al compenedor. Por otro lado, a fin de establecer la correspondencia de las notas con el texto, el autor añadió en el original el número correlativo a la nota que

yúsculas. Pero incluso la letrería, esto es, la familia y estilo de letra que debía usarse para componer el libro, y el cuerpo o tamaño de los tipos, muy a menudo fue una elección que quedó sujeta al criterio del autor, quien expresó su deseo en los folios del original.

En el original de la obra de Henry Spelman, *Concilia, Decreta, Leges, Constitutiones in Re Ecclesiarum Orbis Britannici* (Oxford, Bodleian Library, Ms. e Musaeo, 49), impresa en Londres, por Alice Warren, en 1664, se documenta una serie de instrucciones muy precisas referidas a la tipografía que debía emplearse en la edición, así, «Change the letter», «Italiq» o «English letter», junto con otras indicaciones que avisaban, por ejemplo, de la conveniencia de separar el texto en párrafos: «A breake».

4. Tablas o índices

El trabajo de preparación de un original por parte del autor se puede seguir incluso en la confección de las tablas de capítulos y materias que hoy llamamos índices.

En el original de *Las metamorfosis* de Ovidio preparado por J. van Vondel citado arriba, la tabla de materias que figura en el original ha sido preparada claramente para servir de modelo para la impresión. Esta lista de lugares comunes es el resultado de un proceso de selección cuyo objetivo es facilitar el contenido de la obra al lector.

La lista manuscrita conservada en el original se presenta en un estado avanzado de construcción. Con anterioridad a la fase en que se encuentra, el autor primero hubo de entresacar las materias que a su juicio le pareció oportuno destacar y apuntar al lado la página donde aparecían. Suponiendo que su lectura fuera ordenada, la selección de materias seguiría tal sucesión, de ahí que luego necesitara reordenar las voces conforme al abecedario para preparar el índice. Tras la redacción provisional, se aprecia cómo el autor incorporó algunas materias nuevas y eliminó otras, modificó la expresión de algunas y aún varió el orden de otras tantas. El resultado final de esta laboriosa tarea es el índice impreso cuya apariencia deja consolidado todo el trabajo anterior (LÁM. 10).

En la edición, la tabla de materias se dispone en una sola columna que sigue el orden alfabético, salvo en la página final donde las materias agrupadas en las letras Y y Z fueron copiadas en paralelo a las materias de la letra V y de la letra W, de tal modo que se crearon dos columnas. La razón por la que la composición de la última página del índice presenta una solución tipográfica diferente fue un problema de espacio. Precisamente, esta plana da cabida a una breve lista de erratas y al colofón. La

capacidad de la página aumentó al reducir ligeramente el cuerpo del tipo empleado para la composición del índice y repartir su contenido en dos columnas, así fue posible cerrar la composición del libro con esta página. Si se hubiera mantenido la progresión de las materias en una sola hilera no hubiera quedado espacio para el colofón y hubiera sido necesario contar con una plana de más, descompensando tal vez el conjunto. Así, el impresor optó por una solución apacible, práctica y económica (LÁM. II).

Un libro en el Setecientos

Una muestra de un original de imprenta del siglo XVIII nos devuelve a la memoria el manuscrito de la crónica de Schedel con el que iniciábamos este recorrido. Este nuevo ejemplo pone de manifiesto que la forma en la que un texto es presentado en la imprenta a menudo es una responsabilidad que asume el autor y en la que se implica de diferente grado.

Se trata, en este caso, de un ejemplar impreso (Amberes, Museum Plantin-Moretus, M. 33), revisado y corregido, que fue utilizado como original de imprenta para una nueva impresión del texto contenido en sus páginas. Al parecer, el original en cuestión fue el modelo de la edición *Canones, et decreta sacrosancti [...] Concilii Tridentini* impresa en Amberes, en la oficina de los sucesores de Cristóbal Plantin, en el año 1779.

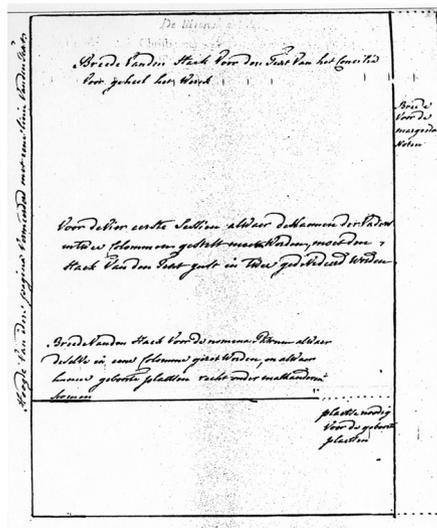
Este original contiene anotaciones en márgenes y a pie de página que renuevan el contenido para la siguiente impresión. La misma mano que actualizó el texto dejó anotadas una serie de instrucciones, breves y muy concretas, destinadas al impresor, que merecen toda nuestra atención (LÁM. I2).

En los márgenes de la hoja pueden leerse las siguientes indicaciones. La primera corresponde a la nota escrita en el margen izquierdo del papel, de abajo a arriba; las cuatro siguientes ocupan el centro de la hoja de arriba abajo, y la última aparece en el margen derecho.

- [1] «La longitud de cada página aumentada por una línea de texto»
- [2] «Medida a la que debe ser colocado el componedor tanto para el texto del *Concilio* como para toda la obra»
- [3] «Para las primeras cuatro sesiones, donde [van] los nombres de los Padres, [el texto] debe ser compuesto en doble columna y la medida de la caja deberá ser dividida exactamente en dos»
- [4] «Medida para los nombres de los Padres donde estos están compuestos en una columna y donde sus lugares de nacimiento están alineados verticalmente»

LÁMINA 12

Canones, et decreta sacrosancti [...] Concilii Tridentini. Indicaciones de medida contenidas en el original de imprenta para la construcción de las páginas de la edición impresa, al parecer, en Amberes, en la oficina de los sucesores de Cristóbal Plantin, en el año 1779



[5] «Espacio requerido para los lugares de nacimiento»

[6] «Ancho para las notas marginales»

Estas instrucciones tienen sentido en el campo de la tipografía. Con la primera y la segunda, se determina el largo y ancho de la caja de composición. Una vez definido este espacio, la tercera indicación concreta el área reservado para una parte del texto que requiere disposición en dos columnas de igual medida, anchura que se consigue dividiendo en dos el total del espacio destinado a la composición. Las aclaraciones cuarta y quinta, y su demarcación a tinta, se refieren, también, al ancho que deben ocupar ciertos segmentos de texto cuya longitud no debe igualar el total de la caja. Por último, se acota la anchura de las notas marginales, que se situarán fuera de la caja de composición, frente al texto.

Las explicaciones y los trazos a tinta sobre el papel crean la ilusión material del futuro libro. Las necesidades estructurales previstas para diferentes páginas se concentran en las instrucciones contenidas en este papel que se convierte en maqueta del libro que se pretende. La materia de esta obra requiere una disposición particular; para ello, el cajista ha de preparar bloques de texto de acuerdo con el ancho previsto para seccio-

nes determinadas. Estos bloques han de ajustarse entre sí en el marco de unas dimensiones que abrazan el cuerpo del libro. Justamente, la media docena de notas reunidas en este papel proporciona las medidas para confeccionar la nueva edición.

El autor adopta aquí un papel que va más allá de la responsabilidad sobre el contenido participando de las tareas propias de un diseñador. Con la asimilación de estas funciones, el autor está definiendo el futuro del nuevo libro en primera persona.

Conclusión

Hay una idea que cobra consistencia con cada uno de los ejemplos examinados y es la sensible determinación del autor sobre los aspectos materiales de su obra. Si un autor dirigía por sí mismo la edición de una obra era capaz de decidir cuestiones fundamentales de la presentación final del libro como hemos visto a través de los mismos originales que manejaron los impresores de antaño. Tal vez, con más frecuencia de la que podríamos sospechar, el aspecto del libro que se imprime es, en su conjunto o al menos en detalles de importancia, una obra cuidada por el autor o impresa con su acuerdo.

Bibliografía

Las monografías esenciales sobre los originales de imprenta presentan al interesado los testimonios que constituyen esta materia de estudio al tiempo que proporcionan pautas claras o implícitas para la investigación en distintas perspectivas. Aunque ninguna de las próximas referencias trate en exclusiva de la participación del autor en la forma final del libro, se hace necesario familiarizarse con la preparación de los textos y la fabricación del libro para entender el papel del autor en este proceso. Con todo, la argumentación teórica precisa del análisis concreto de los originales, es decir, del lado práctico de toda disciplina. Los títulos imprescindibles para guiarse por este terreno son, por orden cronológico, los siguientes: Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press, 1927, trad. al castellano de I. Moyano Andrés: *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco/Libros, 1998; Percy Simpson, *Proof-reading in the Sixteenth Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 1935, reimp. 1970; Wytze Gs Hellinga, *Copy and Print in the Netherlands. An Atlas of Historical Bibliography*, Amsterdam, North-Holland publishing co., 1962; Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Oxford University Press, 1972, reimp. revisada, 1974, reimp. Winchester y New Castle, St Paul's Bibliographies y Oak Knoll Press, 1995, trad. al castellano: *Nueva introducción a la bibliografía material*, Oviedo,

Trea, 1998; Lotte Hellinga, *Methode in praktijk bij het zetten van boeken in de vijftiende eeuw*, Diss., Amsterdam 1974; *Histoire de l'édition française*, R. Chartier et H.J. Martin (éds.), Paris, Promodis, 1982; Paolo Trovato, «Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)», en *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Edizioni Panini, 1989, pp. 43-81, y después en *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma 1998, pp. 175-95; J.K. Moore, *Primary Materials Relating to Copy and Print in English Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oxford, Oxford Bibliographical Society, 1992.

Además de estos trabajos fundamentales, citamos a continuación una serie de estudios relacionados directamente con los ejemplos analizados en este trabajo.

La relación entre el manuscrito de Hartmann Schedel y el *Liber chronicarum* impreso ha sido estudiada especialmente en dos monografías, una clásica, de Adrian Wilson, *The Making of the Nuremberg Chronicle*, 2nd pr., Amsterdam, Nico Israel, 1978, y otra más reciente, de Christoph Reske, *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg. The Production of Schedel's Nuremberg Chronicle*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000. Últimamente ha sido comentada por F. Janssen, en «Autor and Printer in the History of Typographical Design», en *Technique and Design in the History of Printing*, The Netherlands, Hes & De Graaf Publishers, 2004, pp. 12-37.

La edición de las obras de Francesco Petrarca emprendida por Pietro Bembo ha de contemplarse a la luz de la colaboración empresarial que existió entre Bembo y Aldo Manuzio. Precisamente, sobre la decisiva aportación de Bembo a la tipografía da noticia el libro publicado por Ted (Jr.) Danforth, *Pietro Bembo, "Foster Father" of the Modern Book*, New Castle, Oak Knoll Press, 2003. El paralelismo entre la portada del original de *Le cose volgari* y la impresión aldina fue señalado ya por P. Trovato en «Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)» (cfr. *supra*).

Para las obras de Anthoinette Bourignon, *Le renouvellement de l'esprit évangélique* y *La sainte visière*, y para las ediciones de *Las metamorfosis* de Ovidio citadas, de 1591 y 1671, remito al libro de W. Gs Hellinga (cfr. *supra*) donde se encontrarán comentarios de provecho y bibliografía específica para cada obra. Los magníficos volúmenes de W. Gs Hellinga son, asimismo, referencia para ampliar las noticias sobre la edición de 1779 de los *Canones, et decreta* impulsada por el Concilio de Trento.

La información bibliográfica sobre los originales de los autores británicos Henry Spelman y Samuel Sturmy se encontrará en las monografías de P. Simpson y de J.K. Moore, respectivamente (cfr. *supra*).

Los originales españoles citados, es decir, los manuscritos de fray José de Jesús María, *Las excelencias de la virtud de la castidad*, de Luis de Mercado, *De principiis medicae facultatis*, y de J. Pérez de Moya, *Tratado de Matemáticas*, han sido comentados en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, F. Rico (dir.), P.

Andrés y S. Garza (eds.), Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, y en «El *Tratado de Matemáticas* de Juan Pérez de Moya en la imprenta», in *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, P.M. Cátedra y M^aL. López-Vidriero (dir.), M^a I. de Páiz Hernández (ed.), Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 435-62. Estos ejemplos forman parte, asimismo, de la monografía preparada por S. Garza dedicada a los originales de imprenta conservados en España (1472-1684) de próxima publicación. Es novedad entre nuestros estudios el libro de Francisco Rico, *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005, que reúne el conocimiento más actualizado sobre los originales españoles puesto al servicio de un análisis admirable del proceso de creación material, manuscrito e impreso, de la obra de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, de aplicación a una edición crítica rigurosa.

PAOLA ITALIA

LE "PENULTIME VOLONTÀ DELL'AUTORE".
 CONSIDERAZIONI SULLE EDIZIONI D'AUTORE
 DEL NOVECENTO

«Chiunque scriva per essere stampato, e possieda un minimo di senso di accuratezza, non può non essersi spesso seccato, e mortificato, perché il tipografo gli ha stravolto le frasi sostituendo, secondo l'abitudine ormai invalsa, virgole e punti e virgola ai trattini dell'originale.»
 Poe, *Filosofia della composizione e altri saggi*, Napoli, Guida, 1986

Attraverso gli archivi editoriali – di cui solo di recente è stata riconosciuta l'importanza storica e letteraria¹ – è ora possibile ricostruire la genesi e l'evoluzione dei testi attraverso tutte le varie fasi del percorso editoriale: dal manoscritto, al dattiloscritto mandato in composizione, alle bozze in colonna, alle bozze impaginate, alla stampa. Percorsi in cui l'au-

¹ Si pensi solo al Progetto di Censimento delle case editrici della Lombardia promosso dalla Fondazione Mondadori nel triennio 1996-98 in collaborazione con la Regione e con la Soprintendenza Archivistica, progetto poi ampliato alla Campania, all'Emilia Romagna, al Lazio e alla Toscana (con il Censimento degli Archivi delle Imprese Editoriali Toscane).

tore interagisce continuamente con le figure demandate alla realizzazione editoriale della propria opera: a partire dal tipografo, al proto (o correttore di bozze), al redattore, al responsabile di collana, fino al direttore della casa editrice. Non c'è *Nota al testo* di edizione scientifica del Novecento² che non affronti direttamente i problemi relativi alla collaborazione (o alla mancanza di collaborazione) dell'autore alla fase finale della realizzazione editoriale della sua opera.

La volontà dell'autore si esplica così, a diversi gradi, fino alla pubblicazione del volume, atto con il quale tale volontà acquista un *valore definitivo e irreversibile*. Diversamente, in tutte le fasi di redazione e di edizione, l'autore del Novecento manifesta volta a volta diverse volontà, diverse "penultime volontà", che possono o meno trovare una compiuta attuazione a seconda delle relazioni intessute con le varie figure demandate alla realizzazione editoriale del testo.

La fenomenologia degli interventi degli autori in tipografia è molto varia e può essere utile tentarne una classificazione, non solo per comprendere meglio le varie fasi della redazione ed edizione di un testo, ma perché tali interventi autoriali, così come non sono senza conseguenze nelle scelte testuali adottate in quella particolare edizione, realizzata vivente l'autore, non lo sono nelle scelte che i successivi curatori dovranno fare in assenza dell'autore stesso. Vale a dire che le soluzioni testuali adottate nell'edizione dei testi del Novecento dipendono anche dalla valutazione che il curatore farà di queste "penultime volontà dell'autore", fermo restando che l'edizione di un testo postumo è sempre il frutto di un compromesso tra "volontà dell'autore" e "ultima volontà del curatore"³.

Vediamo quindi una possibile casistica degli interventi che l'autore del Novecento opera in tipografia, ovvero in quella fase di realizzazione editoriale che va dall'invio del manoscritto alla correzione delle ultime bozze. Vale la pena di ricordare che questa tipologia di interventi non riguarda solo la storia redazionale della prima edizione di un'opera, ma qualsiasi intervento d'autore anche su edizioni successive alla prima.

² Per "edizione scientifica" si intende un'edizione in cui il curatore dà conto delle scelte testuali, degli interventi operati sul testo, e, in una Nota (o Notizia) specifica, ricostruisca la storia interna ed esterna del testo stesso, ovvero della sua genesi e dell'evoluzione della sua fisionomia, seguendo tutti i passaggi del percorso editoriale.

³ Per i problemi relativi all'edizione dei testi del Novecento, sia dal punto di vista macrostrutturale (assetto del testo, piano dell'opera, edizioni adottate) che da quello microstrutturale (correzione dei refusi, varianti d'autore, correzioni d'autore coatte), rimando a Paola Italia, «L'ultima volontà del curatore». Considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento (I) e (II)», *Per Leggere*, a. V, n. 8 (2005), pp. 191-223, e ivi, a. V, n. 9 (2005), pp. 169-98.

Gli interventi realizzati possono essere:

1. VARIANTI D'AUTORE
2. CORREZIONI DI ERRORI D'AUTORE
3. CORREZIONI DI ERRORI DI REDAZIONE

Vorrei qui brevemente portare qualche esempio concreto di questi interventi, utilizzando come materiale di esemplificazione una serie di opere di Moravia⁴, un autore particolarmente adatto allo scopo per ampiezza della produzione letteraria, che copre tre quarti di secolo e per fedeltà al suo editore, Valentino Bompiani; un autore che, sebbene abbia autoalimentato una propria leggenda di primitivismo linguistico e stilistico⁵, in realtà mostra un'attenzione quasi maniacale agli aspetti editoriali e tipografici del testo (e del paratesto) e un particolare attivismo in tipografia che lo porta a sperimentare, in forme pionieristiche, una vera e propria curatela di se stesso⁶.

⁴ Faremo riferimento alle seguenti edizioni (da cui sono tratte anche le citazioni del carteggio editoriale Moravia-Bompiani): A. Moravia, *Opere*, edizione diretta da Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 2000 (*Opere/1, Romanzi e racconti, 1927-1940*, a cura di F. Serra), 2002 (*Opere/2, Romanzi e racconti, 1941-1949*, a cura di S. Casini), 2004 (*Opere/3, Romanzi e racconti, 1940-1959*, a cura di S. Casini).

⁵ Riguardo al testo di esordio, *Gli indifferenti*, pubblicato (a sue spese) nel 1929, Moravia stesso ricorda che «fu notato che la punteggiatura del libro lascia molto a desiderare. Ciò dipende dal fatto che mentre lo scrivevo non usavo alcuna punteggiatura, limitandomi a separare l'un periodo dall'altro con una lineetta o uno spazio bianco. E questo perché sebbene scrivessi in prosa, ogni frase mi veniva fuori con la proprietà ritmica e solitaria di un verso. Poi, a composizione finita, distribuii un po' a caso la punteggiatura. Ma in molti luoghi il periodo era così fatto che mi accorgo troppo tardi che forse non avrei dovuto mettere alcuna punteggiatura e presentare il libro così come m'era venuto fatto di scriverlo». E ancora nella *Breve Autobiografia letteraria*: «Non essendo mai stato a scuola, nessuno mi aveva insegnato la punteggiatura. [...] Ho scritto tutto il libro in questo modo: ogni frase prima me la dicevo ad alta voce e poi la scrivevo. Per congiungere una frase all'altra, mettevo un trattino. [...] [La punteggiatura] l'ho messa dopo, un po' a caso, come si mette il sale nell'insalata» (A. Moravia, *Opere, 1927-1947*, a cura di G. Pampaloni, con l'*Autobiografia letteraria* dell'autore, Milano, Bompiani, 1986, p. IX).

⁶ Tanto da progettare insieme all'editore, a partire dal 1949, la realizzazione editoriale dell'*Opera omnia*, in volumi rilegati, che Bompiani pensa inizialmente di corredare con riproduzione di manoscritti (come i Classici Mondadori facevano negli stessi anni per le opere di D'Annunzio, Papini, Ojetti, ecc.); una decisione che incontra l'opposizione dello stesso autore: «penso che bisogna scartare l'idea del fac-simile del manoscritto e questo per due motivi: il primo che non ho più i manoscritti dei miei libri, soprattutto dei primi, e non mi pare opportuno rifarli ora, con una calligrafia del tutto cambiata; il secondo che veramente mi pare una cosa un po' troppo solenne e piuttosto da autore già morto e giubilato che da autore vivo e neppure anziano» (cfr. *Opere/3*, cit., p. 2091).

1. Varianti d'autore

La prima categoria comprende una tipologia di interventi molto comune e piuttosto varia, che spazia dalle varianti vere e proprie agli incrementi testuali, alle espunzioni.

Riguardano questa prima categoria (i cui innumerevoli esempi non mi soffermerò ad illustrare) anche quelle tipologie correttorie sistematiche volte a modificare il testo da un sistema linguistico a un altro, come la sostituzione costante che Moravia effettua negli anni Cinquanta del fascista «voi» con il «liberato» «lei»; un intervento che non si può considerare come una correzione di errore, ma come una vera e propria variante, anche se va nella direzione della correzione di una variante coatta d'autore. Il 7 ottobre 1951, restituendo a Bompiani le bozze dei *Racconti*, Moravia scrive:

Ti rimando le bozze, finalmente. Mi sembra che venga fuori un bellissimo libro, almeno per quanto posso giudicarlo io che ne sono l'autore. Senza vanità, ci sono dentro tra le mie cose migliori. Ho corretto meglio che ho potuto, con infinita ripugnanza. Cerca di far fare una nuova bozza, più accurata che sia possibile, perché la mia correzione non è stata perfetta. Soprattutto quel maledetto *voi* fascista che dovunque o quasi (salvo nella novella *L'avventura*) ho voluto rimpiazzare con il *lei* mi ha dato del filo da torcere. Di' al correttore di stare attento se caso mai qualche *voi* littorio mi fosse sfuggito.

Un caso di espunzione celebre riguarda un episodio del *Conformista* (da collocare probabilmente alla fine del *Prologo*) relativo alla marcia su Roma, eliminato dal romanzo tra il 1950 e il 1951 e pubblicato sul n. 10 di «Comunità» del gennaio-febbraio 1951 (il 15 aprile 1951 esce invece il volume), per ragioni che vengono apparentemente dichiarate di «equilibrio costruttivo»⁷. Il capitolo espunto è stato ripubblicato, prima della raccolta nelle recenti *Opere* Bompiani, solo negli anni Novanta da Tonino Tornitore (1993) e Marino Biondi (1994)⁸.

Anche su un episodio finale del romanzo, la resurrezione di Lino, il camionista ucciso dal protagonista adolescente, episodio che non era piaciuto a Bompiani, Moravia ha qualche perplessità e inizialmente decide di eliminarlo perché

⁷ Moravia, *Opere/3*, cit., *Nota a Il conformista* a cura di S. Casini, p. 2072.

⁸ Alberto Moravia, *Il conformista*, con un episodio inedito a cura di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 2002 («I libri di Alberto Moravia», n. 259); Marino Biondi, «Il capitolo escluso dal romanzo *Il conformista* di Alberto Moravia», a cura di M. Biondi, *Inventario*, s. III, n. 3 (1994), pp. 27-39.

dà un senso di intrusione dell'autore nell'azione. Ma per questo è tanto più necessario che i traduttori stranieri non comincino la traduzione prima di avere avuto il libro oppure le ultime bozze già corrette definitivamente. Ti prego di provvedere in proposito. Altrimenti si rischia di avere due versioni del libro, una italiana e una straniera.

Ma, poco dopo, torna sulle sue decisioni e lascia definitivamente l'episodio «perché ci vuole. Togliendolo il libro veniva ad avere un significato diverso da quello che avevo voluto dargli»⁹.

Un altro caso di espunzione riguarda la storia editoriale del *Disprezzo*, pubblicato da Bompiani nel 1954. Durante la revisione delle bozze, infatti, Moravia decide di eliminare addirittura un intero capitolo, il tredicesimo, ma non ne avvisa l'editore, e solo l'attenzione dei redattori permette di evitare un errore di numerazione: «nell'impaginare *Il disprezzo*, notiamo che la progressione dei capitoli salta da XII a XIV. Il salto però è corretto nella numerazione delle pagine del dattiloscritto, e siamo quindi venuti alla conclusione che il capitolo è stato soppresso volontariamente da Lei. Ci regoliamo quindi in conseguenza per la numerazione dei capitoli»¹⁰.

2. Correzioni di errori d'autore

La seconda categoria entra invece nel vivo del lavoro redazionale e riguarda la correzione di errori di cui l'autore si accorge in corso di redazione e che interviene a modificare prima che il volume sia stampato (o che interviene a correggere nelle successive edizioni).

In questo caso si tratta di distinguere tra *errori di sostanza* ed *errori di forma*. Vi possono essere infatti casi in cui il narratore si accorge (spontaneamente, o su indicazione di altri) di avere inserito nel testo delle palesi incongruenze, presenti sin dall'originario manoscritto o dattiloscritto.

Relativamente al *Conformista*, di cui abbiamo già parlato, dopo il finito di stampare emergono alcuni errori di sostanza che potranno essere sanati solo dalla seconda edizione, del settembre 1951, che segue di pochissimi mesi la prima del precedente aprile. Già nel giugno, infatti, Moravia scrive a Bompiani inviando una «nota degli errori da correggere»

⁹ Per le conseguenze interpretative di questa fallita espunzione cfr. la citata *Nota a Il conformista*, p. 2078.

¹⁰ Nota del 31 agosto 1954, pubblicata in Moravia, *Opere*/3, cit., *Nota a Il disprezzo* di S. Casini, p. 2134.

in vista della seconda edizione, per «togliere due o tre sviste che mi sono state segnalate da amici».

Due sviste sono di carattere topografico. La prima non era sfuggita ad Antonio Baldini che, sul “Corriere della Sera” dell’8 agosto, nella rubrica *Tastiera*, aveva criticato: «lo smarrone topografico [...] di fare arrivare il lettore a Monte Mario dopo avere attraversato il popolare quartiere di Testaccio, che sarebbe veramente un *buscar el norte por el sur*». La seconda riguarda invece la topografia di Parigi. Altre due “sviste” sono dovute al divieto di fumare in biblioteca, dove il protagonista sfoglia le vecchie annate del quotidiano per ritrovarvi notizia del delitto che lui stesso aveva commesso. La quarta riguarda il fatto che nel periodo in cui è ambientato il testo (prima della seconda guerra mondiale), non si poteva scrivere «durante l'altra guerra», che viene prontamente corretto in «durante la guerra»: un errore d'autore che una redazione attenta avrebbe potuto fargli evitare. Analogamente, era sfuggito a Moravia e alla redazione che se di un personaggio si dice che non fuma non lo si può poco dopo mostrare mentre si accende una sigaretta, come accade a p. 263.

In qualche caso ci si trova di fronte a errori che sono insieme di sostanza e forma, come una citazione sbagliata in cui un «aveva» al posto di «avea» muta il testo e contemporaneamente ne falsa la regolarità metrica. È quanto avviene, sempre nel *Disprezzo*. Il 13 novembre, purtroppo a romanzo pubblicato, Moravia riscontra infatti una citazione errata del sonetto 317 del *Canzoniere* di Petrarca:

Invece di scrivere Tranquillo porto avea mostrato amore, è stato scritto Tranquillo porto aveva mostrato amore, e così l'endecasillabo di Petrarca è andato a gambe per aria. Non so se la colpa sia mia o della dattilografa (che aveva sbagliato altri versi che corressi sulle bozze) o della tipografia. Comunque l'errore è seccante¹¹.

3. Correzioni di errori di redazione

Quest'ultima categoria riguarda invece gli errori introdotti da redattore o tipografo in fase di composizione del testo o di impaginazione. Anche in questo caso si può trattare di *errori di sostanza o di forma*. Vediamo alcuni casi concreti.

Una vicenda editoriale molto tormentata riguarda *La romana*¹². Dopo

¹¹ Moravia, *Opere/3*, cit., *Nota a Il disprezzo*, p. 2135.

¹² A Moravia, *Opere/2*, cit., *Nota a La romana*, pp. 1896-905.

una complessa stesura (in soli quattro mesi del 1946), ai primi di febbraio del 1947 il dattiloscritto viene mandato in composizione e già il 7 febbraio il testo è in bozze. Ma qui la storia editoriale del volume subisce ulteriori complicazioni, in quanto Moravia consegna la sua copia del dattiloscritto al regista americano (di origine russa) Victor Stoloff, intenzionato a realizzare la riduzione cinematografica del libro (di cui acquista i diritti prima ancora che il romanzo sia pubblicato), e chiede perciò a Bompiani di far trarre dal dattiloscritto, giacente presso la casa editrice, una copia per potere iniziare a lavorare sulla sceneggiatura. Ma di fronte alla copia realizzata dalla dattilografa Moravia avanza subito numerose proteste:

la copia da voi fatta fare a Milano e inviata alla signorina Bertrand non può assolutamente servire alla traduzione perché la dattilografa, con pazzesco e bestiale criterio ha copiato il romanzo mettendo un'infinità di capoversi dove non ci sono. Tutta la seconda parte del romanzo così è sfigurata e incomprensibile.

Per la seconda edizione prepara quindi una copia con alcune correzioni che non vengono recepite dal testo, suscitando nuove proteste; ma i problemi maggiori sorgono quando il volume entra nella collana delle «Opere complete», nel marzo 1953 (senza che all'autore fossero state inviate le bozze per una revisione). In una lettera del 13 ottobre, Moravia lamenta, a stampa avvenuta, la scarsissima cura redazionale, in quanto l'edizione

è piena non soltanto di errori di stampa ma addirittura di omissioni ossia parole mancanti, sensi stravolti etc. etc. Questo mi dispiace molto e vi prego perciò se fate una nuova edizione di mandarmi le bozze.

A parziale discolpa dei redattori e dei correttori, il direttore editoriale Capasso così si pronuncia in una nota interna a Bompiani, il 15 ottobre 1953: «ricordo che degli errori esistevano già nell'edizione normale. Non bisogna dimenticare che Moravia è un cattivo correttore e certamente esagera. Comunque il libro sarà riletto con attenzione confrontandolo con la prima edizione» (ma abbiamo visto come Moravia avesse già preparato alcune correzioni su questa prima edizione, correzioni che, non essendo state recepite dalla seconda edizione, sarebbero dovute entrare nella terza).

La protesta moraviana suscita però un terremoto editoriale. Dopo una lettera di scuse dello stesso Capasso a Moravia («Lei sa la cura che mettiamo nella correzione delle bozze. Non escludiamo però che qualche correttore abbia corretto arbitrariamente quelli che sono voluti idio-

tismi e studiate sprezzature semantiche, prendendole per errori di macchina») l'intero ufficio dei correttori viene sostituito.

Nonostante il dichiarato maggiore scrupolo redazionale, sul testo della *Romana* finisce per accumularsi «una notevole massa di variazioni e refusi», che continuano a circolare nelle edizioni tascabili, ristampate anche recentemente (*Opere, 1927-1947, 1986* e «I Grandi Tascabili» nella edizione del 1992 e in quella del 1994¹³).

Smentiscono la presunta disattenzione di Moravia per l'aspetto redazionale delle sue opere anche le vicende del *Conformista*, che reca abbondante testimonianza di correzione degli errori redazionali. Intorno al 10 febbraio 1951 Moravia riceve le seconde bozze, che così commenta: «Al primo sguardo ho visto che sono molto scorrette e che spesso il correttore non ha tenuto alcun conto delle correzioni che avevo fatto sulle prime bozze»; e di nuovo il 20 febbraio: «Guarda che l'ultima correzione delle bozze sia fatta con la cura più grande. Ho trovato in queste bozze righe intere saltate e molti errori. Ti prego di farle correggere con la massima cura. [...] Come si spiega che nelle seconde bozze sono saltate via intere righe che c'erano nelle prime? Non capisco: i piombi non sono gli stessi?». Nonostante i toni concilianti e rassicuranti di Bompiani («sempre facciamo correggere noi le bozze prima di mandarle all'autore, ma questa volta evidentemente hanno avuto soggezione della tua premura. Stai comunque tranquillo che le faremo rileggere attentissimamente», lettera del 21 febbraio), Moravia chiede nuove assicurazioni in una lettera di fine febbraio («Altrimenti dovresti mandarmi delle terze bozze, che io potrei rimandarti in tre giorni») e ancora al momento di rispedirle a Milano, intorno al 1 marzo («se tu mi prometti che la correzione vostra sarà definitiva rinunzio ad una terza bozza. Ciò che mi spaventa un poco è che nelle seconde bozze c'erano errori, soprattutto salti di righe intere, che nelle prime non c'erano»).

Un'attenzione rivolta anche, nonostante la dichiarata sprezzatura, verso gli aspetti interpuntivi del testo, con una consapevolezza anche normativa che smentisce la sprezzatura stessa. Restituendo le bozze del *Disprezzo* alla redazione, infatti, Moravia dichiara: «Rimando le bozze in pagina che richiedevano una ultima pulitura. Tra l'altro ho tolto mille punti esclamativi che nel manoscritto non c'erano. Il punto esclamativo in italiano non si dovrebbe metter quasi mai»¹⁴.

¹³ Una completa documentazione di questi interventi si ha nella citata *Nota a La romana*, pp. 1904-5.

¹⁴ Moravia, *Opere/3*, cit., *Nota a Il disprezzo*, p. 2134: «L'appunto dello scrittore, come già in altre occasioni, determina una sequela di proteste e di scuse, e dopo una nota in-

Un caso particolare di errori redazionali riguarda i fenomeni tipografici derivanti da una scorretta impaginazione del testo. E a questo proposito ancora l'officina redazionale moraviana fornisce materiale interessante.

È il caso infatti di *Agostino*, la cui prima edizione del 1944 (Documento Editore) subito riedita da Bompiani nel 1945, viene nuovamente pubblicata da Bompiani nel 1953 nei *Romanzi brevi*, secondo volume delle «Opere di Alberto Moravia», con varianti circoscritte sostanzialmente alla consueta correzione del «voi» al «lei», ma anche, proprio per un errore di impaginazione, con quattro capitoli anziché cinque, com'era invece nella *princeps*.

Che cosa era successo? Nel volume, i capitoli non venivano introdotti da un titolo, o da un titolo corrente, ma solo da uno stacco di pagina. Quando il capitolo precedente terminava in pagina dispari, l'inizio del nuovo capitolo era segnalato da una pagina bianca pari che precedeva l'inizio del capitolo stesso.

La divisione in capitoli nelle prime due edizioni (1944, 1945) era la seguente:

- CAPITOLO I: *Inc.* Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in patino.
Expl. Così, nonostante ogni suo sforzo, le gite continuavano.
- CAPITOLO II. *Inc.* Un giorno Agostino stava seduto nella rena dietro la sedia a sdraio della madre [...].
Expl. Poi, camminando in fretta sulla sabbia specchiante, in riva al mare, si avviò verso il bagno Speranza.
- CAPITOLO III *Inc.* Non era così tardi come temeva; giunto allo stabilimento scoprì che la madre non era ancora tornata.
Expl. Volgendosi indietro vide lontano, sulla spiaggia rabbiata, i ragazzi che aiutavano il Saro a tirare a secco la barca.
- CAPITOLO IV *Inc.* Dopo quel primo giorno incominciò per Agostino un giorno lungo e pieno di tormenti;
Expl. Così si trovava ad avere perduto la primitiva condizione senza per questo essere riuscito ad acquistarne un'altra.

terna del direttore di redazione ("tutti gli esclamativi erano sul dattiloscritto e furono lasciati da Moravia sulla bozza in colonna. Aggiungo che delle numerose correzioni apportate sull'ultima bozza, solo pochi sono i refusi e negli altri casi si tratta sempre di correzioni d'autore"), Bompiani il 16 settembre difende i suoi correttori.

- CAPITOLO V *Inc.* Un giorno di quella fine d'estate, i ragazzi della banda e Agostino si recarono in pineta per cacciare uccelli e ricercare funghi.
Expl. Ma non era un uomo: e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse.

Nella prima edizione, il capitolo primo terminava a p. 153 e il capitolo successivo iniziava a p. 154 senza che però vi fossero «segni di cesure narrative», sicché gli impaginatori dell'edizione del 1953 non si accorgono dello stacco tipografico e impaginano il testo come se i primi due capitoli fossero un capitolo unico, con il risultato di ridurre il numero complessivo dei capitoli a quattro, anziché gli originali cinque¹⁵.

Questa la divisione dei capitoli nell'edizione del 1953:

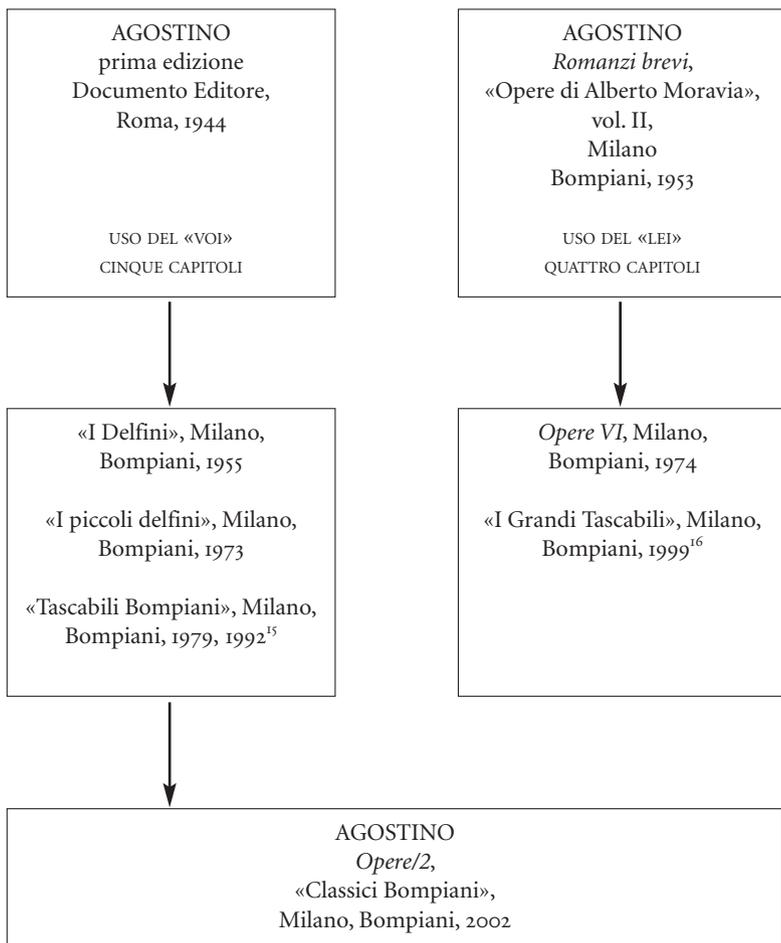
- CAPITOLO I: *Inc.* Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in patino.
Expl. Poi, camminando in fretta sulla sabbia specchiante, in riva al mare, si avviò verso il bagno Speranza.
- CAPITOLO II *Inc.* Non era così tardi come temeva; giunto allo stabilimento scoprì che la madre non era ancora tornata.
Expl. Volgendosi indietro vide lontano, sulla spiaggia rabbiuata, i ragazzi che aiutavano il Saro a tirare a secco la barca.
- CAPITOLO III *Inc.* Dopo quel primo giorno incominciò per Agostino un giorno lungo e pieno di tormenti;
Expl. Così si trovava ad avere perduto la primitiva condizione senza per questo essere riuscito ad acquistarne un'altra.
- CAPITOLO IV *Inc.* Un giorno di quella fine d'estate, i ragazzi della banda e Agostino si recarono in pineta per cacciare uccelli e ricercare funghi.
Expl. Ma non era un uomo: e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse.

Nelle edizioni successive si crea la grottesca situazione di una doppia tradizione testuale: un gruppo di ristampe (1955, 1973, 1979, 1992) segue la forma del 1945 (con cinque capitoli e utilizzo del *voi*), un altro gruppo (1974, 1999) segue quella del 1953 (con quattro capitoli e aggiornamento con il *lei*).

In successive ristampe, come quella del 1999, «si aggiungono [...] ulteriori normalizzazioni redazionali del lessico moraviano» come la correzione sistematica e consistente di «patino» nel settentrionale «pattino». Le conseguenze di questa doppia tradizione testuale in sede critica

sono evidenti, fin dall'impossibilità di capire a quale capitolo ci si riferisce di fronte alla citazione del «capitolo primo» di *Agostino* (che, nel secondo gruppo di ristampe, comprende anche il capitolo secondo).

Solo l'ultima edizione delle *Opere/2* del 2002 sana la situazione testuale, reintegrando a testo l'edizione originaria e ricostruendo la genesi dell'errore¹⁶.



¹⁵ Nota a *Agostino*, in Moravia, *Opere/2*, cit., pp. 1874-5.

¹⁶ All'edizione del 1944 viene preferita quella, di poco successiva, del 1945, comprendente correzioni di refusi subito segnalati dall'autore; cfr. la citata Nota ad *Agostino*, p. 1875.

4. Conclusioni

La varia tipologia che abbiamo brevemente considerato potrebbe essere incrementata di innumerevoli esempi, poiché non c'è autore del Novecento che non abbia riservato – tranne rarissimi casi – una particolare attenzione alla macchina editoriale dei propri testi, intesa nei suoi aspetti redazionali, ma anche commerciali, di produzione, lancio pubblicitario del volume, ecc. Si potrebbe dire che l'autore del Novecento, in tipografia, diventa una sorta di curatore di se stesso, ma anche di promotore, di agente letterario di se stesso (e gli esempi di Moravia che abbiamo ricordato sono particolarmente significativi a riguardo).

La varia fenomenologia dell'azione dell'autore in tipografia, inoltre, non è senza conseguenze ecdotiche. Di fronte, ad esempio, a errori d'autore palesemente riconosciuti come tali e subito corretti in una successiva edizione, il curatore che avesse inizialmente deciso di dare a testo la prima edizione di un'opera può considerare invece più valida e quindi degna di essere messa a testo la seconda edizione, soprattutto se, come abbiamo visto nel *Conformista*, segue la prima di pochissimo tempo¹⁷.

E ancora, di fronte a casi come quelli considerati della *Romana*, del *Disprezzo*, del *Conformista*, in cui l'autore si accorge solo dopo l'andata in stampa di errori (imputabili alla redazione piuttosto che all'autore), che poi non riesce a correggere nelle edizioni successive, cosa si dovrà fare? Dare compiuta realizzazione editoriale alla volontà dell'autore o rappresentare in modo fedele la lezione della stampa, ancorché scorretta? Si apre, come si può vedere, uno scenario complesso, in cui le "penultime volontà dell'autore" si scontrano con l'"ultima volontà del curatore" che, soprattutto nel Novecento, diventa, al pari dell'autore, il vero protagonista della vita editoriale e tipografica del testo.

¹⁷ Questa la scelta del curatore dell'edizione citata: cfr. la *Nota a Il conformista*, p. 2086.

1^a edizione, aprile 2007
© copyright 2007 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2007
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4178-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.