

Ecdotica

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

Ecdotica

13
(2016)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

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



Carocci editore

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

Comitato scientifico

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

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

Federico della Corte, Rosy Cupo, Marcello Dani, Laura Fernández,
Francesca Florimbii, Camilla Giunti, Albert Lloret, Alessandra Mantovani,
Amelia de Paz, Marco Veglia, Giacomo Ventura

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

Ecdotica garantisce e risponde del valore e del rigore dei contributi che
si pubblicano sulla rivista, pur non condividendone sempre e necessariamente
prospettive e punti di vista.

Online:

<http://ecdótica.org>

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

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B), Madrid 28001
cece@uab.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e della Fundación Aquae



Carocci editore · Corso Vittorio Emanuele II, 229 00186 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- PASQUALE STOPPELLI, Un'altra commedia per Machiavelli 9
- VALERIA GUARNA, Il catalogo delle *editiones* di Aldo Manuzio: tra *principes* e ristampe 41
- DONATELLA MARTINELLI, «Eccoti il figlio...». Nuovi studi sulla Ventisettana dei *Promessi sposi* e qualche osservazione sulla copia 'staffetta' 68

Foro. Le pause del testo: interpunzione e paragrafatura.

- SILVIA RIZZO, Interpunzione nelle *Senili* di Petrarca 96
- PASQUALE STOPPELLI, L'interpunzione tra *quies* e *sensus* 113
- MARIAROSA BRICCHI, Legare e segmentare: i due punti nel *Discorso longobardico* di Manzoni 117

Testi

- DMITRIJ S. LICHACHEV, I compiti della testologia (a cura di G. Ziffer e L. Baroni) 129

Questioni. Filologia: le parole e le cose.

- WOUT DILLEN, ELENA SPADINI, MONICA ZANARDO,
Il *Lexicon of Scholarly Editing*: una bussola nella Babele
delle tradizioni filologiche 169
- CLAUDIO LAGOMARSINI, Tradizioni ecdotiche romanze
a confronto 197

Rassegne

- R. Chartier, Les livres de Amedeo Quondam, p. 203 · B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam (F. FLORIMBII), p. 207 · R. Tarrant, *Texts, Editors, and Readers. Methods and Problems in Latin Textual Criticism* (A. RAMÍREZ DE VERGER),

p. 215 · *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Edición al cuidado de P.L. Gradín y S. Marcenaro (O. SCARPATI), p. 226 · G. Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di I. Iocca (C. GIUNTA), p. 234 · *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braidà e S. Tatti (M. RUSU), p. 240 · E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods* (P. ITALIA), p. 245 · *Prassi ecdotiche della Modernità letteraria*, I (2016) (V. BRIGATTI), p. 256

Cronache

Edizioni digitali: rappresentazione, interoperabilità, analisi del testo e infrastrutture. Venezia, convegno AIUCD 7-9 settembre 2016 (F. BOSCHETTI, M. BUZZONI)

«ECCOTI IL FIGLIO...». NUOVI STUDI
SULLA VENTISETTANA DEI «PROMESSI SPOSI»
E QUALCHE OSSERVAZIONE SULLA
COPIA 'STAFFETTA'

DONATELLA MARTINELLI

Esce finalmente, nell'ultimo numero degli *Annali manzoniani*, il contributo molto atteso di Neil Harris e Emanuela Sartorelli,¹ frutto di un lavoro durato, tra interruzioni, riprese, ampliamenti, più di dieci anni. La cooperazione di forze diverse e concordi e la saggia suddivisione di un lavoro defaticante (e a tratti, diciamolo pure, ingrato), è una delle ricette vincenti di questo studio, fondamentale non solo per novità metodologiche di tipo squisitamente bibliologico, ma anche, diremo subito, essenziale per l'edizione in corso di allestimento della Ventisettana dei *Promessi sposi* (uscita a Milano, in tre tomi, presso l'editore Vincenzo Ferrario, con date 1825-26, ma ultimata, com'è noto, solo nel giugno del 1827).

¹ «La ventisettana dei *Promessi Sposi*. La collazione e i "cancellantia"», *Annali manzoniani*, n.s. VII (2017), pp. 1-95: vi faremo d'ora innanzi riferimento abbreviando: *La collazione*. Citiamo abbreviatamente le edizioni manzoniane di riferimento: *Prima minuta* (1821-1823). *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006; *Gli Sposi promessi*, edizione critica a cura di B. Colli e G. Raboni, con Introduzione di G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012; *I promessi sposi*. Testo critico della prima edizione stampata nel 1825-27, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Mondadori («Classici italiani»), vol. II, 1954, t. II; *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti con una aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, 3 voll. (abbreviato: *Lettere, Lettere aggiunte*); T. Grossi, *Carteggio* (1816-1853), a cura di A. Sargenti, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni-Insubria University Press, 2005 (= Sargenti, *Carteggio*); A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro. Collaborazione di E. Paccagnini per la *Colonna infame*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2002; *Scritti linguistici* II, a cura di A. Stella e L. Danzi, Milano, Mondadori («Classici italiani»), 1990. Sulla Copia Censura e la composizione tipografica si veda anche D. Martinelli, «Lo scrivano della bottega Ferrario», *Strumenti critici*, XXVI (2011), pp. 43-58.

La ricerca, promossa da Dante Isella in vista della terza parte dell'edizione, ha preso le mosse dalla notizia di alcune varianti 'di stato' presenti nella stampa:² il che lasciava sospettare la possibilità di interventi eseguiti da Manzoni in corso d'opera, non diversamente da quanto Michele Barbi aveva dimostrato essere accaduto per l'edizione definitiva del romanzo.³ Ipotesi peraltro più che plausibile considerando non solo il rapporto di grande confidenza di autore-stampatore,⁴ e l'inesausto desiderio di Manzoni di correggere e perfezionare il proprio lavoro (il numero elevatissimo di correzioni introdotte in fase di bozze ne è prova evidente), ma anche i cenni espliciti contenuti nel carteggio a 'baratti' e 'quartini',⁵ nonché l'evidente riferimento contenuto nell'*Errata corrige*.⁶

Ci proponiamo qui non solo di riassumere le tappe più significative dell'impresa, e di sottolineare e commentare i risultati raggiunti, ma di evidenziare anche alcuni risvolti critici del lavoro. L'officina dei *Promessi sposi* appare oggi assai più complessa di quanto risultava dall'edizione di Fausto Ghisalberti: il passaggio dal manoscritto alla stampa vede infatti coinvolto Manzoni in prima persona come *artifex* del suo libro a fianco del Ferrario nell'arco dei tre lunghi anni necessari alla correzione degli *Sposi promessi* e alla stampa.

Il lavoro tipografico

Una breve premessa. I caratteri tipografici a disposizione di una officina come quella del Ferrario consentono di allestire pochi fogli di stampa: solo due o tre fogli possono restare in attesa della tiratura. Appena possi-

² La prima segnalazione dell'esistenza di una variante introdotta in corso di tiratura si deve a Fausto Ghisalberti, che ne diede notizia nell'apparato dell'edizione Mondadori dei *Promessi sposi*, t. II, p. 701.

³ M. Barbi, «Il testo dei *Promessi sposi*», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, III (1934), pp. 439-448, rist. in Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 195-227.

⁴ Rinvio al mio contributo: «Un restauro manzoniano (e un acquisto prezioso per la storia della "ventisettena" dei *Promessi sposi*», *Strumenti critici*, XXXVII (2013), pp. 333-349.

⁵ Nel caso manzoniano si tratta della sostituzione di due carte 'coerenti', cioè unite, per un totale di quattro pagine a stampa (di qui anche il termine di *quartino*, o 'baratto', cioè 'scambio' di un foglio, o parte di foglio con un altro). Un *cancellans* può anche essere un foglio intero oppure un mezzo-foglio; Manzoni dice 'quartino' perché si tratta di un 'quarto' di un foglio in ottavo ed abbiamo trovato evidenza solo per questo tipo di *cancellans*, anche dove sarebbe stato possibile stampare un mezzo foglio. Vedi *La collazione*, p. 16 n.

⁶ Vi si segnala la presenza di un errore: «questa storia» in luogo di «di questa storia» (t. III, p. 378), ma solo «in alcuni esemplari».

bile, corrette le bozze, Ferrario provvede a tirare le 1000 copie. A questo punto le possibilità di introdurre varianti sono limitatissime. La prima è quella di raggiungere la tipografia prima che la stampa abbia inizio, o quando ancora sia in corso, per introdurre la variante (le varianti di questo tipo sono molto esigue e irrilevanti dal punto di vista testuale, salvo la celebre «gioia mondana»). La seconda è molto onerosa e solo per gravi motivi può intervenire a sostituire un quartino (o baratto): prevede cioè la sostituzione di un quarto di foglio, e cioè di due carte, contenenti ciascuna due pagine. Impresa costosa (perché occorre procedere a nuova composizione), e soprattutto molto difficile: le porzioni sostituite devono rientrare nella misura prestabilita così che il *cancellans* possa sostituire il *cancellandum* senza che ne resti evidenza alcuna.

L'inchiesta di Harris-Sartorelli ha preso avvio con la collazione meccanica di 70 esemplari effettuata con lo strumento ottico ideato e costruito dal ricercatore canadese, Randall McLeod:⁷ lavoro lungo e impegnativo, di paziente manovalanza, svolto nella Sala Manzoni della Biblioteca di Brera da Emanuela Sartorelli, eppure non coronato (quanto a varianti di stato) dai risultati sperati: a parte le correzioni già note, e minime alterazioni fisiche o modifiche dell'assetto tipografico (imperfezioni corrette in corso d'opera o in *Errata corrige*) nulla di significativo è emerso sul piano testuale. Gli autori dicono ineccepibilmente che in questi casi ciò che conta è la verifica e che «un risultato negativo ha lo stesso valore di un risultato positivo»⁸: e tuttavia un briciolo di delusione, tra le righe, si percepisce lo stesso. Ma non è tutto.

La vera novità della collazione è rappresentata infatti dal recupero di due preziosi baratti, o piuttosto mancati baratti, visto che si tratta di due *cancellanda* che non sono stati rimpiazzati dai rispettivi *cancellan-*

⁷ Rinviamo a R. 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 M. Santoro, Bulzoni, Roma, 1992, I, pp. 325-54 (cit. alla n. 14 di Harris-Sartorelli). Lo strumento in questione appartiene all'Università di Udine, dove viene impiegato in progetti di ricerca coordinati da Neil Harris. Rispetto al metodo più noto e più semplice delle fotocopie su lucido, il collazionatore, che impiega il principio della stereoscopia, è più veloce e più preciso. Per lo svolgimento della ricerca qui descritta esso è stato ospitato dalla Sala Manzoni della biblioteca Braidense di Milano, dove si sono svolte le collazioni di 68 esemplari conservati in biblioteche pubbliche o di proprietà privata; cui sono da aggiungere due esemplari esaminati da Harris, per un totale di 70 esemplari, *La collazione*, pp. 9-10. Le lezioni di altri due esemplari visionati da Harris, senza che siano stati verificati con il collazionatore ottico, portano il totale delle copie prese in disamina in questa ricerca a settanta, *La collazione*, pp. 9-10.

⁸ *La collazione*, p. 11.

tia: il primo conservato nell'esemplare di lavoro, custodito nella Biblioteca Nazionale di Brera (la cosiddetta 'staffetta', di cui diremo, segnata: Manz. XIII. 102-104: vol. I, fasc. 9, cc. 1.8, pp. 129-30 e 143-4); il secondo nell'esemplare della Biblioteca Ambrosiana (segnato: L.P. 2391-93: vol. I, fasc. 10, cc. 1.8, pp. 145-6 e 159-60). Acquisti davvero molto rilevanti sul piano testuale, e tuttavia pochi rispetto alle notizie certe provenienti dal carteggio: in una lettera in particolare al Rossari Manzoni parlava di otto o nove baratti già eseguiti all'altezza del settembre 1826.⁹ Harris-Sartorelli mettono in campo tecniche di riconoscimento che hanno la sottigliezza delle grandi inchieste investigative: si muovono con felice empiria, utilizzando strumenti diversi, e spesso incrociando i rilievi per giungere alla certezza. La lettura del saggio ci porta dentro la bottega dello stampatore, tra i suoi strumenti di lavoro (le puntine sul timpano, le mazze «che agganciano qualche carattere e lo tirano fuori», e il martello di legno a testa tonda per battere il libro appena legato...), tecniche di impressione (in bianca e in volta: la prima sul *recto* del foglio, la seconda sul *verso*), posizione della carta sul torchio (molto significativa quella 'acentrica' utilizzata per le copie in carta velina) e di piegatura dei fogli; e risme di carta che hanno una specifica provenienza (la cartiera Andreoli da Toscolano) e presentano dunque anche posizioni caratteristiche della filigrana nella forma, o modulo, impiegata per fare il foglio nel tino: elementi fondamentali su cui lavorare. Le forme sono costruite in coppia, così da rendere più efficiente il lavoro dei due operai addetti alla fabbricazione: il lavorente e il ponitore (il primo fa il foglio nel tino, il secondo riversa il foglio sul feltro). Il risultato sono due forme gemelle, nel linguaggio tecnico della filigranologia, che si distinguono per la posizione differente della marca d'acqua, che nella maggior parte dei fogli utilizzati per la Ventisettena è un'aquila monicipite sopra le lettere AFG poste a specchio negli angoli inferiori, sinistro o destro, del modulo. A seconda della collocazione la 'A' oppure la 'G' si trova più in angolo e così facilita la distinzione fra le forme. La posizione delle filigrane, ai fini della ricerca, risulta molto rilevante; come pure l'esame con luce radente, che consente di distinguere l'impressione in volta da quella in bianca.

⁹ «Bisogna dunque che Grossi, al quale ora mi rivolgo, attento bene! si faccia dar da Ferrario il di più stampato cioè i fogli 12, 13, 14, e faccia tirare pulitamente le 5 pagine del 15°: che si faccia dare tutti i baratti (nel pacchetto speditomi non ce n'è che due, e sono otto o nove, salvo il vero) e aggiugnere il tutto all'involto imperfetto che si voleva consegnare ier sera, e l'involto, così compiuto, sigillarlo, scrivervi sopra: à M.r C. Fauriel, rue de Verneuil, n.º 47», lett. 244 del 14 settembre 1826. L'involto imperfetto era stato annunciato in precedente lett. al Fauriel del 10 settembre (lett. 243).

Non vogliamo soffermarci qui sulle tecniche (magistralmente illustrate nel saggio) tese alla ricerca di quelle anomalie che possono tradire, che tradiscono anzi con matematica certezza, la presenza di un *cancellans* (definito come un «disturbo fisico», *La collazione*, p. 32), quand'anche esso materialmente non sia, almeno ad oggi, recuperabile. Talune, semplici in apparenza (o come tali presentate), abbisognano in realtà di un occhio lungamente esercitato («Visionato sempre in un ambiente scuro con una luce radente, il lato della prima impressione appare come più disturbato; quello della controimpressione come più liscio»).¹⁰ La sobrietà dell'esposizione non lascia dubbio sulla maestria dei rilievi (provenienti da un laboratorio da anni attivissimo), presentati con estrema parsimonia (solo raramente il profano è avvisato, se pure già da sé non avvertisse la difficoltà dell'impresa: «Si tratta perciò di una verifica assai soggettiva, che richiede molta esperienza e lunga pratica da parte del bibliografo»:¹¹ così a proposito delle ispezioni con luce radente), e valutazione puntuale del rapporto costi-benefici (il massimo risultato è ottenuto con dispendio di energie attentamente valutato: indizio di una perfetta padronanza dei mezzi),¹² e infine con massimo riguardo ai non addetti ai lavori, che possono essere condotti 'per mano' entro il complesso cantiere della tipografia, senza mai smarrirsi, senza l'assillo di dubbi penosi, e il necessario ricorso a manuali specialistici (ogni temine è glossato; apposite tavole illustrano i dati tecnici, come la forma e la posizione delle filigrane). Sia detto per dovere, ma non senza espressa gratitudine.

Quando ormai la ricerca, individuati i baratti 'fantasma', si avviava a conclusione, ecco una nuova svolta: sulla base di una segnalazione di varianti contenute in una ristampa della Ventisettana eseguita a Parigi,

¹⁰ *La collazione*, p. 33.

¹¹ *La collazione*, p. 33.

¹² Così viene scartata un'ipotesi di ricerca troppo onerosa sulla varietà delle filigrane: «Le singole filigrane presenti all'interno delle risme di carta vergata sono all'incirca una diecina. La vita di una coppia di forme in uso regolare al tino era di un paio di anni, più o meno il tempo richiesto per la stampa della Ventisettana, per cui un'analisi più approfondita condotta sull'identità delle filigrane avrebbe avuto la possibilità di definire una stratificazione più raffinata e complessa dell'utilizzo del materiale nella stamperia. Abbiamo rinunciato però – volutamente e consapevolmente – a questa ipotesi di indagine: a parte la complessità del lavoro richiesto, la presentazione dei risultati avrebbe accresciuto ulteriormente un saggio già lungo e intricato», *La collazione*, p. 27. Anche l'indagine sulla stampa a mezza imposizione dei quartini è rimandata ad accertamenti ulteriori, *La collazione*, pp. 35-36.

presso l'editore Baudry nell'estate del 1827,¹³ diventava possibile recuperare effettivamente ben cinque nuovi *cancellanda* (il sesto era già noto, in quanto presente nella copia 'staffetta'):¹⁴ i testi ivi reperiti (sostituiti poi dagli ultimi *cancellantia* spediti al Fauriel nella lettera già ricordata del settembre 1826) sono testimonianze inedite. Alcuni davvero preziosi, perché relativi al secondo tomo, per il quale manca la testimonianza di lavoro costituita dalla Copia Censura (di cui l'intero secondo tomo è andato perduto). La vicenda della ristampa francese era già stata ricostruita da Giulia Raboni nell'*Introduzione* alla Seconda minuta:¹⁵ e ad essa rinviando volentieri, limitandoci qui all'essenziale.

Manzoni dunque invia per tempo, tramite il Fauriel, ad Auguste Trognon, copia della Ventisettana, perché ne procuri la traduzione francese (come già per il *Carmagnola*): ma la copia (contenente i *cancellanda* non ancora sostituiti, gli ultimi inviati dal Manzoni) finisce invece, non si sa come, nelle mani dell'editore Baudry che la manda in tipografia a tamburo battente.

I *cancellanda* così recuperati oltre a confermare in realtà la bontà delle tecniche di identificazione poste in atto, venivano ad ampliare notevolmente il *dossier* relativo a questa complessa operazione di 'ingegneria' tipografica, consentendo di studiare meglio le motivazioni di volta in volta sottese all'operazione. Preziose, da questo punto di vista, le tavole che corredano lo studio: la lezione dei *cancellanda*, ad esempio, è posta a confronto sia con la lezione antecedente (Copia Censura, o Seconda minuta), che con la lezione definitiva del *cancellans*: così che si possa apprezzare e valutare, com'è giusto, lo scarto, e le ragioni che vi sono sottese. E ancora, alla fine, una tavola condensa gli elementi utili alla ricerca dei *cancellanda* identificati ma non reperiti («in modo di facilitare la verifica di copie non prese in disamina nel corso della presente ricerca», fornendo tutti i dati identificativi disponibili).¹⁶ A noi, che abbiamo tratto tanta utilità dall'illustrazione, sia concesso un breve commento sull'importanza dei risultati raggiunti. Il 'bottino' definitivo dell'esplora-

¹³ Le differenze erano state segnalate da S. Veggiano, «Altre varianti dei *Promessi sposi* nell'edizione Baudry del 1827», *Otto/Novecento*, XVI (1992), pp. 5-21 (tratto dalla sua tesi di laurea, *Capitoli sulle traduzioni dei Promessi sposi in Francia*, discussa nel 1991 all'Università Statale di Milano, relatore Prof. R. Ghigo Bezzola). Peraltro l'ipotesi avanzata (che Baudry non avesse integrato nella propria edizione quelli spediti da Manzoni nel settembre '26) riesce smentita dalle nuove ricerche.

¹⁴ Sono, nell'ordine, vol. I: fasc. 1 3.6; 9 1.8; 12 3.6; 16 3.6; vol. II 2 3.6; 17 3.6.

¹⁵ *Introduzione agli Sposi promessi*, pp. LXVIII-LXXVI.

¹⁶ *La collazione*, p. 93.

zione è di quindici *cancellanda* individuati: due effettivamente ritrovati; cinque restituiti dalla Baudry; due ricostruiti congetturalmente avendo presente la Copia Censura del primo tomo (per approssimazione, mancando la possibilità di valutare le correzioni di bozze precedenti il *cancellandum*); sei in forma ancora più approssimativa in mancanza della copia Censura che, per il tomo secondo, è andata perduta, per cui il confronto è attuato con la recente edizione della *Seconda minuta*: giusto per saggiare le possibili ragioni della sostituzione. Il primo macroscopico dato che emerge è la complessità del cantiere della composizione tipografica. Al fine di illustrare meglio il passaggio dal manoscritto alla stampa ci sembra opportuno ripercorrere le tappe del lavoro, facendo ricorso anche a qualche elemento desunto dall'edizione della Ventisetana in corso di allestimento.

Da casa Manzoni alla tipografia (e ritorno)

Con lettera databile ai primi di agosto del 1824, Manzoni, che risiede in villa a Brusuglio, invia al Grossi le bozze appena corrette:

C.A.

Eccoti il figlio, o per meglio dire, il foglio; e la cagione dell'aver esso tanto indugiato a tornare si è che il padre ha nome Gambacorta. Ringrazio chi mi ha fatto avvertire quegli *aveva* della pag. 30. La correzione di quel passo mi ha messo in giuoco a ritoccarne altre, onde la pagina si trova conciata in quella conformità che puoi vedere. Abbiate tutti pazienza, e se si può, rimandami questa pag. corretta, perch'io sia certo che il compositore abbia trovato il filo in un tal labirinto.¹⁷

La paronomasia tradisce, con quel rapporto di straniata derivazione, diciamo di consanguineità pseudoetimologica, un trasporto affettivo singolare, ricalcato su analoghe 'parentele' addotte dai poeti antichi: *fratres* erano per Ovidio i suoi libri di poesia («Querebam fratres, exceptis scilicet illis, / quos suus optaret non genuisse parens» *Tristia* III 1, 65-66). Il tropo (che dell'oggetto coglie l'identità più vera e profonda), surrogando, con potenziato effetto straniante, il termine proprio (ci aspetteremmo l'ordine inverso «Eccoti il foglio, o per meglio dire il figlio»), marca il distacco traumatico dell'autore dalle proprie carte: le quali, composte e corrette, vanno incontro al loro destino.

¹⁷ *Carteggio*, lett. 106.

Ripercorriamo l'ultimo tratto di questo percorso. Via via che la revisione degli *Sposi promessi* procede, il Manzoni rilegge la Copia procurata dal copista e introduce nuove correzioni con lo scrupolo di massima intelligibilità per il tipografo.¹⁸ Ottenuto l'*Imprimatur* di Bartolomeo Zanatta, Imperial Regio Censore e Prefetto del Ginnasio di S. Alessandro, la Copia non va in tipografia, ma torna a Brusuglio: il Manzoni la licenzia a 'quinternetti' (i fascicoli cuciti), previa verifica ultima, e qualche ritocco.¹⁹ Ne è prova la lettera al Grossi da Brusuglio, dell'agosto 1824 (il Sargenti precisa: «primi giorni di agosto 1824»), dove è cenno alla pag. 123 come particolarmente complessa («Ti raccomando la pag. 123, che potrebbe imbrogliare il compositore»).²⁰ Ma il riferimento non è (come annota l'Arieti), alla pagina di stampa, peraltro priva di interventi rilevanti rispetto alla Copia per la Censura, bensì alla Copia stessa. Il Manzoni, nell'atto di inviare in tipografia le carte che ha dinanzi a sé (in particolare la 123, che reca un grosso cartiglio, scritto con grafia cursoria, a tratti sbavata) si preoccupa del tipografo, e la raccomanda all'amico. Ma anche il foglio delle *Aggiunte* collocate in calce al cap. XI presuppone che abbia dinanzi la Copia, cui queste aggiunte si appongono (i capp. VII-VIII). Anzi in questo caso siamo certi che continua a lavorare dopo il 'visto' del Bellisomi: avverte infatti il Grossi: «Ti manderò in altra occasione aggiunte che Ferrario si prenderà l'incomodo di fare approvare, per regolarità».²¹ Dunque da Brusuglio la Copia parte per la tipografia, a fascicoli, e a Brusuglio ritorna, con le bozze.

E poiché in tutte le carte della Copia risulta una piega molto netta a metà nasce il sospetto che, nel ritorno, contenessero al centro le boz-

¹⁸ Per la descrizione e ricognizione generale si rinvia necessariamente a Ghisalberti, *I promessi sposi*, vol. II, t. II, pp. 679-699.

¹⁹ Così interpretiamo la lett. 105 al Grossi, da Brusuglio, datata da Sargenti, a fine luglio - primi di agosto 1824: «Di frettissima aggiungo due scarabocchi ai molti che finalmente ti mando. Povero Grossi! Povero Censore! Povero Compositore! Povero autore!». Gli «scarabocchi» saranno allusione alle molte correzioni depositate sulla Copia Censura inviata (per quote) in tipografia. E di quinterni corretti, pronti da inviare al Ferrario, è cenno in lett. 106 al Grossi dei primi di agosto 1824: «Ti manderò con altra occasione aggiunte che Ferrario si prenderà l'incomodo di far approvare, per la regolarità ... Son pronte, ma la madre delle paure, che è anche la mia, non si fida di mandare il quinteretto per mezzo d'un garzoncello: vuole un uomo fatto, di grandezza proporzionata al quinterno». I quinterni erano in realtà costituiti da 6 fogli legati, poi smembrati e tagliati a metà in tipografia, come dimostrano i quinterni del cap. XI conservati intatti (per ragioni di tempo, per completare il primo tomo, furono inviato in tipografia le carte della Seconda Minuta).

²⁰ *Carteggio*, lett. 108.

²¹ *Carteggio*, lett. 106.

ze fresche di stampa. Ne viene conferma dalla c. 292 del terzo tomo (cap. XXXIV): la bozza fresca lascia l'impronta sulla Copia Censura impressa in orizzontale:²² segno appunto che stava nella piegatura della Copia. Il Manzoni trattiene presso di sé le carte già passate per le mani del tipografo, e le ripone in ordine con cura, ben consapevole della loro importanza documentaria. E così questo prezioso documento ci è pervenuto (sia pure non integralmente, mancando il secondo tomo) evitando la sorte toccata di norma ad altri dello stesso genere: quella di essere distrutti, una volta assolta la loro funzione.

Le bozze venivano inviate a foglio (dunque 16 pagine per volta): si veda la lettera al Grossi del 27 settembre 1824: «mi trovo al momento di montare in carrozza senza aver corretto il foglio 20 mandatomi ier l'altro».²³ Ma è certo che anche il primo foglio, appena tirato fosse del pari recapitato, prima dell'impressione: per un'ultima occhiata e qualche estremo ritocco (fermo restando che, in mancanza di avviso diverso, la stampa, di lì a poco, sarebbe comunque partita). Si spiega così, per quello che ci pare di poter arguire in base alle risultanze della nostra inchiesta (parallela a quella di Harris, ma sempre con quella in fecondo scambio di rilievi e di osservazioni in corso d'opera), la singolare difformità di carte che formano la 'staffetta'. Celebre la lettera al Rossari, a metà giugno del 1825, perché corra dal Ferrario a sostituire «panno lavato» a «panno curato» (XIII § 55: «Il vicario scendeva le scale, mezzo portato e mezzo tirato, bianco come un panno curato»: f.3, t. II, p. 46). La tiratura del foglio era già ultimata:

Caro Rossari,

per quella lingua toscano-milanese che vagheggiamo insieme, va, corri, vola da Ferrario, vedi se il foglio è ancora correggibile, se non è tirato, e correggi, altrimenti mi converrà forse fare un *quartino*, cioè un baratto: risparmiarmi quei quattro soldi, che il pubblico non me ne rimborserebbe.²⁴

L'operazione non riesce, e la Ventisettana reca l'impronta della forma toscana (*curato*), in luogo della tosko-milanese (*lavato*), non emendata

²² Impressione simile alla c. 310 della Copia Censura del terzo tomo. Purtroppo risulta molto difficile stabilire con certezza di che pagina si tratti (forse un esame più sofisticato potrà dare risultati migliori): ma lo specchio della pagina è compatibile, e la posizione della controstampa soprattutto, situata nella metà superiore della pagina, in senso orizzontale, induce a credere che si tratti di bozza fresca, stampata su una sola facciata.

²³ *Carteggio*, lett. 112.

²⁴ *Carteggio*, lett. 220.

neppure in *Errata corrige* (che peraltro non accoglie correzioni di lessico).²⁵ La scoperta è registrata nelle *Postille* alla Crusca, dove alla voce *bianco*, nel senso di “pallido”, Manzoni registra:

Bianco per pallido. E di qui: Diventar bianco come un panno curato. Min. not. Malm. 5. 51. Che i milanesi dicono come un panno lavato.

P.S. Anche i toscani. V. Panno.

Ma da dove proveniva la certificazione toscana? Non dalla Crusca: nulla di utile alla voce *panno*. La trovava nel *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini (nella prima edizione, ovviamente, Milano, dalla Stamperia Reale, 1814), dove alla voce *pann* si legge: Vegnì color d'on pann lavaa. Tramortire. Il Fagiuoli nella sua commedia *Amor non opera a caso* (att. I, sc. XVIII) ha anche: *V'avete fatto un viso di pan lavato*. L'esempio del Fagiuoli, uno degli autori comici più studiati dal Manzoni in questi anni, basta e avanza a certificare l'uso toscano.

La preferenza di una forma toscana rispetto a una tosco-milanese non poteva essere tale da giustificare un quartino, né una segnalazione in *Errata corrige* (che accoglie un solo caso di correzione lessicale), ma sarebbe divenuta il passaporto valido per la promozione nella Quarantana di *lavato* contro *curato*.

Analoga corsa dovette verificarsi per la sostituzione di «gioia mondana» a «gioia carnale» (vol. III p. 330):²⁶ Ferrario fermò la tiratura e operò la modifica, presente in una quota (minoritaria) della tiratura in carta vergata.²⁷

Una volta corrette (spesso in modo minuto e articolato) le bozze, Ferrario, come s'è detto, tira il foglio da inviare al Manzoni, per un'ultima occhiata, anche se il tempo disponibile è poco: la carta utilizzata per questa 'anteprima' doveva essere quella a portata di mano. Di lì a poco sarebbe partita la tiratura in carta velina prima, e vergata poi.²⁸ La copia

²⁵ Unica, minima, eccezione *filaticcio* in luogo di *filaticcia* (t. I, cap. II, § 56).

²⁶ E così pure l'erroneo «questa storia» in luogo di «di questa storia» (III, p. 378), registrato in *Errata corrige* come presente «in alcuni esemplari», sarà frutto di correzione avvenuta durante la stampa.

²⁷ «Sul piano numerico la prima lezione è maggioritaria, essendo stata riscontrata in 42 esemplari: quelli in carta vergata presentano entrambe le versioni; quelli in carta velina, invece, riportano esclusivamente la lezione “gioia carnale”, mentre la copia ‘stafetta’ ha la lezione “gioia mondana”», *La collazione*, p. 13.

²⁸ Vedi Harris-Sartorelli: «È lecito perciò pensare che la prassi della tipografia fosse quella di passare la scorta di carta velina sotto il torchio durante la fase iniziale della tiratura con lo scopo di stampare immediatamente i fogli meno numerosi e di maggior pregio», *La col-*

di lavoro, pur non essendo in carta velina, ci sembra tirata nel modo 'acentrico' caratteristico della tiratura in carta pregiata:

Una conferma al riguardo proviene dalle copie in carta velina grande, nella cui impressione i fogli venivano posizionati sul torchio in modo acentrico: di conseguenza le carte 1-4 in ogni fascicolo sono più larghe di margine (152 mm di media), mentre le carte 5-8 sono più strette (128 mm di media).²⁹

L'individuazione offre un indizio significativo del fatto che i fogli che la compongono venissero tirati prima che partisse l'impressione in carta velina (ma su questo torneremo più avanti).

La legge del piombo e le varianti 'coatte'

La ricerca dei *cancellanda* ha posto l'accento sul condizionamento patito da Manzoni nel corso del suo lavoro (la stampa si avvia nell'agosto del '24, e termina com'è noto a maggio del '27).

Quando Manzoni è costretto dalla necessità a tornare sui suoi passi, e a sostituire un quartino, si trova pesantemente condizionato nelle sue scelte: introdotte le modifiche ritenute indispensabili, deve 'riequilibrare' la pagina a stampa con interventi dettati dalla 'legge del piombo': si tratta di varianti «che l'autore introduce non per libera scelta, bensì in risposta a una costrizione esterna, in questo caso il letto di Procu-ste della pagina tipografica», avverte Harris.³⁰ Il problema è innegabilmente grave: ma si pone, occorrerà precisare, non solo per i *cancellanda* ma, in termini non molto diversi, per l'intera fascia delle correzioni di bozze. Manzoni corregge quando sono composte le 16 pagine del foglio, e anche in questo caso opera avendo cura di non alterare la compagine del testo (quantunque, certamente, rispetto al baratto, si possa imma-

lazione, p. 13. In verità l'esemplare Ambrosiano, che rappresenta un primissimo stato, è in carta vergata: il che significa che alcuni esemplari (più d'uno certamente) erano stampati in carta vergata, per i necessari controlli (la precisazione si deve a Harris).

²⁹ *La collazione*, p. 28.

³⁰ *La collazione*, p. 21: si rinvia, per questi riguardi specifici, alle esperienze della filologia anglo-americane: «la tirannia dello spazio tipografico agisce come se fosse una censura. Una filologia più abituata alla casistica della trasmissione dei testi a stampa, come quella angloamericana, dove l'ispirazione metodologica viene soprattutto dalla teoria del testo-base elaborata nel 1949 in una lezione di W.W. Greg, in una situazione come la nostra, senz'altro introdurrebbe una distinzione fra le varianti migliorative e quelle coatte, anche nei termini della scelta che spetta al curatore del testo critico».

ginare, e anzi talora provare, qualche agio maggiore, qualche eventuale slittamento di riga e riassorbimento alla pagina seguente, in uno o più giri di bozze).³¹ Siamo di fronte a un problema strutturale, cui l'editore non può pensare di rimediare, ma cui deve trovare una risposta ecdotica adeguata, rappresentata (nell'edizione in corso) da una fascia apposita dedicata alla tipografia, a segnare lo stacco netto degli interventi in questo momento della storia del testo rispetto alla libertà di elaborazione dalle stesure manoscritte. Lo studioso, avvisato della peculiarità di questa fascia, leggerà gli interventi come dettati dalla necessità di fare i conti con un regime di libertà condizionata.

Il problema peraltro non è, in buona misura, diverso dal possibile risarcimento degli errori introdotti ad opera del copista, come opportunamente Harris fa presente: «In anni recenti la filologia manzoniana ha obbedito all'insistenza di Dante Isella sul rispetto del testo realmente pubblicato, soprattutto come reazione filologicamente legittima ai recuperi effettuati da Ghisalberti dalle stesure manoscritte».³² La tentazione di porre rimedio agli arbitri del copista ha condotto il benemerito editore dei *Promessi sposi* entro un ginepraio intricatissimo, con risultati da più parti giudicati discutibili.³³

L'editore della Ventisettana si trova così piuttosto condotto a rilevare la natura degli errori intercorsi, piuttosto che chiamato a emendarli, riaprendo una partita chiusa. Si trova insomma costretto tra una fedeltà supina e acritica al testo a stampa (il cui rischio è stato rilevato da Giulia Raboni proprio sulle pagine di questa rivista)³⁴ e la seduzione di restauri che, anche nei casi più conclamati, contengono tuttavia non poche insi-

³¹ La presenza di più giri di bozze è provata a livello filologico: si veda anche il mio contributo «Prove di stampa della Ventisettana. Una pagina utile alla datazione dei «Modi di dire irregolari» (*Promessi sposi* I, p. 42)», *Filologia italiana*, 13 (2016), in corso di stampa. Ma resta da approfondire la modalità di allestimento tipografico, come giustamente mi fa osservare Neil Harris (che ringrazio qui dei molti suggerimenti e osservazioni elargiti anche nel corso del presente lavoro).

³² *La collazione*, p. 21.

³³ Le incongruenze del Ghisalberti non sono sfuggite al più recente editore della Ventisettana, Salvatore Nigro che, pur senza pretesa di discutere esaurientemente le questioni di fondo, o di rifare criticamente il lavoro, ha tuttavia posto l'accento sulla condotta repressibile dell'editore: «Chiari e Ghisalberti hanno conguagliato l'autografo, la copia per la Censura e le correzioni in tipografia. E hanno fornito un testo che in molti punti non corrisponde a quello che i contemporanei lessero. Fino ad aprire vistose aporie con le lezioni della Quarantana [segue un nutrito elenco di casi in cui l'intervento dell'editore appare arbitrario]», cfr. «Nota critico-filologica: i tre romanzi», in *I Promessi sposi* (1827), p. LIII.

³⁴ «Per una filologia d'autore meno bedieriana», *Ecdotica*, 9 (2012), pp. 171-182.

die. Basti un esempio già proposto dalla collega editrice degli *Sposi promessi*. Nel cap. IX, § 93 l'esclamazione di Agnese relativa al singolare comportamento della monaca: «sia ringraziato il cielo che pare che ella ti abbia preso a cuore» diviene, ad opera del copista: «sia ringraziato il cielo che pare che ella ti abbia preso amore» (nella Quarantana muterà affatto in «t'abbia preso a ben volere»).

La locuzione, inconsueta, è però riconducibile ad altre note di Manzoni lettore della *Crusca*,³⁵ sicché riesce difficile emendarla come certamente erronea ai suoi occhi. Senza contare che la locuzione «prendere a cuore» era tutt'altro che consolidata nel suo patrimonio linguistico, se è vero che la muta, poco più innanzi, al § 94 (da «a cuore» degli *Sposi promessi*, si passa a «a petto», che si istaura a testo della Ventisettana): «Il desiderio di obbligarsi il padre guardiano ... avevano realmente disposto la signora a prendersi a petto la sorte delle due povere fuggiasche». Forse, non trovando riscontro immediato nella *Crusca* veronese per la locuzione «prendersi a cuore», cerca un equivalente accreditato che trova in «a petto».³⁶ L'errore del copista s'insinua in una zona di scrutinio linguistico ancora aperto, e di residua incertezza. Passata al vaglio delle correzioni di bozze, riesce difficile all'editore espungere la lezione «ti abbia preso amore» come certamente erronea. Senza contare il ruolo, non trascurabile, dell'*Errata corrige*, che il Manzoni avrebbe ben potuto sfruttare per emendare e uniformare, e cui invece ricorre con grande parsimonia: 14 correzioni in tutto. La più parte (11 casi), per semplici refusi e guasti meccanici; un solo reintegro di punteggiatura; una minima variante di lessico («filaticcio» in luogo di «filaticcia»);³⁷ una variante grafica («cappuccino» in luogo di «capuccino»): l'unica 'retroattiva', a emendare tutti i casi che precedono, e che la 'legge del piombo' non consentiva di correggere («N.B. Lo stesso errore è incorso più altre volte, fino alla p. 109», così in *Errata*). Ma proprio quest'ultima correzione chiama in causa tutta la casistica di oscillazione scempie/doppie («femina/femmina»; «imagine/immagine»; «publico/pubblico» ecc.) che contraddistingue il processo di revisione della Seconda minuta, nella dire-

³⁵ Registrare locuzioni come «Prendere ardire, baldanza, sicurtà ec.» (ad v. *prendere*, § XVII), sulle quali questa poteva apparire ricalcata.

³⁶ Ad v. *petto*, § 8: «Prendersi a petto checchessia vale impegnarsi in checchessia con premura».

³⁷ L'opzione è verosimilmente ricavata dal *Dizionario universale* di Francesco D'Alberti di Villanuova, Milano, Cairo, 1825: significativo il fatto che alla voce «Filaticcio» figuri la postilla del Rossari: «*Frisell* (mil.)» (vedi *Postille di Luigi Rossari al Dizionario universale di Francesco D'Alberti di Villanuova*, a cura di S. Pacaccio, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2014, ad v.).

zione univoca dello scempiamento,³⁸ ponendo l'editore nella condizione di dovere uniformare, eventualmente, le eccezioni residue. Manzoni interviene in *Errata* proprio quando si rende conto della stravaganza della forma «capuccino» rispetto alle attestazioni della tradizione (*Crusca*, vocabolari e testi di lingua dell'officina manzoniana): indizio della crisi di una norma che, nel momento in cui riconosceva di non poter essere assoluta, veniva anche a perdere in buona misura la sua forza prescrittiva (il che spiega anche la sua rapida decadenza, di qui in poi, nella lingua di Manzoni).³⁹ Interessanti, se mai, le ragioni di questa singolare 'mania': rinviando l'accertamento, alquanto oneroso per escussione dei dati e riferimenti teorici, ad altra sede. Conta qui, per noi, il rischio di uniformare una serie di discontinuità proprio nel momento in cui, verosimilmente, l'autore scopriva la fragilità dei fondamenti in base ai quali aveva operato.

Certo le osservazioni di Harris-Sartorelli (non meno che le riflessioni di Giulia Raboni) mettono, come si suol dire, il dito nella piaga. All'editore della Ventisettena è affidato il compito, se si vuole ingrato, di essere innanzitutto uno 'storico' del testo proposto, e di renderne ben evidenti le condizioni diverse di elaborazione e di intervento correttivo, riducendo i propri interventi ai casi di errore conclamato. Così, ad esempio, la fascia di bozze risulterà nettamente distinta da quella dell'autografo, e le lezioni erronee introdotta dal copista saranno debitamente contrassegnate in apparato così che si rendano immediatamente riconoscibili. E ancora, a piede del testo, una fascia speciale evidenzierà la lezione d'autore arbitrariamente introdotta dal copista (sopravvissute, ben s'intende, tanto alla correzione, operata da Manzoni, della Copia Censura, che alla correzione delle bozze). Del resto il segno dell'errore si direbbe, in qualche misura, indelebilmemente impresso nella complessa storia testuale dei *Promessi sposi*. Valga per tutti il caso del *cancellandum* non sostituito nell'esemplare 'staffetta', da cui è tratta la Quarantana. Manzoni non si avvede della dimenticanza, e la lezione viene promossa a testo definitivo (ma su questo caso torneremo più innanzi).⁴⁰

³⁸ Rinviamo all'escussione completa fornita da G. Raboni nell'Introduzione agli *Sposi promessi*, pp. xxxii-xxxiii.

³⁹ La correzione dell'*Errata corrige* è indizio non isolato: negli spogli linguistici (*La verifica dell'uso toscano*, prima sezione: A), riferiti dagli editori al 1827, e opportunamente ricondotti alla interrogazione di toscani «di carne e d'ossa» residenti a Milano, si trovano registrati lemmi quanto mai eloquenti: «*Femmina* con due *mm*», e a seguire: «*Ubbidire. Provvedere* e suoi derivati», *Scritti linguistici* II, p. 78.

⁴⁰ «La sopravvivenza di questo *cancellandum*, parte integrale del foglio originale e perciò indistinguibile sul piano fisico, venne, a distanza degli anni, dimenticata dal-

L'esemplare di lavoro

Grande merito di Harris-Sartorelli l'aver portato l'attenzione sull'esemplare di lavoro:

Dopo la stampa della Quarantana, l'autore fece mettere una legatura di pregio in marocchino viola con fregi in oro e ne fece dono, con una dedica autografa, al figlio maschio primogenito, Pietro (1813-73). Oggi l'esemplare è tra i cimeli più preziosi della Biblioteca Braidense, e presenta caratteristiche fisiche del tutto peculiari.⁴¹

A parte la qualità della carta utilizzata,⁴² la descrizione della 'staffetta' contiene altri elementi importanti:

In generale la distribuzione delle varianti indica che la stampa dei fogli che compongono i volumi appartiene alla fase iniziale della tiratura, ovvero si colloca fra l'esecuzione delle copie in velina e l'avvio del grosso delle copie in carta vergata. Tuttavia, mentre l'esemplare condivide con il nucleo delle copie impresse in velina alcuni refusi tipografici, esso presenta la lezione «gioia mondana», che consideriamo posteriore alla più comune «gioia carnale» attestata in tutti i quattordici esemplari in carta velina verificati.⁴³

Molto significativa, come s'è detto, la collocazione temporale: la tiratura della 'staffetta' avviene a parte, e precede quella in carta velina (sulla

l'autore, il quale perse lo strato di correzioni rappresentato dal *cancellans* introdotto in tutti gli altri esemplari e così ripristinò involontariamente le lezioni precedenti», *La collazione*, p. 22.

⁴¹ *La collazione*, p. 17.

⁴² I fogli di carta vergata che compongono i tre volumi divergono infatti marcatamente rispetto a quelli impiegati per il resto dell'edizione, in particolare per quanto riguarda la filigrana e quindi la provenienza della carta. Al posto dell'aquila che sormonta le lettere «GFA», nei primi due volumi la marca presenta infatti le due lettere «AM», che identificano una provenienza dalla cartiera gestita da Andrea Mafizzoli, sempre a Toscolano, e invece di essere collocate nell'angolo inferiore esterno, le due lettere si trovano praticamente al centro di una metà del foglio: di conseguenza in alcuni fascicoli la filigrana compare spezzata fra quattro carte differenti. Nel terzo volume poi compare un'altra scorta con una filigrana differente, cioè una corona sormontata da due «C» arabe (spesso difficilmente leggibili), di nuovo nell'angolo inferiore del foglio. All'interno dei tre volumi la carta utilizzata è sostanzialmente uniforme, ma il supporto cartaceo del terzo volume è più spesso rispetto a quello degli altri due e anche a quello normalmente impiegato per la tiratura su carta vergata», *La collazione*, p. 17.

⁴³ *La collazione*, pp. 17-18.

variante di stato «mondana» al posto di «carnale» ci soffermeremo più avanti). Quanto poi alla denominazione, di comodo, di esemplare staffetta si precisa:

Nella discussione abbiamo dato a questa icona della letteratura italiana – con riferimento al gergo delle redazioni editoriali moderne – l’etichetta di copia ‘staffetta’. La copia ‘staffetta’ infatti è il primo esemplare del libro completo dopo la stampa, ma ancora non rilegato, che giunge dalla tipografia alla redazione della casa editrice con lo scopo di verificare che non ci siano difetti che potrebbero rendere necessaria la ristampa di qualche foglio (p. 18).⁴⁴

Certo, nel linguaggio tipografico moderno la ‘staffetta’ è cosa alquanto diversa. Forse più opportuno parlare di ‘esemplare di lavoro’ (l’esemplare corretto da Manzoni in vista dell’edizione definitiva): all’etichetta va riconosciuto tuttavia il vantaggio di riuscire immediatamente caratterizzante. «È plausibile – aggiunge Harris – che la copia sia rimasta slegata, anche per facilitare l’eventuale composizione tipografica».⁴⁵ In realtà qui possiamo parlare di assoluta certezza: la gran parte delle numerosissime postille vergate nei margini interni, che s’insinuano sino al centro della piega della legatura, non potevano essere estese se non su fogli sciolti. Il volume, sino al momento della composizione della Quarantana, doveva presentarsi come insieme di fascicoli contenuti verosimilmente in una carpetta.

L’esperienza del bibliologo corre all’esemplare di bottega delle tipografie rinascimentali «ad uso esclusivo del tipografo. Si trattava perciò di un esemplare che il più delle volte, magari imbrattato d’inchiostro, a lavoro concluso veniva cestinato, e per tale ragione poteva essere stampato su fogli di minor pregio, talvolta anche di riciclo».⁴⁶ La fattispecie tuttavia appare alquanto diversa, sia nella sua costituzione, che nel suo utilizzo: le riflessioni che seguono vorrebbero aggiungere qualche elemento caratterizzante.

Una nutrita serie di referti accomunano la ‘staffetta’ alla tiratura in carta velina: ma, curiosamente, la variante «gioia mondana» (che vi è attestata) contro «gioia carnale»⁴⁷ si instaura quando era già partita la

⁴⁴ *La collazione*, p. 18

⁴⁵ *La collazione*, p. 17.

⁴⁶ *La collazione*, p. 18.

⁴⁷ La collazione dei 70 esemplari ha dato il seguente risultato: 42 esemplari registrano la prima lezione, che risulta così nettamente prevalente. Poiché però le copie in velina (probabilmente collocate all’inizio della tiratura), riportano «gioia carnale», si deve

tiratura in carta vergata: un'eccezione apparentemente inspiegabile. Ma forse proprio questa correzione (che comportò di certo una corsa da casa Manzoni alla bottega del Ferrario, e la preghiera di sospendere l'impressione per sostituire la parola) ci aiuta a comprendere meglio come venne a compaginarsi la 'staffetta': e merita pertanto qualche parola di commento che corrobori le conclusioni di Harris riguardo al carattere seriore di *mondana* (già ipotizzato da Ghisalberti), sia pure in forma dubitativa («mancando una prova assoluta dell'ordine di stampa», *La collazione*, p. 14). La certezza non può riposare su ragioni di lingua più di quanto non possa sulla probabile successione delle scorte di carta: ma il concorso di indizi diversi e indipendenti servirà a suffragare la scelta di *mondana* contro *carnale* a testo della Ventisetтана.

Un accertamento linguistico

Il sintagma («gioia carnale») era sì presente nella trattatistica edificante,⁴⁸ ma legato ad accezione alquanto diversa, con riferimento al tema della lussuria: risulta insomma, in questo contesto, di scampato pericolo (cade nel discorso che padre Felice rivolge a quanti sono scampati dal contagio: «Tolga Dio che possano scorgere in noi una gioia clamorosa, una gioia carnale dall'aver scansata quella morte»), alquanto singolare e sorprendente. Questa «gioia carnale» (dove «carnale» vale 'materiale', ovvero 'esteriore, superficiale') è in realtà palesemente vicina alla «tristezza carnale» di don Abbondio di fronte al cardinal Federigo che lo incalza: un fastidio, e un'oppressione quasi fisica: «Don Abbondio sulle prime, quando aveva veduto che s'intonava un rabbuffo, aveva sentito un turbamento, una stizza, una tristezza tutta carnale», *Fermo e Lucia*, t. III, cap. IV § 28). Evidente, se mai, la totale estraneità della voce dalla sfera semantica della lussuria, e lo slittamento in un ambito del tutto inconsueto nella nostra tradizione. L'attributo era emerso in fase di bozze a correggere la lezione

pensare che la correzione fosse introdotta nel corso della tiratura in carta vergata: si può così ragionevolmente decidere di accogliere a testo la seconda lezione, Harris-Sartorelli, *La collazione*, pp. 12-14.

⁴⁸ Lo troviamo ad esempio nelle prediche secentesche di Mariano Mancini da Pesaro: «Astinenza ne' cibi, sobrietà nel bere, virginità, che per voto fugge ogni gioia carnale», *Le diciotto prediche del R.P.M. Mariano Mancini da Pesaro*, Pesaro, appresso il Concordia, 1601, p. 180 (ma dietro c'è il «gaudium carnale» di S. Agostino ricordato da Giovanni Negri, *Sui Promessi sposi: commenti critici, estetici e biblici*, Milano, La Scuola salesiana, 1903, p. 118).

di Seconda minuta «gioia terrestre», che pure non risultava perspicua, né ben supportata dall'uso letterario (in *Crusca* non si registrano applicazioni dell'aggettivo ai sentimenti).⁴⁹ Dal fondo della memoria riaffiorava «carnale», che di certo evocava testi ed *auctoritates*, quantunque estranei al volgare: se vogliamo trovare i giusti corrispettivi, infatti, dobbiamo spostarci sul versante francese, segnatamente portorealista. Agli occhi di un insigne 'solitario' le donne che si rattristano per la passione di Cristo, in realtà soffrono di una afflizione superficiale, non sono colpite «de la même douleur que lui». Queste donne «n'avoient qu'une tristesse charnelle», commenta Antoine Singlin (1607-1664), fondatore delle Petites écoles di Port-Royal.⁵⁰ E ancora: nel commento di Pasquier Quesnel al *Nuovo Testamento* si oppone la «joie charnelle» (che è compiacimento di beni materiali) a quella cristiana: «Insensé qui sacrifie cette joie, et l'esperance de celle du ciel, à une joie charnelle, joie d'un moment, joie source de mille chagrins et de mille inquietudes dès cette vie».⁵¹ Tocchiamo con mano un fondo eccentrico dell'educazione linguistica (e culturale) del Manzoni.

Poco dopo aver introdotto l'aggettivo in bozze (in luogo di «terrestre» degli *Sposi promessi*), dovette percepire, nel breve volgere di tempo, l'azzardo: un'occhiata alla fida *Crusca* bastava ad avvisarlo. Nel prosieguo della revisione del capitolo XXXVI tuttavia (anche solo sfogliando le pagine che restavano da correggere, o per improvviso corto circuito della memoria) ecco riemergere le parole di Padre Cristoforo rivolte agli sposi, così da vicino consonanti con quelle di Padre Felice agli scampati dal contagio (§ 67, p. 356): un'analoga raccomandazione ad affrontare la vita futura nello spirito di una rinnovata carità. Vi figurava un aggettivo adattissimo, per misura, a sostituire «carnale» (perfettamente equivalente la misura dei piombi: 7 caratteri):

ricordati, figliuolo, che se la Chiesa ti rende questa compagna, non lo fa per procurarti una consolazione temporale o mondana, la quale, se potesse pure

⁴⁹ Meglio, se mai, 'terreno', con la «terrena soma» e il «terreno incarco» del Petrarca, rispettivamente RVF XXVIII 78 e XXXII 7.

⁵⁰ L'opera era uscita nel 1644, citiamo da una delle tante ristampe: *Instructions chrétienne sur les mystères de N. Seigneur Jesus-Christ, et sur les principales festes, où sont expliqués les Evangiles et Epîtres des Dimanches de l'année*, Par M. de S-G., Paris, chez Rollin Fils, Quai des Augustins, à S. Athanase, 1736, t. IV, p. 88 (è posseduta dal Manzoni in edizione Paris, Desprez, 1767, conservata al C.N.S.M.).

⁵¹ L'opera è ovviamente presente nella biblioteca del Manzoni *Le Nouveau Testament en françois*. Amsterdam, J. Nicolaj, 1727 (C.N.S.M.). Citiamo per comodità dall'edizione, Paris, Pralard, 1693, t. II, p. 311.

essere intera e senza mistura di alcun dispiacere, avrebbe a finire in un gran dolore, al momento di lasciarvi; ma lo fa per avviarvi tutti e due sulla strada della consolazione che non avrà fine.

Singolare che, proprio toccando un tema dove, volendo, poteva cadere «carnale», Manzoni usi invece «mondano» (a conferma di quanto «carnale» fosse esente da allusioni a lussuria). Questa volta trova, nella *Crusca*, perfetto riscontro e autorizzazione («*Di Mondo, contrario a Divino, o Sacro*»).

Dovevano essere passati uno o due giorni: Ferrario, a metà dell'opera, poté fermare i torchi e provvedere. Manzoni doveva tenere particolarmente alla sostituzione di una variante che rischiava di risultare tanto fuorviante: si comprende che intervenisse subito a sostituire il foglio vecchio con il nuovo nella sua copia di lavoro. Si spiegherebbe così quella singolarità rilevata da Harris:

mentre l'esemplare condivide con il nucleo delle copie impresse in velina alcuni refusi tipografici, esso presenta la lezione «gioia mondana», che consideriamo posteriore alla più comune «gioia carnale» attestata in tutti i quattordici esemplari in carta velina verificati.⁵²

Sarebbe dunque stato Manzoni stesso, avuto a disposizione il foglio rifatto, a sostituirlo nel suo esemplare.

I fogli di stampa sul tavolo di lavoro

Per condurre avanti il suo lavoro Manzoni ha bisogno di controllare contemporaneamente la Seconda minuta, da correggere e da passare al copista (ma in alcuni casi ritorna in campo anche il *Fermo e Lucia!*); la Copia Censura, da correggere e tenere in serbo per il Censore; le bozze da correggere e rinviare. Non basta: ha bisogno di avere sottomano i fogli che ritornano e che, ripiegati e tagliati, dovevano essere riposti in un cartelletta piccola, a portata di mano. Consegnate le bozze (talora in più giri di bozze) Manzoni, a rigore, non avrebbe più avuto il controllo sulla lezione ultima del suo romanzo licenziata alle stampe. Per un testo di tanta complessità, l'ipotesi non è semplicemente ammissibile. Il testo già composto doveva restare sul tavolo di lavoro, per ogni necessità di verifica: forse

⁵² *La collazione*, pp. 17-18.

anche in due o più copie, perché l'officina manzoniana, specie per il primo tomo, è 'affollata' di lettori e correttori. Anche se certo il Manzoni finì per eleggerne una in particolare, sulla quale emendare i pochi refusi e imperfezioni: e sulla quale poi, per un legame che si consolida con il tempo, lavorare più organicamente in vista di una nuova edizione. Questo esemplare, venutosi a costruire in corso d'opera, via via che i fogli, corrette e ricorrette le bozze, uscivano uno dopo l'altro dal torchio, doveva essere particolarmente caro al Manzoni che lo aveva visto crescere, quasi come una sua creatura (il "foglio", anzi il "figlio").

Ma l'esemplare doveva in particolare rivelarsi necessario quando occorreva considerare l'eventualità del 'baratto': a questo fine era indispensabile operare sul *cancellandum* al fine di confezionare il *cancellans*. Occorreva calcolare esattamente le sostituzioni, valutando i possibili riassorbimenti e risistemazioni della pagina in rapporto alla compagine del *cancellandum* (si dà anche il caso fortunato di pagine in sequenza per le carte situate al centro del fascicolo) da presentare a Ferrario in modo tale che, con somma maestria, il tipografo sistemasse le correzioni, sfruttando abilmente gli spazi disponibili. Harris si sofferma con molta attenzione, baratto per baratto, sulla strategia delle sostituzioni, rilevando «la sua [di Manzoni] abilità a lavorare positivamente con i meccanismi della tipografia». ⁵³ Appena composto, il baratto doveva essere rivisto, ritoccato, come una normale bozza, per poi essere tirato in 1000 copie (anche alla tiratura dei baratti è dedicata una raffinata indagine), ⁵⁴ da tenere pronte per la sostituzione. Appare ben verosimile che il *cancellandum* venisse estrapolato dall'esemplare di lavoro, così che si potessero segnalare le esatte porzioni da sostituire.

L'esame della staffetta ci consente di avanzare l'ipotesi che l'esemplare in questione sia proprio questo. Di qui proverrebbero (salvo una sola eccezione, quella del *cancellandum* residuo del capitolo V) i quartini inviati in bottega. Ritornati i baratti corretti dalla tipografia (così come le bozze con i fogli), Manzoni li avrebbe inseriti nuovamente nell'esemplare. Alcuni singolari difformità ci rafforzano in questo convincimento. Il dettaglio più apprezzabile è la varietà della carta corrispondente al quartino sostituito, talora più spesso rispetto a quella degli altri 3 quartini del foglio (così, nel vol. I, i fasc. 1 3.6; fasc. 1 4.5; fasc. 12 3.6; fasc. 16 3.6; vol. II, i fasc. 2 3.6; fasc. 3 3.6 e 43-44; fasc. 4 4.5). Ma spesso risul-

⁵³ *La collazione*, p. 52.

⁵⁴ La tecnica della mezza imposizione «con la quale si stampavano entrambi i lati del foglio, realizzando soltanto due quartini, ciascuno però in due copie», *La collazione*, p. 35.

tano difformi anche le misure dei margini bianchi, troppo più stretti, o più ampi, rispetto alle altre carte; non costante infine anche la sequenza delle carte che, stando alla piegatura acentrica, dovrebbero risultare susseguenti l'una all'altra in serie regolare (le prime 4 più larghe, le successive 4 più strette, così che i lembi delle prime 'sporgano' un poco, in verticale, rispetto al margine delle successive). Nel terzo tomo, non interessato da baratti, la seriazione delle carte larghe (le prime quattro) e strette (le quattro successive) è perfetta.

Ma la certezza può venire da una ispezione di un bibliofilo di lungo corso, quale Neil Harris: cui insomma rivolgiamo l'invito, e da cui ci aspettiamo la possibile conferma dei nostri sospetti. Forse questa icona della nostra letteratura non ha ancora svelato tutti i suoi segreti.

I cancellanda

I cancellanda ritrovati non solo offrono un prezioso manipolo di lezioni, ma sono documento di una condizione difficile di Manzoni rispetto alla 'gabbia' tipografica; per la loro natura di *extrema ratio* cui ricorrere solo in caso di necessità, ci dicono quali siano, nel corso del lavoro, gli 'imperativi' più forti cui Manzoni decide di sottostare. Il cambiamento del titolo (da *Gli Sposi promessi* a *I promessi sposi*), intervenuto nell'estate-autunno del 1825,⁵⁵ quando il secondo tomo era in corso d'opera, ed erano già stampati i titoli sopra l'intestazione «Capitolo primo» (per il primo tomo), e «Capitolo XII» (per il secondo), impone un intervento di modifica immediato, recepito ovviamente dalla Baudry (i *cancellanda* non rintracciati lasciano indizio inequivoco di sé).⁵⁶ Ci sono di certo ragioni di coerenza della *fabula*, non preventivate all'inizio, e che si rivelano in corso d'opera: ad esempio la necessità di anticipare al III capitolo quel «Vidit Ferrer» che agisce così profondamente sulla psicologia ingenua di Renzo, e lo dispone ad aiutare l'astuto cancelliere; o l'inserimento di un cenno a Bortolo già nel capitolo VI, così che appaia poi del tutto naturale, da parte di Renzo in fuga, la scelta del rifugio nella bergamasca.⁵⁷ Insomma la *fabula* chiede una più efficace e sottile concertazione. Ma c'è

⁵⁵ G. Raboni, *Introduzione agli Sposi promessi*, p. 27.

⁵⁶ Si tratta dei quartini: vol. I, 4-5 e vol. II: fasc. I, 1.8

⁵⁷ Si tratta del *cancellandum* del vol. I, fasc. 10, cc. 1.8: «Il passo appartiene al capitolo VI, in cui Agnese espone l'audace piano del matrimonio a sorpresa. La modifica, in cui Renzo alla carta 8r (p. 159) cita il nome del cugino Bortolo come futuro datore di lavoro, prefigura meglio il seguito della storia», *La collazione*, p. 23.

anche la necessità di corroborare il racconto con un adeguato apparato di fonti. Già: la storia entra a reclamare le sue ragioni: alcuni baratti sono certamente motivati dall'inserimento di opportune *auctoritates*. Così nel cap. IX, il richiamo all'*Historia patria* del Ripamonti (baratto mancato recuperato dalla Baudry: vol. I, fasc. 16, cc. 3.6) certifica l'autenticità del personaggio di cui si narrano le vicende (la Monaca di Monza); e anche il baratto del cap. V, uno degli ultimi introdotti (vol. I, fasc. 9, cc. 1.8), crea, intorno ai «navarrini», evocati con sdegno al tavolo di Don Rodrigo, un'aura di più marcata allusività storica. Manzoni poteva accertare la genesi dell'attributo nell'escussione delle fonti sulla guerra di Mantova in servizio del capitolo XXVII (i capitoli XXV-XXVIII sono consegnati alla Censura il 7 luglio 1826), e tornare poi ad accentuare, con il baratto, il carattere irridente dell'epiteto nelle discussioni faziose che si intrecciano al pranzo di Don Rodrigo, dove tutti i convitati sono fieramente avversi al duca di Nevers. Nel *cancellandum* questa marca 'partigiana' risulta già percettibile: «Così si chiamavano allora per istrazio, i francesi, dai principi di Navarra che avevano cominciato con Enrico IV a regnare sopra di loro»: manca tuttavia l'etimo sarcastico *ad personam* con cui era stata attribuita a Enrico IV (figlio di Giovanna III, regina di Navarra) al tempo della sua ascesa al potere (1594), primo Borbone sul trono di Francia: «Così dicevano ai partigiani de' francesi: e la parola era nata probabilmente nel tempo che al re di Navarra Enrico IV si contendeva la successione al trono di Francia, e veniva anch'egli da' suoi avversari chiamato il navarrese» (questa la lezione del *cancellans*). Sappiamo che Manzoni dimenticò di inserire il *cancellans* nella sua copia:⁵⁸ né più se ne avvide (la lezione della Quarantana venne così a fondarsi sul *cancellandum*). Il che può anche significare che le ragioni della sostituzione non erano molto forti, e che l'allusione (alquanto didascalica) al 'navarrese' per eccellenza, al grande Enrico IV, finì per perdere con il tempo, ai suoi stessi occhi, un poco della necessità di essere dichiarata esplicitamente (per di più in forma dubitativa: «la parola era nata probabilmente...»).

Ma ci sono altri casi più sottili, in apparenza meno evidenti nelle loro motivazioni, ma forse per altri riguardi non meno interessanti. La celebre notte dell'Innominato (cap. XXI) appare, attraverso il baratto recuperato dalla Baudry (vol II, fasc. 17, cc. 3.6) ricorretta minutamente a diversi livelli. Non è luogo per commentare gli interventi uno a uno: ma è bene osservare che una trama così fitta richiede necessariamente la pagina in

⁵⁸ In questo caso il *cancellandum* utile a confezionare il *cancellans* da inviare in tipografia sarà stato estratto, per motivi contingenti, da altro esemplare.

pulito del *cancellandum*: presuppone una lettura *à rebours* del libro già in gran parte stampato che consenta all'autore (e primo lettore di sé) di ritornare indietro, con la maturità di un lungo percorso di scrittura e di riflessione, su un luogo per diversi riguardi capitale della *fabula*: il luogo della Rivelazione. Questa storia era stata raccontata in qualche modo per Fra Cristoforo: ma non è dubbio che qui l'evento sia più sorprendente e miracoloso, e dunque più difficile da 'dire' (per Ludovico si tratta piuttosto di una lunga preparazione alla chiamata di Dio, di una ricerca in atto da molto tempo). La scoperta del *cancellandum* insomma consente di individuare un momento altro e lontano rispetto a quello della prima impressione del capitolo (settembre del 1824): il *cancellandum* ci è conservato dalla Baudry, dunque è molto probabile che fosse introdotto dopo il settembre del 1826, quando Manzoni è alle prese con la revisione del terzo tomo.

Le correzioni, che troviamo allineate nella Tavola 15, mettono a confronto le lezioni del *cancellans* e quelle del *cancellandum*: lo scarto è straordinario. Non è tempo di passarle in rassegna e commentarle singolarmente: ci basterà notare come certe tessere di fiacco lirismo siano espunte a beneficio di evidenze realistiche più consone alla natura drammatica del testo («Ora paventava la luce» → «Ora paventava il giorno», XXI § 57; «Le montagne erano ancor fosche» → «Le montagne erano mezzo velate di nebbia», § 59); ma soprattutto ci colpiscono due tessere di grande efficacia. La «pietà» che insorge nell'animo dell'Innominato al ricordo dei tanti delitti, diviene «la molesta pietà»: una pietà che smuove nel profondo le corde di un animo di pietra; la «costernazione» si trasforma in «non so qual rabbia di pentimento»: straordinario ossimoro che scolpisce il conflitto, lo strazio, e insieme lo illumina di luce nuova. Già: il «pentimento» è la parola che mancava nel *cancellandum*: è la luce abbagliante che squarcia quel buio, è la folgorazione che dischiude la strada della salvezza quando tutto sembra perduto.

Singolare che Manzoni la trovi così tardi, tornando su quella pagina, a distanza. Possiamo saggiare l'importanza di quella dimensione di 'riletura' di sé in quelle pagine, allineate le une alle altre nella nitida evidenza della stampa. Su di esse tornava, a misurare un traguardo raggiunto: sino a percepirne un margine di perfezionamento, l'opportunità di scavare più a fondo in quello sgomento, nel contrasto tra disperazione e possibile salvezza, per cogliere l'acme del dramma, il segno dello strazio: e allora, pur lavorando a sostituire segmenti equivalenti del testo, può tirare fuori lo scarto nuovo e decisivo. Del resto, se è vero che i personaggi del Manzoni 'crescono' con il suo libro (e De Robertis ce lo ha mostrato in pagine

magistrali),⁵⁹ non stupisce che maturino anche dentro la stampa, e possano chiedere all'autore di perscrutare nuovamente a fondo, a distanza, il loro dramma.

L'inclusione del *cancellandum* in apparato crea un vertiginoso salto in avanti di due anni. Già: questi baratti introducono nell'edizione la *mise en abyme* del Manzoni lettore del proprio libro, quando il libro non è ancora uscito, ma ce l'ha davanti, e può altrimenti valutare, nel disegno complessivo della *fabula*, il significato che taluni episodi, alcune pagine, vengono ad assumere.

Ma c'è anche un altro aspetto che ci preme sottolineare. Una singolare *ars combinatoria* sembra intervenire a decidere i luoghi sui quali lo scrittore può tornare a intervenire: così per il baratto del vol. I, fasc. 16, cc. 3.6, l'inserimento della nota sulla 'storicità' della Monaca (con citazione del Ripamonti), che interviene a inizio del IX capitolo, consente poi, per pura casualità meccanica (siamo alla carta 'coerente'), alcune magistrali correzioni al ritratto della Signora. E se l'una ragione sarà preminente sull'altra (quella storica su quella psicologica), pure resta singolare la contingenza, senza la quale importanti tratti di quel volto, di quella figura ritta dietro le sbarre, verosimilmente non sarebbero stati introdotti. Già: oltre le varianti 'coatte' la legge del piombo produce queste occasioni irripetibili, di cui Manzoni sa tanto approfittare, e che riaprono, inopinatamente, partite in apparenza chiuse.

Non meno rilevanti da questo punto di vista la serie di correzioni introdotte nel baratto (restituito dalla Baudry, dunque molto tardo) che interessa la descrizione iniziale che fa da sfondo alla comparsa di Don Abbondio (fasc. 1, cc. 3-6). Assistiamo qui a una minuta riscrittura che sovrappone a una sensibilità linguistica e stilistica dell'agosto del 1824 la maturità conseguita più di due anni dopo. Il cumulo straordinario di acquisizioni richiederebbe un commento davvero troppo minuto: altro modo di osservare, di descrivere, di costruire la pagina (si vedano le Tavole 8 e 9). Anche questo squarcio memorabile nasce da un ritorno indietro, a distanza, quando il libro è per la gran parte uscito dalla tipografia, e si può tornare a rileggere con occhi diversi quel 'fondale', già nitidamente stampato, per esaltarne più efficacemente i tratti che lo rendono 'spettacolare' (così, con nuova, efficace sintesi, il *cancellans*: «Il luogo stesso da cui contemplate que' varii spettacoli, vi fa spettacolo da

⁵⁹ I contributi manzoniani sono stati recentemente raccolti nel volume, *Gli studi manzoniani*, a cura di I. Becherucci, Firenze, Cesati, 2014 (si veda, per quanto si è detto, *Il personaggio e il suo autore*, pp. 199 ss.).

ogni banda»): i singoli referti (che nel *cancellandum* appaiono ancora disgregati e per così dire inerti, descrittivi) sono ora trascesi, da un sentimento dominante, diciamo pure lirico, corale.

Il compito dell'editore è certamente quello di mettere in evidenza, tanto in apparato, quanto, e più ancora, nella *Nota* a ciascun capitolo la complessa dinamica di costituzione del testo, con scarti improvvisi che infrangono l'asse della diacronia, e sovrappongono a zone ancora incerte e opache lo smalto della piena maturità di riflessione e di scrittura.

Raramente un contributo in apparenza arido e tecnico come una collazione di esemplari eseguita in buona misura da un occhio 'artificiale' ha il potere di condurci al centro del rapporto che Manzoni istaura con la pagina a stampa, vorrei quasi dire con i caratteri, con i piombi che trasformano lo scartafaccio, l'esperimento di laboratorio (da condividere con gli amici più stretti), in individuo autonomo, pronto a vivere una vita propria.

Questa dimensione di Manzoni lettore di se stesso in corso d'opera è importante per comprendere certi baratti che non hanno una ragione eclatante, ma che nascono da una capacità di interpretare in altra luce situazioni e personaggi. Certe correzioni si possono fare solo 'in pulito': come nel caso delle bozze; altre (è il caso dei *cancellanda*) a un gradino più alto, quando il tempo ha prodotto una lenta decantazione del testo, consentendo magari di assegnare a certi elementi strutturali, come la descrizione iniziale, una funzione in parte nuova.

I primi *Promessi sposi* ci appaiono, diremo conclusivamente, in bilico tra la perenne ricerca di perfezione, e una macchina a stampa che 'fissa' e raggela i risultati parziali via via conseguiti: tra un esemplare del libro 'in costruzione' (i fogli che l'autore ripiega e allinea nella sua 'staffetta'), e le carte che attendono l'ultima revisione.

Il rapporto si rovescia molto tardi: se è vero che, ancora nel settembre 1826, restano da introdurre ben sei baratti nei tomi primo e secondo: quelli che non sono entrati nella Baudry (cinque nuovi, il sesto presente anche nella 'staffetta'). Solo in vista del traguardo, Manzoni, consolidato ormai in buona misura un sistema linguistico, fissata nei suoi ingranaggi più sottili la *fabula*, rafforzate le strutture portanti della storia (l'ultima fatica riguarda il rifacimento dei capitoli XXVI-XXVII), ritoccati con i nuovi *cancellantia* alcuni luoghi ritenuti insoddisfacenti, guarda avanti: guarda, stremato, alla fine.

Anche in tipografia quei fogli pronti da inviare, con le bozze da correggere, all'autore hanno guadagnato una loro veste, diversa e unica. Una risma di carta speciale, più spessa e pesante (certo più bella rispetto

a quella da bozze ma, pur sempre grossolana, porosa: come dire, da 'prova'), è predisposta per accogliere la prima impressione, quella destinata al 'padre' (il terzo tomo della 'staffetta' risulta così più voluminoso dei primi due). Singolare che, pur tra le interruzioni e riprese che contraddistinguono il terzo tomo,⁶⁰ la scelta di quella carta si mantenga inalterata (segno della cura che Ferrario concede a una creatura che doveva sentire un poco anche sua, e nella quale, per sensibilità e cultura, poteva riconoscere lo stigma dell'eccezionalità) sino al limine ultimo dell'*Errata corrige*.

ABSTRACT

The essay shows the results of the important research of Harris-Sartorelli «La Ventisettana dei *Promessi sposi*: la collazione e i *cancellantia*», just published in *Annali manzoniani*, pointing up the methodological originality of the study published by the two Authors and the great relevance of their research for the edition of *Promessi sposi* that is forthcoming. Two *cancellanda* have been found in *Ventisettana*, while other *cancellanda* have been identified in the reprint of the novel done in Paris by Baudry in 1827. The Authors examine the printing techniques still used in nineteenth-century editions; Manzoni is heavily influenced in replacing the four-page folder, because he can replace a text with another one only if provided that it doesn't modify the structure of the copy going to press. So we could define these variants as 'forced'. The editor of the *Ventisettana* had therefore to address a hard issue in setting up the critical text.

⁶⁰ Il terzo tomo s'avvia con lentezza: solo il 7 luglio 1826 Manzoni può consegnare al Censore i primi quattro capitoli (XXV-XXVIII); poi, a seguire, invia i capitoli XXIX-XXXII. Il 10 settembre avvisa il Fauriel dell'arrivo dei primi 14 fogli (che comprendono per l'appunto, quasi per intero, i primi 8 capitoli, sino a p. 224). Seguono ancora mesi difficili: solo l'11 giugno dichiara in lettera al Fauriel il *respice finem* (lett. 256).

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

1ª edizione, maggio 2017
© copyright 2017 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2017
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-8698-6

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

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