

# Ecdotica

1  
(2004)

Università degli Studi 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,  
Clemente Mazzotta, 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

Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna

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

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

## INDICE

### **Presentazione**

di GIAN MARIO ANSELMI, EMILIO PASQUINI, FRANCISCO RICO 5

### **Saggi e Proposte**

ROGER CHARTIER, *Editer Shakespeare (1623-2004)* 7

FRANCESCO BENOZZO, *Filologia al bivio: ecdotica celtica e romanza a confronto* 24

LUCIA CASTALDI, PAOLO CHIESA, GUGLIELMO GORNI, *Teoria e storia del lachmannismo* 55

NEIL HARRIS, *Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle* 82

CRISTINA URCHUEGUÍA, «Kritisches Edieren». *L'edizione critica in Germania oggi* 116

### **Foro**

*Forme e sostanze: «Il Cortigiano» di Amedeo Quondam* 157

Interventi al Seminario di Bologna del 19 maggio 2003: PAOLO TROVATO, p. 157 • ANTONIO SORELLA, p. 164 • EMILIO PASQUINI, p. 168 • FRANCISCO RICO, p. 172 • ALFREDO STUSSI, p. 178 • AMEDEO QUONDAM, p. 192

### **Testi**

*Augusto Campana e gli incunaboli della tipofilologia in Italia* 211

ANTONIO SORELLA, *Premessa*, p. 211 • AUGUSTO CAMPANA, *Nota bibliografica alle «Epistolae Aemilianae» di Giambattista Morgagni*, p. 219 • AUGUSTO CAMPANA, *Una edizione poco nota degli «Opuscula miscellanea» del Morgagni*, p. 235

**Rassegne**

«On Hypertexts» (JOHN LAVAGNINO), p. 239 • David McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830* (LODOVICA BRAIDA), p. 248 • «El laboratorio filológico» (MARÍA JOSÉ VEGA), p. 255 • Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale* (MARCO VEGLIA), p. 266 • Germán Orduna, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos* (SILVIA IRISO ARIZ), p. 272 • *Variants, 1 e 2/3* (GONZALO PONTÓN), p. 279 • Jean-François Gilmont, *Le livre et ses secrets* (EDOARDO BARBIERI), p. 283 • Giovanni Della Casa, *Rime*, ed. S. Carrai (ANTONIO CORSARO), p. 289 • Antonio Cano, *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, ed. D. Manca (EDOARDO BARBIERI), p. 293

**Cronaca**

«The Book as Artefact», Terzo Colloquio della European Society for Textual Scholarship (ESTS), Copenhagen 21-23 novembre 2003 (LUIGI GIULIANI), p. 297 • «Il libro antico fra bibliografia e catalogo: lo stato della questione» (Udine, 10-12 dicembre 2002) e «La tipografia e la sua variante» (Firenze, 10-12 dicembre 2003) (ELISA DI RENZO, MARIA CHIARA FLORI), p. 300

## Foro

### FORME E SOSTANZE: "IL CORTIGIANO" DI AMEDEO QUONDAM

PAOLO TROVATO, ANTONIO SORELLA, EMILIO PASQUINI,  
FRANCISCO RICO, ALFREDO STUSSI, AMEDEO QUONDAM

I contributi che qui si presentano sono stati esposti nel corso di un Seminario di Studi tenutosi presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna il 19 maggio del 2003, in occasione dell'edizione curata da Amedeo Quondam di Baldassarre Castiglione, *Il Cortigiano*, Milano, Mondadori, 2002. Tale volume si presentava di particolare interesse per la discussione di questioni metodologiche intorno alle quali si sono avvicendate le voci di Emilio Pasquini, Amedeo Quondam, Francisco Rico, Antonio Sorella, Paolo Trovato, sapientemente orchestrate e coordinate da Ezio Raimondi. A quei preziosi contributi si aggiunge qui quello altrettanto prezioso di Alfredo Stussi che, in quella circostanza, non poté essere presente come era previsto dal programma, ma che ha raggiunto gli altri nell'approdo, fondamentale, della stampa.

PAOLO TROVATO

1. *Tractant fabrilia fabri*. Fiducioso che altri colleghi li svolgano come meritano, mi limiterò ad accennare ad aspetti molto vistosi dell'edizione che qui discutiamo, per soffermarmi invece su alcune scelte e implicazioni non altrettanto marcate e certamente fabbrili, ma forse non indegne di attenzione. La novità più singolare (sulla quale, qui stesso, Alfredo Stussi) è certamente la decisione di sottoporre il libro del Castiglione, già affidato dal suo autore alla mediazione di copisti, revisori, compositori tipografici, a un drastico ammodernamento grafico e fonomorfológico, alla maniera dei correttori editoriali del Cinquecento, normalizzandone il titolo e quindi, con poche eccezioni, il testo.

Tutt'altro che comune in Italia è anche il contenuto dell'intero secondo volume, intitolato *Guida alla lettura*: di fatto una pazientissima, eroica parafrasi continuata per i lettori non specialisti, giudicati (come

succede nei paesi stranieri) inadatti ad accostare senza adeguate protesi un classico. Il fatto è (come è ben noto) che l'ala vincente nella nostra "questione della lingua" ha, in qualche maniera, bloccato l'evoluzione dell'italiano (cioè il fiorentino letterario) riproponendone, nel Cinquecento, uno strato antico, primo trecentesco. Indifferenti alla lingua che si usava nel loro tempo, i grammatici e, prima ancora, i tipografi del Cinquecento, hanno deciso che la lingua giusta per i testi letterari era quella. Di qui il terribile corto circuito di oggi, cioè l'illusione che, poiché le strutture fonico-morfologiche dell'italiano sono, anche nel secondo millennio, più o meno quelle del fiorentino del Trecento, tutti siamo per ciò stesso abilitati a capire, senza pagare il dazio di lunghi studi, gli scrittori del Duecento, del Trecento, del Quattro-Cinquecento. In realtà, la divaricazione tra l'italiano di oggi e quello di ieri rimane enorme, ed è massima nella semantica. Esempio, oltre che didatticamente eloquente, è al riguardo il celebre saggio di Contini sul sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Dove, se togliamo il verbo *essere*, non c'è una sola parola che coincida dal punto di vista semantico con l'italiano d'oggi, anche se tutte all'apparenza banali ed inoffensive: *gentile, onesta, pare, donna, cielo, terra*, la stessa preposizione *di*... Un francese si accorge benissimo che il francese medievale del *Roman de la Rose* è tutta un'altra roba perché ci sono cascate di grafemi ridondanti che sono stati semplificati in fasi storiche successive. E la stessa cosa succede in Inghilterra, dove, se qualcuno legge Chaucer nella veste linguistica dei manoscritti più antichi, capisce che sta entrando in un altro mondo. Tali i precedenti, dichiarati anche a voce dallo stesso Quondam, di questa prova di alta divulgazione: che sperimenta (forse con eccesso di generosità) modalità di pubblicazione dei classici, se non inedite, estremamente rare in Italia.

Resta da avvertire che l'*Introduzione al Cortigiano*, alias *Cortegiano* (a differenza della riscrittura e della parafrasi, per niente divulgativa), riassume, aggiorna e integra con grande perentorietà le indagini portate avanti da Quondam sul classicismo del Cinquecento e sul Castiglione negli ultimi trent'anni (ricordo solo l'edizione del *Cortegiano* per Garzanti del 1981, la ristampa anastatica della *princeps* aldina del 1528, realizzata per il decennale di «Europa delle Corti» nel 1986, il dossier, voluminosissimo, del 2000, sulla storia del grande libro).

2. Una innovazione di dubbia utilità, che non sono disposto a perdonare nemmeno a un maestro-amico cui sono legato da vent'anni, come Quondam, è la nuova paragrafatura, che mette fuori gioco in un colpo

solo almeno un secolo di studi e di riferimenti puntuali al *Cortegiano*. Qualcuno, tra i giovani, si chiederà perché scaldarsi tanto per una cosa, la paragrafatura, evidentemente estrinseca e non d'autore. Si tratta di rispetto del prossimo e del suo lavoro, di giusta considerazione delle consuetudini: di valori insomma etici, fondamentali, che ben si convengono al libro tanto finemente analizzato da Quondam e che sono oggi minacciati da più fronti.

Sono più che mai di attualità le pacatissime raccomandazioni avanzate dal Barbi a proposito della *Vita Nuova*, datate 1907:

Io non avrei voluto [...] introdurre nel testo una divisione marcata di capitoli con la relativa numerazione fra l'uno e l'altro; ma non si può ormai, pel comodo delle citazioni, rinunciare a tale distinzione e numerazione [...]. Si doveva in questa suddivisione tener conto soprattutto del senso, ma aver altresì riguardo da una parte al vantaggio dello studioso, che non vuol commi troppo lunghi, e dall'altra al gusto tipografico, che non vuol numerazioni troppo fitte e troppo irregolari. Ho cercato di evitare, quant'è stato possibile, tutti gl'inconvenienti; ma se anche non vi fossi riuscito, *io raccomando ai futuri editori queste mie suddivisioni, come anche quella in paragrafi, perché siano accettate e tramandate quali sono*; mutino pure nel mio testo quello che a loro parrà meno sicuro; ma *non impediscano che una citazione fatta su questa o quella edizione possa valere per qualsiasi altra* (corsivi miei).

Tutti sappiamo come, nel caso specifico, siano andate le cose. Anche nel caso del *Cortigiano*, la nuova paragrafatura e le nuove e utili intitolazioni potevano benissimo convivere (tra tonde o tra quadre) con la secolare divisione in capitoli del Cian, passata alle successive edizioni. L'eliminazione del vecchio sistema di riferimento ci obbliga a una faticosa caccia al tesoro ogni volta che vogliamo controllare i commenti o gli studi precedenti. E la voglia passa prestissimo. Tanto più che nella maggior parte dei casi gli attacchi dei vecchi capitoli e quelli (certo più numerosi) dei nuovi paragrafi coincidono, e bastava segnalare i casi in cui Quondam ha preferito spostare l'attacco del paragrafo.

3. A mio avviso, né la circostanziata *Introduzione* né la esaustiva parafrasi e nemmeno il fatto di leggere *buono* e *ancora* dove il testo legge *bono* e *ancor* devono distrarci da una novità meno appariscente, ma metodicamente pregevole: che avrà ricadute importanti anche sull'edizione critica del *Cortegiano*, che attendiamo dallo stesso Quondam. Il testo della redazione definitiva, considerato con qualche ragione da Quondam un lavoro di équipe («Chi l'ha scritto il *Libro del Cortigiano?*»: p. cv)

è stato ricostruito, si può dire, fino a ieri sul fondamento del ms. Laurenziano Ashburnham (= L), licenziato dall'autore e poi sottoposto – in vista della stampa – ad una revisione editoriale (soluzione Cian e Maier – non senza concessioni eclettiche a singole lezioni della stampa –, donde le successive edizioni novecentesche).

Con le parole di Quondam:

i più seri dubbi sulla praticabilità delle scelte operate da Maier conseguirono [...] dagli studi di Ghinassi, che dimostrarono come e quanto su questo manoscritto avesse lavorato [...] un redattore editoriale [...] con regolari e profondi interventi di normalizzazione linguistica che continuarono anche nella fase di composizione e stampa del libro (p. cv).

Per la precisione, come già Ghinassi era riuscito a chiarire, nei margini e nelle interlinee di L c'è una serie di mani diverse, tra cui una (sapientemente identificata in quella di Giovan Francesco Valerio ossia Valier) che interviene dopo quella del Castiglione. Anche a un'ispezione diretta dell'autografo – impreziosito da una superba legatura Grolier e concesso, dunque, con parsimonia agli studiosi – non è sempre facile stabilire se ci troviamo di fronte a una "o" corretta in "u" o viceversa, e da chi. Si esce dal caos solo proiettando i dati filologici sulla documentazione esterna (le lettere dei testimoni oculari, l'avvertenza per i tipografi, le indicazioni del fattore di Castiglione). E i dubbi puntuali, non infrequenti, si risolvono tenendo conto della direzione complessiva del lavoro correttorio.

Come i documenti suggeriscono, in tipografia nel novembre del 1527 ci fu un consiglio di guerra; dal quale emerse la decisione di attribuire a Giovan Francesco Valier – non un correttore professionale, ma un amico del Castiglione e un gentiluomo letterato, almeno nel senso in cui uno può essere un gentiluomo a Venezia – la cura del manoscritto: di fatto, assai attenta. Di qui la decisione di Ghinassi, ribadita ora con forza da Quondam, di attenersi – per quanto riguarda la sostanza del testo – alla *princeps* del 1528. C'erano possibilità alternative? Una sola, e difficile da tradurre in pratica, anche se di grande interesse per gli specialisti:

tentare di 'ripulire' il manoscritto degli interventi di Lgamma, e di risalire a una fase in cui il testo era ancora certamente sotto il controllo dell'autore. Ma un'operazione chirurgica di questo genere temo che non sarebbe praticamente attuabile: in tal modo le correzioni normalizzatrici e toscaneggianti di Lgamma son venute a far corpo unico con tutto il resto del codice (così il compianto, giudiziosissimo Ghinassi).



Insomma, da un lato leggere il Laurenziano Ashburnham al netto di tutte le modifiche di tipo tendenzialmente bembesco è pressoché impossibile, dall'altro, come è naturale, la *princeps* è più corretta del manoscritto: evidentemente molte correzioni, non registrate sistematicamente in L, sono state introdotte nel testo della stampa per iniziativa del compositore (si pensi ai nostri "e così sempre" quando suggeriamo, in un giro di bozze, una direzione correttoria).

4. Lettere del Castiglione alla mano, Quondam ha del resto buon gioco a sottolineare la reiterata disponibilità del Castiglione a subire le iniziative di revisori e tipografi, ma la sua interpretazione, di solito molto persuasiva, invoglia, su questo punto, a qualche distinguo. Leggiamo ad esempio nella *Nota al testo* che «Castiglione si dimostra del tutto indifferente a salvaguardare l'integrità linguistica [ovvero, come si precisa più sopra, fonomorfológica] del suo testo dopo il passaggio tra le mani dei copisti» (p. CVI). Ma è proprio così? Non dimentichiamo quel che Castiglione scrive nel corso della discussione linguistica:

Secondo che altre volte vi ho udito dire, volete poi che in loco de *Capitolio* si dica *Campidoglio*; per *Ieronimo*, *Girolamo*; *aldace* per *audace*; e per *patrone*, *padrone*, ed altre tai parole corrotte e guaste, perché così si trovan scritte da qualche antico Toscano ignorante e perché così dicono oggidì i contadini toscani (I xxxv ed. Cian = 5,68 ed. Quondam).

L'osservazione si trova nello scorcio di teoria linguistica del I libro, fittamente modificato da Castiglione tra la seconda e la terza redazione. Gli studiosi più attenti, tra i quali il già citato Ghinassi e Quondam, ci hanno insegnato che «la discontinuità radicale nell'elaborazione» si rileva appunto nella terza redazione. Per quel che è delle teorie linguistiche il confronto tra le due fasi è stato avviato con finezza da un giovane studioso, Uberto Motta, che rileva un fatto molto interessante, cioè, se non la rimozione, la drastica riduzione dei riferimenti ai grandi trecentisti.

Motta ipotizza che Castiglione aggiorni qui le sue posizioni alla luce dell'ambiziosa sistemazione del Bembo. Credo anch'io che, di fronte al dispiegamento di argomentazioni pro Boccaccio e Petrarca di Bembo, il Castiglione accusi, in queste pagine del *Cortigiano*, ricevuta delle *Prose* (tra l'altro, sollecitate dalla Spagna al fido Piperario) e decida di ritirarsi.

Più o meno lo stesso tipo di revisione, tutta in levare, avviene, per ragioni a mio giudizio simili, riguardo ai lirici: nella seconda redazione il catalogo registra con larghezza i poeti attivi nei primi anni Venti (*Corte-*

*giano*, seconda redazione, III 85); nell'Ashburnham, e di lì nella *princeps*, i Moderni svaniscono e sopravvive solo l'Antico, il paradigma, Petrarca (I LII = 5.125). Ma si tratta di ripiegamenti che non impediscono a Castiglione di criticare – certo, un po' sotto traccia e dunque solo per i lettori più provveduti – gli arcaismi delle cerchie fiorentineggianti (I XXXIII = 5.43-44), né di rilanciare la teoria della lingua comune dei greci, la *koinè* (I XXXIV = 5.62-63) o di polemizzare nemmeno troppo velatamente con il Bembo («e chiamandola lingua volgare volemo in essa usar parole che non solamente non son dal vulgo, ma né ancor dagli omini nobili e letterati intese, né più si usano in parte alcuna», «oggidì son certi scrupolosi, i quali, quasi con una religion e misterii ineffabili di questa lor lingua toscana, spaventano [...] chi gli ascolta», I XXXV e I XXXVII = 5.66 e 5.96). Nella terza come nella seconda redazione il tentativo di rilanciare gli argomenti dei “ciceroniani”, a mal partito dopo la lunga argomentazione a favore dell'elettismo, viene bruscamente interrotto dalla signora Emilia («A me par [...] che questa vostra disputa sia mo troppo lunga e fastidiosa [...]»).

Per tornare sui toscani ignoranti dai quali avevamo preso le mosse, non so se sia già stato notato (la bibliografia sul Castiglione sta diventando incontrollabile) che la quaterna *Girolamo-Campidoglio-aldace-padrone* chiama in causa e condanna, pur senza citarlo esplicitamente, il massimo paradigma delle scritture prosastiche, il Boccaccio (nella nostra tradizione i *Girolami* e i *padroni* non si contano e un *Campidoglio* è anche nel Dante del *Convivio*, nel Villani, nel Petrarca dei *Triumphs* e altrove, ma *aldace* è merce rara: e un'occorrenza sostantivata, per “audacia, coraggio”, spicca nell'ott. 308 del *Ninfale fiesolano*, pluristampato tra Quattro- e Cinquecento).

Insomma, ripiegamenti tattici sì, rese incondizionate no; non nella teoria, ma neppure nella prassi. Il monottongo antiflorentino, e a quella data anche antibembesco, che troviamo nella *princeps* in forme come *bono/bona*, *novo/nova*, *omo/omini* e via dicendo, trova riscontro, oltre che nelle correzioni di Castiglione ai copisti del *Cortegiano* (come rilevato da Ghinassi nel 1963), anche nelle sue lettere autografe (rinvio, in proposito, alla ancora inedita tesi di dottorato bolognese di Roberto Vetrugno, che ho avuto il piacere di discutere qualche tempo fa). È notevole (ed esige una spiegazione) che il revisore Valier – che di suo scrive sempre “fuor”, “fuori”, ecc. – capisca che su queste forme il Castiglione non poteva transigere e si guardi bene, con un'attenzione sbalorditiva per chi abbia in mente l'*usus* dei correttori editoriali, dall'intervenire su questi per altro facilissimi punti di fonomorfologia.

Per le ragioni che si diranno, credo che il Valier si sia modellato sulle correzioni apportate da Marcantonio Flaminio alla sua copia di lavoro, assai discrete e in qualche misura concertate con l'autore. Dichiaro subito le pezze d'appoggio che possono suffragare questa ipotesi, registrate da ultimo nel saggio di Quondam del 2000. Nell'aprile 1525 Castiglione fa scrivere al Flaminio: «pregolo ad exequire quello che restassimo insieme a Mantua». Come scrive il fattore Tirabosco nella sua preziosa lettera del novembre 1527, Valier fa sapere che «volentera haveria visto» quello «altro libro che Vostra Signoria dete a meser Marco Antonio Flaminio». Infine, sempre a detta del fattore: «Monsignore de Baios ha mandato a dimandare messer Marco Antonio Flaminio che venga a Venezia a portare el detto libro. El se aspetta de dì in dì», ecc.).

Quondam si chiede giustamente: «Ha potuto [il Valier] effettuare questa collazione? E i risultati eventuali sono stati registrati da Valier sul manoscritto che è passato sul banco del compositore?» (p. 84).

Come ho già anticipato, alla luce delle opzioni linguistiche che risultano dall'edizione, finita di stampare in aprile, io credo di sì. In caso contrario, la lingua dell'appena citato Flaminio (già consulente del Castiglione) costituirebbe una riprova dell'interesse che la moderata toscannizzazione del *Cortegiano*, temperata da altrettanto moderate aperture al latino, finì per esercitare sui tanti contemporanei infastiditi dall'artificiosità (diciamo pure: dall'affettazione) congenita alla soluzione bembesca. Di fatto, dopo una fase giovanile oltranzisticamente fortuniano-bembesca, Marcantonio si tenne stretto nei suoi autografi sostanzialmente al tipo di lingua con cui il Valier "preparò" il *Cortegiano* del 1528. Ma la direzione di questa ipotesi subordinata (L [copisti + Castiglione + Valier] > *princeps* > Flaminio) è di gran lunga meno economica di quella suggerita più sopra, Flaminio > L (copisti + Castiglione + Valier) > *princeps*. Non per nulla il Castiglione aveva eletto suo consulente il Flaminio che fin da giovane aveva commerciato con le grammatiche del volgare. E non si vede perché il cortesissimo Marcantonio, allora in Veneto, si sarebbe dovuto sottrarre a una così ragionevole richiesta del Valier, autorevolmente avallata da un vescovo amicissimo del Castiglione, Ludovico di Canossa.

#### Nota bibliografica

1. Il riferimento è, ovviamente, a Castiglione, *Il Cortigiano*, ed. A. Quondam, Milano, Mondadori, «Oscar Classici», 2 voll. di pp. v-cxxxI, 460; 782. Gli altri lavori ricordati compendiosamente nel § 1 sono: Baldassar Castiglione, *Il Libro del*

*Cortegiano*, introduzione di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 1981 (2001<sup>10</sup>); *Il libro del cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, in Venezia, nelle case d'Aldo Romano & d'Andrea d'Asola [...], M.D.XXVIII; rist. anastatica 1986 dell'esemplare della Classense di Ravenna, «per i soci e gli amici di "Europa delle Corti"»; Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000.

2. La citazione dall'*Introduzione* di Barbi all'edizione critica della *Vita Nuova* è tratta dall'ed. Firenze, Bemporad, 1932, pp. CCCVIII-CCCIX.

3. Si fa riferimento al saggio, ancora attualissimo, di G. Ghinassi, «L'ultimo revisore del "Cortegiano"», *Studi di filologia italiana*, XXI (1963), pp. 217-64: 256. Da consultare anche F.M. Bertolo, «Nuovi documenti sull'edizione principe del "Cortegiano"», *Schifanoia*, 13-14 (1992), pp. 133-44.

4. La *Seconda redazione del "Cortigiano"* si cita dall'edizione critica per cura di G. Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968. Sulle teorie linguistiche del Castiglione: U. Motta, «La "Questione della lingua" nel primo libro del Cortegiano: dalla seconda alla terza redazione», *Aevum*, LXXII (1998), pp. 693-732. Ma si veda anche, dello stesso autore, il volume *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del "Cortegiano"*, Milano, Vita e Pensiero, 2003. Sulle lettere: Roberto Vetrugno, *Testualità e lingua delle lettere autografe di Baldassar Castiglione (1497-1524). Con un'appendice di lettere di Ippolita Torelli*, tesi di dottorato, Università di Bologna 2003, rel. R. Tesi, pp. 72-3. Sull'evoluzione della lingua del Flaminio, mi permetto di rinviare al mio «Marcantonio Flaminio grammatico del volgare: dal "Compendio" alle "Prose ridotte a metodo"», in *Atti del Convegno su Marcantonio Flaminio*, a cura di A. Pastore, A. Toffoli, Vittorio Veneto, Comunità Montana delle Prealpi Trevigiane, 2001, pp. 137-48.

#### ANTONIO SORELLA

In questo mio intervento mi limiterò a sottolineare, con l'aggiunta di qualche riflessione, l'aspetto che ritengo più significativo dell'edizione mondadoriana del *Cortegiano*, anzi del *Cortigiano*. Già dal titolo, infatti, Quondam fa capire di voler proseguire il lavoro di Giovan Francesco Valier (toscanamente Valerio), nel "riassettare" la fonomorfologia di Castiglione non più soltanto nella direzione del fiorentino aureo, ma dell'italiano dei nostri giorni. L'operazione, va detto subito, è del tutto legittima e risponde, in un certo senso, alla volontà dell'autore di farsi leggere in una veste più "corretta" – che alla sua epoca come nella nostra significava e significa anche più leggibile e più gradevole per i lettori – attraverso la mediazione di un *editor* molto affidabile: di sicuro Quondam non è stato meno attento e bravo di Valier, e lo stesso Castiglione avreb-

be apprezzato il suo lavoro, tutt'altro che semplice e banale. Certo, credo che Castiglione si dovesse preoccupare soprattutto del numero, oltre che della qualità, dei suoi lettori, nel momento in cui decise di pagare per metà le spese di stampa del libro della sua vita<sup>1</sup>. È vero che il formato a cui egli aveva pensato, un elegante *in-folio*, presupponeva una destinazione sociologicamente "alta" (come quella del libro umanistico)<sup>2</sup>, ma il ricorso alle «stampelle dell'autofinanziamento» non dipendeva dal fatto che fosse «insicuro della propria forza», quanto piuttosto dalla sua convinzione di poter ottenere un buon numero di copie personali (130, di cui 30 in carta reale) da donare a destinatari selezionati, senza spendere nulla di tasca propria, ma anzi riuscendo anche a trarre qualche profitto<sup>3</sup>. Una simile prospettiva doveva essere evidentemente anche quella dei Manuzio, che avevano scommesso sul successo dell'edizione. Da parte sua, l'editore moderno avrà acconsentito ben volentieri alla proposta editoriale di Quondam, pensando a un doppio volume da inserire in una collana di grandissima divulgazione e con alte tirature. Non dubito che, così come Valier rese possibile anche ai ceti meno colti di tutta Italia di comprendere il trattato fondamentale e quasi istitutivo della civiltà rinascimentale italiana, che l'autore presentava come scritto addirittura in «lingua lombarda», allo stesso modo Quondam oggi abbia reso accessibile a un pubblico molto più ampio un testo che sarebbe altrimenti difficilmente digeribile persino per gli studenti universitari, che fanno sempre più fatica a leggere i nostri classici prenovocenteschi. Sono d'accordo sul fatto che un'operazione di questo genere non possa essere applicata in modo indiscriminato a tutti i testi del passato: sarebbe addirittura nociva se la si volesse proporre per la *Commedia* dantesca, per esempio, o per opere che non abbiano ancora ricevuto un'attenzione sufficiente da parte della filologia e siano quindi disponibili in edizioni non attendibili o addirittura in edizioni antiche o sette-ottocentesche. Nel caso del *Cortegiano*, disponiamo di una vulgata derivante dall'eccellente edizione di Vittorio Cian, della magistrale edizione di Ghino Ghinassi, per la seconda redazione, e attendiamo l'edizione critica e l'edizione elettronica ipertestuale da tempo annunciate da Quondam, sicché ci possiamo concedere con buona pace di tutti questa utile "rassetta-

<sup>1</sup> Cfr. A. Quondam, *Introduzione* a B. Castiglione, *Il Cortigiano*, Milano, Mondadori, 2002, p. XIV.

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, p. XVI.

<sup>3</sup> Interpreto in questo modo la lettera inviata il 9 aprile 1527 da Castiglione che si trovava a Valladolid all'indirizzo di Cristoforo Tirabosco a Mantova, riportata *ivi*, pp. XIV-XVI.

ra” linguistica e stilistica che egli stesso ci propone, con un coraggio che pochi, al posto suo, avrebbero avuto.

Solo da qualche decennio siamo giunti alla consapevolezza di quanto fosse stato importante il ruolo dei revisori tipografici del Rinascimento, sotto le cure dei quali uscirono “rivisti e corretti” alcuni dei testi fondamentali della letteratura italiana, dallo stesso *Cortegiano* al *Galateo*, dai *Dialogi* di Speroni alle opere di Machiavelli, Aretino, ecc. Viene però da chiedersi fino a che punto i contemporanei fossero a conoscenza di un simile lavoro di *editing* e se lo approvassero. In questa sede non posso dilungarmi su questo argomento, che mi sta molto a cuore, ma vorrei citare in causa almeno il più autorevole dei testimoni. Pietro Bembo aveva collaborato con Aldo Manuzio sin dalla fine del Quattrocento e poi aveva proseguito nella sua carriera di letterato prestando la sua opera di consulente o di vero e proprio revisore a stampatori e ad amici che gli sottoponevano, sempre più numerosi, le loro opere. Tra l’altro, Bembo era stato uno dei fortunati lettori di una precedente redazione del *Cortegiano*, che l’autore fece circolare manoscritta<sup>4</sup>. Nella terza edizione delle *Prose della volgar lingua*, uscita a Firenze dalla stamperia di Lorenzo Torrentino nel 1549 per le cure di Benedetto Varchi, l’autore apportò una correzione rispetto alle precedenti edizioni del 1525 e del 1538 in II, 9, com. 6, sostituendo la litote *poco amorevole* all’aggettivo *disamorevole*<sup>5</sup>. In verità *poco amorevole* è rintracciabile per la prima volta<sup>6</sup> proprio nel *Cortegiano*, I, I, 2 (ed. Quondam: I, I, 4), dove compare in un contesto molto simile, nella bocca di un interlocutore che mostra di schermirsi rispetto alla richiesta di intervenire autorevolmente su un argomento. Tuttavia, nelle precedenti redazioni il passo in questione non c’era e dunque Bembo avrà considerato autorevole e degno di essere memorizzato e imitato il testo dell’edizione, piuttosto che il manoscritto che aveva avuto a disposizione e che gli avrebbe dato una maggiore garanzia di autenticità, ben conoscendo la prassi sbrigativa e poco rispettosa della volontà dell’autore di molti revisori coevi.

La legittimazione del lavoro di Valier non poteva essere più piena e consapevole, nella convinzione ormai acquisita della complementarità della funzione del revisore rispetto a quella dell’autore. A proposito di

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, p. XIV.

<sup>5</sup> Rimando all’*Introduzione* a P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di A. Sorella, Roma, Bulzoni (collana “Europa delle corti” diretta da Amedeo Quondam), in preparazione.

<sup>6</sup> Ho fatto ricorso all’archivio elettronico della *Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di P. Stoppelli, E. Picchi, quarta edizione, Bologna, Zanichelli, 2001.

Valier, mette conto di spendere qualche altra parola. Tra l'estate e l'autunno del 1542 uscirono presso la stamperia degli eredi di Aldo Manuzio i *Dialogi* di Sperone Speroni, che era allora il personaggio di spicco dell'Accademia degli Inflammati di Padova, per interessamento di un altro accademico, Daniele Barbaro. Nel volume, va fatta rilevare l'assenza del trattato *Della vita attiva e contemplativa*, sebbene esso fosse compreso tra le opere per le quali Paolo Manuzio aveva ottenuto il privilegio. Con ogni probabilità, il dialogo non fu compreso tra gli altri speroniani per una precisa volontà di Barbaro, che era rappresentato in esso come interlocutore e grande estimatore delle virtù di Valier, arciprete di Murano e ben introdotto nei circoli letterari (tra l'altro, oltre che il revisore per la stampa del *Cortegiano*, era stato il dedicatario dei celebri *Versi et regole de la nuova poesia toscana*)<sup>7</sup>. Il fatto è che Valier fu imprigionato e torturato nell'agosto del 1542 con l'accusa di spionaggio nella guerra contro i Turchi, per essere giustiziato il successivo 22 settembre. Altrove ho avuto occasione di studiare l'opera di revisione editoriale cui fu sottoposto il *Dialogo delle lingue* di Speroni, grazie alla sopravvivenza dell'autografo nella Biblioteca Capitolare di Padova. Il revisore doveva essere un professionista, poiché con mano esperta bembizzò la lingua dell'autore, rese più leggibili alcuni periodi piuttosto faticosi, eliminò tutti i riferimenti che avrebbero potuto non superare il vaglio della censura veneziana (non solo per motivi di religione, ma anche di mercato, di politica e di ragion di stato) o che avrebbero rischiato di irritare la suscettibilità di singole personalità o di intere categorie come quella dei docenti dello studio di Padova<sup>8</sup>. Speroni non fu affatto entusiasta di questa revisione ed anzi continuò a rivedere l'autografo in vista di una riedizione da lui stesso curata, che però non riuscì mai a realizzare. In questo modo, l'anonimo revisore lasciò la sua traccia indelebile sulla lingua e anche sul contenuto, per certi aspetti, di una delle opere fondamentali del Rinascimento italiano. Ma chi era stato questo revisore? Non possiamo rispondere con certezza, anche se, in omaggio a Quondam, ci sarà lecito avanzare un'ipotesi. Tra le correzioni e le vere e proprie riscritture di frasi o di interi brani c'è la seguente: *facesse il cicerone tra gli artigiani > con gli artigiani facesse il Tullio fuor di proposito*<sup>9</sup>; come al solito, il revisore si preoccupa di rendere perfettamente comprensibile al lettore il senso del-

<sup>7</sup> Roma, Antonio Blado, 1539, cc. a1v-a4v.

<sup>8</sup> Anche in questo caso mi limito a rimandare alla mia *Introduzione* a S. Speroni, *Dialogo delle lingue. Edizione condotta sull'autografo*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1999.

<sup>9</sup> Ivi, par. 37.



la locuzione proverbiale, ma sostituisce anche *Cicerone* con *Tullio* senza alcuna apparente ragione. Peraltro, l'espressione *parere un Tullio* è nel *Cortegiano* (II, 51, già nella seconda redazione, II, 50, dove però Castiglione aveva scritto *Tulio*; ed. Quondam: II, 8, 19). Insomma, se fosse stato Valier l'autore della revisione dei *Dialogi* di Speroni, o almeno del *Dialogo delle lingue*, si spiegherebbe facilmente il motivo per cui egli avesse sentito il bisogno di "normalizzare" l'espressione secondo il modello del *Cortegiano*, che evidentemente doveva ricordare molto bene, anche dopo una quindicina d'anni. Anche Speroni nel *Dialogo delle lingue* mostra di ricordarsi di locuzioni usate da Castiglione, quando per esempio scrive di suo pugno *distorgere nella fa[-c]cia*<sup>10</sup>, che è con ogni probabilità una ripresa, anche nell'aspetto grafico-fonetico, dal *Cortegiano*: *distorgersi il viso* (II, 50, già nella seconda redazione, II, 49; ed. Quondam, II, 8, 14). Il revisore del dialogo, in questo caso, non tralascia di correggere la sonorizzazione di tipo settentrionale che era rimasta nel *Cortegiano*, ma interviene opportunamente toscanizzando: *distorgere nella fa[-c]cia* > *distorcere nella faccia*. Se il revisore del dialogo fu lo stesso Valier, poté avere in questo modo l'occasione di emendarsi per non aver corretto a suo tempo la grafia troppo "lombarda" di Castiglione, lasciando al revisore moderno il compito di perfezionare il suo lavoro (e infatti nell'ed. Quondam si legge, come c'era da aspettarsi: *distorcersi il viso*).

## EMILIO PASQUINI

Temo di non avere molto da dire, anche perché sono un po' colto di sorpresa dalle fotocopie che ci sono state passate, dove vedo squadernati i manoscritti del *Cortegiano*: un invito perentorio a entrare in merito e ad arrivare ai primi principi della filologia, cui non mi sento in grado di rispondere se non con qualche osservazione abbastanza sporadica. S'aggiunga che l'amico Paolo Trovato mi ha appena passato questa sua recensione all'edizione critica delle *Rime* di Dante procurata da Domenico De Robertis, uscita su un esile periodico (la *Rivista dei libri* del 19 febbraio 2003), ma già a un rapido sguardo percepibile come una prova di qualità alta, che non si sottrae a un confronto di sostanza. Mi ha colpito subito – consentitemi di prendere le mosse da un pretesto forse paradossale – la sua descrizione esterna, davvero "materiale" di questa monumentale edizione, spesso 18 centimetri, dal peso di 4 chili e 700 grammi: un fiume in piena, se si pensa che i versi in questione sono relativa-

<sup>10</sup> Ivi, par. 49.



mente pochi, circa 3000, poco più di un quinto della *Commedia*. Confesso che un simile affondo quantitativo mi ha fatto venire in mente il biglietto che anni fa giunse agli amici dalla California, stilato da un valente collega che vi professava Linguistica italiana: vi si annunciava la nascita di una sua bambina, descritta nei suoi parametri oggettivi, lunga tanti centimetri, pesante altrettanti grammi. Io rimasi confuso, limitandomi alle congratulazioni di rito; il compianto Giorgio Varanini rispose invece con una deliziosa poesiola, che meriterebbe di essere citata per intero, ma il cui senso era più o meno riassumibile in una domanda («ma perché non ci dici almeno a chi assomiglia?»).

Tutto questo mio divagare non mira certo a censurare Trovato, quasi si fosse arrestato a rilievi di ordine quantitativo. Il mio richiamarmi all'edizione De Robertis serve a rincalzo di quanto poco fa osservava Raimondi a proposito di Contini: la filologia non deve impressionare troppo, altrimenti la gente scappa; e dunque l'edizione Quondam ha in primo luogo il pregio di un'efficace apertura a un pubblico più vasto, non di soli specialisti. Il che non significa che persino il filologo di professione non resti intimidito di fronte alla fatica enorme di De Robertis, a quella sua ineccepibile documentazione, a quello scavo così fitto e profondo. Una superba dotazione di materiali, discussi uno per uno, e che solo in apparenza rischia di rendere meno leggibile il testo delle poche rime dantesche, sovraccaricandole di troppo peso erudito: basti riflettere che i due primi tomi contengono il più perfetto censimento di una tradizione manoscritta antica che io conosca. E tuttavia non si possono sottovalutare le difficoltà derivanti dall'abbandono di una prospettiva storica in omaggio al canone fissato dal primo "editore", Giovanni Boccaccio: in sostanza, questo straordinario libro di rime si avvia con la "petrosa" *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, che non è certo una prova del Dante esordiente (e qualcuno penserà con nostalgia all'utilità anche didattica di sezioni come le barbiane «Rime del tempo della *Vita Nuova*» o «del tempo dell'esilio»). Ma anche un conoscitore della lingua di quei tempi resterà sconcertato di fronte alla veste bolognese del sonetto della Garisenda; a meno che non conosca il punto di vista di De Robertis, quel suo privilegiare l'"atto di nascita" di un testo, coincidente – nell'estetica della ricezione – col suo primo apparire in pubblico. Dunque, il sonetto di un giovane poeta toscano di passaggio a Bologna mediato o, se si vuole, "recitato" dal notaio bolognese Enrichetto delle Querce, che lo trascrive in un interstizio dei *Memoriali*. In effetti, solo un lettore sprovvisto potrebbe pensare che Dante abbia risciacquato i panni in Savena o in Reno, insomma che si sia divertito a rifare il verso ai cittadini di Stra-

da Maggiore o agli *extra moenia* di Borgo San Felice. Gli addetti ai lavori sanno che – proprio in omaggio ad una rigorosa filologia della ricezione – De Robertis ha stampato le prime edizioni a stampa dei *Canti* leopardiani ponendo in nota le varianti della Piatti e della Starita (ma non quelle dei manoscritti, che restano in qualche modo eventi privati). Sono raffinatezze di un maestro della filologia: quasi un Picasso che, dotato di maestria suprema nel disegno (e capace dunque di riprodurre al meglio il reale), sappia anche rinunciare alla mimesi e optare per le forme astratte o simboliche.

Questo mio preambolo per dire quanto invece l'edizione di Quondam, almeno da un punto di vista filologico, miri all'asciuttezza e alla semplificazione. Confesso di non avere il coraggio di scandalizzarmene, pur avendo condiviso spazi e ansie con Ghino Ghinassi, quando lavorava a fondo sulla ventennale elaborazione del *Cortegiano*, fino a stamparne (1968) la seconda redazione, negli anni – fra il 1963 e il 1967 – in cui (con Antonio Enzo Quaglio) eravamo comandati al Centro studi di filologia italiana, diretto da Gianfranco Contini presso l'Accademia della Crusca, nel mitico palazzetto di piazza dei Giudici. Dunque, per quanto edotto dell'intrico dei problemi testuali attinenti al capolavoro del Castiglione, non mi straccio le vesti davanti alla soluzione di Quondam: in fondo, egli si è affidato a un testo per così dire "omogeneo", nel senso che è il risultato di un'operazione di *lifting* avvenuta in tipografia, dove è difficilissimo sceverare le varie mani (e sarà semmai l'intervento del collega Sorella a chiarirci il meccanismo di certe varianti).

Vorrei citare un'osservazione, spigolata nel primo tomo, a p. CVII della *Nota al testo*. Sottolineando la scarsa attenzione di Castiglione alla "questione della lingua", o meglio il suo interesse «più tattico che teorico» al terzo libro delle *Prose* del 1525, Quondam scrive:

Castiglione infatti non solo accetta consapevolmente il lavoro del redattore Valier, autorizzandolo a normalizzare la sua lingua d'autore, ma soprattutto neppure avverte il rilievo ortografico e grammaticale delle diverse soluzioni fonomorfologiche che i suoi copisti introducono, pure leggendo e rileggendo i manoscritti da loro allestiti [...]. Un autore senza grammatica, Castiglione: è perfettamente consapevole che, se è proprio necessario ormai provvedere a normalizzare secondo le nuove regole, non ne possiede le competenze. In una lettera a Pietro Bembo del 20 ottobre 1518, che accompagna l'invio di una copia manoscritta del *Cortigiano*, invita l'amico a non fare troppa attenzione alla *scrittura* (cioè, all'assetto fonomorfologico del testo: la sua grammatica), perché questa dovrà poi essere la «fatica di un altro». E questo *altro* sarà Giovanni Francesco Valier.

Proprio qui, in questo apparente disinteresse grammaticale di Castiglione, risiede la giustificazione più chiara dell'affidarsi, da parte di Quondam, all'edizione 1528, opera "redazionale" più che d'autore, dunque anch'essa non da rispettare passivamente, ma da normalizzare riconducendola all'uso moderno. S'aggiunga la sede stessa, "popolare", degli Oscar Mondadori, ad esimere l'editore da ulteriori angosce filologiche o linguistiche (fin dal titolo: *Cortigiano* e non *Cortegiano*) e ad orientare il suo obiettivo critico verso una direzione nobilmente divulgativa. Salta agli occhi, insomma, il divario (o lo scarto) fra il registro "alto" dell'*Introduzione*, che si misura con tutti i principali problemi storiografici di quest'opera capitale per la cultura europea, e l'impegno ad appianare in tutte le maniere le difficoltà dell'originale. Non è un caso che al primo tomo canonico, composto di introduzione, testo e repertorio biografico (con medaglioni dei «personaggi storici contemporanei attivi o citati nel *Cortigiano*»), se ne aggiunga un secondo di *Guida alla lettura*, contenente la parafrasi, anzi, quasi la traduzione interlineare dell'opera.

Io mi rendo conto che per uno straniero, o per un lettore qualsiasi che conosca male l'italiano, tale soluzione rappresenti un vero toccasana; che anzi il sistema sia quasi obbligatorio, per un testo antico, nei paesi europei dove esiste una netta frattura tra la fase medievale e quella moderna della lingua (penso al *Roman de Tristan* di Bédier, riscrittura di Beroul e Thomas, o a imprese anche meno raffinate). Debbo ammettere che in Italia, così, s'incoraggerebbe la pigrizia dei nostri studenti; eppure mi rendo conto che in questo modo noi aiutiamo i giovani a rendere spiritualmente coevi i grandi classici, leggendoli integralmente una volta che si sentano esonerati dalla fatica della puntuale esegesi richiesta da un testo antico, nei suoi vari strati (dalla fonetica alla sintassi). Eppure c'è un punto in cui non mi sento di condividere o di giustificare la scelta di Quondam (pp. CVIII-CIX della *Nota al testo*). Se infatti l'obiettivo è quello di migliorare «l'indice di leggibilità rispetto alle attuali competenze linguistiche del lettore standard», perché conservare alcune forme, nella fattispecie quelle del condizionale e del congiuntivo, con la motivazione – francamente speciosa – che «la loro normalizzazione avrebbe comportato un'eccessiva modificazione dell'originale», ma soprattutto in omaggio al loro essere «traccia della distanza linguistica del testo, o della sua arcaicità»? È una domanda che non trova risposta. Perché salvare queste forme, una volta che si erano appianate le altre? O altrimenti, perché modernizzare le altre quando la parafrasi avrebbe tutto ricondotto al codice linguistico odierno? Nell'ambito di questa rigorosa volontà di volgarizzazione del testo, in omaggio a una comunicazione totale, non è che ser-

vano molto queste isolate screziature di sapore arcaico: frammenti salvati in omaggio a una generica ed episodica *pietas temporis acti*.

Quanto poi ai pregi dell'*Introduzione*, non saprei dove fermare la lode dovuta alla sua freschezza compositiva, a certa amabile sprezzatura che non si improvvisa. Così, a proposito dell'impatto della storia all'interno del mondo del *Cortegiano* (pp. xli ss.); o del diverso modo di fare i conti – di questo «autore tardivo di una sola opera, che continua a riscrivere per tutta la vita» rispetto ai casi di Ariosto o di Guicciardini – con la canonizzazione sancita dalle *Prose della volgar lingua* (p. xi); ovvero nelle pagine (pp. lxxix ss.) dove Quondam affronta il tema della polifonia, della dimensione teatrale o mimica che attraversa l'opera. Ma non si collocano a un livello inferiore le osservazioni su certe metafore che elettrizzano il testo, quella celebre dell'arciere (p. xxviii), ma anche altre; o su certe parole-chiave, come *grazia* o *sprezzatura*. Insomma, se penso a come il tecnicismo filologico può respingere o allontanare da certi testi, quest'edizione – che della filologia sembra fare tabula rasa – costituisce un eccellente veicolo per attraversare il classicismo rinascimentale. Ripeto solo, sommessamente, che – una volta modernizzato il testo – avrei rinunciato alla parafrasi parola per parola: una “traduzione” interlineare che raddoppia la mole dell'opera. Non è un male, io credo, indurre il giovane liceale o universitario ad affrontare certi nodi della sintassi antica, a imparare a “fare la costruzione”. A dispetto del contatto quotidiano con il codice scritto dei miei allievi, io non sarei così radicale come Raffaele Simone nel pensare che i giovani abbiano ormai perso per sempre il senso della profondità ipotattica, che non siano più in grado di articolare un pensiero logico secondo piani diversi, condannati invece a una sequenza di schemi giustappositivi, di soggetti concorrenti – analogicamente – in uno stesso periodo. Ritengo cioè che l'analisi paziente dello spessore sintattico di un nostro scrittore antico possa costituire un esercizio nutritivo e liberatorio. Viceversa anche un vecchio filologo come il sottoscritto, persuaso (dalla tormentosa esperienza dei *Triumphs* petrarcheschi) che alle volte occorre rinunciare – per una ragionevole approssimazione – a una perfezione impossibile, trova modo di salvarsi l'anima: una volta deciso di dare un testo leggibile fino in fondo, meglio l'*editing* del 1528 che una qualsiasi soluzione compromissoria o falsamente esaustiva.

FRANCISCO RICO

Sarebbe un peccato se il dibattito che il *Cortigiano* di Amedeo Quondam ha suscitato e continuerà a suscitare fra gli studiosi si riducesse ad una

semplice constatazione – positiva o negativa che sia, e più o meno dettagliata – del fatto che tale lavoro si allontana dai percorsi più o meno abituali dell'edizione dei classici italiani (o, *mutatis mutandis*, dei classici spagnoli). Infatti, il valore della nuova fatica di Quondam risiede tanto nel suo contributo specifico allo studio di Castiglione quanto nel suo mettere in discussione molti dei procedimenti di routine e delle nozioni (generalmente tacite) che transitano lungo i suddetti percorsi.

Pietra dello scandalo è stata soprattutto la «profonda regolarizzazione degli assetti fonomorfológicos del testo, riportati agli usi moderni». Tuttavia, si tende forse a dimenticare che l'edizione di un'opera antica non può che consistere in una modernizzazione, poiché essa implica il passaggio da un codice a un altro, in maniera tale che i valori testuali dell'originale debbano essere trasmessi necessariamente secondo le convenzioni del nuovo codice, e quindi spesso non per mezzo della riproduzione ma dell'equivalenza. Il problema sta nel modernizzare bene o nel modernizzare male.

Sarà sufficiente evocare un paio di esempi che ci collocano su livelli ecdotici differenti e che, naturalmente, non sono dei casi isolati. Nella recente edizione del *Conciliato d'Amore* (Edizioni del Galluzzo, 2001) i numeri romani vengono trascritti fra due punti, in apparente rispondenza con il manoscritto redatto sotto la guida di Tommaso di Giunta. Si tratta di un errore. Nella scrittura manuale i punti servivano a far distinguere immediatamente le cifre dalle parole contigue. Nella stampa tale compito è svolto dalle maiuscole o dal maiuscoletto, o semplicemente dallo spazio che separa le parole dalle cifre. Di conseguenza, in un testo a stampa dei nostri giorni l'uso dei punti a tal fine non ha nessun senso: essi non riprendono dall'originale alcun dato significativo e, anzi, interrompono nel sistema tipografico un elemento ad esso estraneo, un'inutile macchia d'inchiostro.

Sulla stessa linea di Barbi, ne *Il Principe* dei Tascabili Einaudi (1995) viene uniformato «all'uso degli autografi il modo di presentare le preposizioni articolate *da lo* ecc.», precisando che tali forme sono «da leggersi ovviamente eseguendo il raddoppiamento». Niente di meno ovvio. La grafia connessa alla tipografia moderna *esige* che *da lo*, e non *dallo*, sia l'esito fonetico di *da lo*, perché essa è stata stabilita in base a presupposti che non possono essere sovvertiti arbitrariamente se non al prezzo di aggiungervi unilateralmente delle incongruenze. Per la prosa del *Principe* (e per l'immensa maggioranza dei testi di altre epoche) non è né ragionevole né fattibile voler riprodurre la fonetica antica (anzitutto: che fonetica? Quella personale dell'autore – magari con la gorgia e l'erre *mo-*

*scia?* Del compositore? Del copista? Di che luogo e in che data?), e lo è ancor meno se allo stesso tempo si vuole conservare al massimo la grafia antica, grafia che spesso assumeva determinate forme (latinizzanti, ad esempio) valide come arcigrafema di diverse pronunce. Semmai, il punto debole va cercato altrove. Machiavelli scriveva *da lo* nell'82 per cento dei casi e *dallo* nel restante 18 per cento perché, a prescindere da come egli pronunciasse, per lui era indifferente leggere o scrivere la preposizione articolata in una maniera o nell'altra. Ma chi oggi stampa *da lo* sta rendendo opaco, in quanto anomalo ed insolito, un elemento che per l'autore era invece trasparente, e sta quindi offrendo al lettore una falsa deduzione. Il *da lo* calcato sugli autografi è un tradimento a Machiavelli. E il disagio è qui ancor più grave rispetto a quanto avviene nel *Conciliato*, perché qui non si tratta di un piatto per filologi, ma di un libro di durevole valore di cui si sta rendendo difficile l'accesso e ardua la comprensione.

La modernizzazione condotta da Quondam sul testo risponde all'«obiettivo di migliorarne l'indice di leggibilità», in relazione – è dichiarato esplicitamente – «alle attuali competenze linguistiche del lettore standard». Non possiedo l'autorevolezza per entrare nelle particolarità del caso italiano, ma l'impoverimento di *tutte* le lingue, che subiscono l'*argot* omogeneo del potere e dei *media* e l'onnipresenza di una cultura tecnica e materiale che è al di fuori del controllo dei parlanti, è un fenomeno universale. Pertanto, sono convinto che la prima fedeltà di uno specialista è quella dovuta ai non specialisti. O, detto in altri termini, più operativi: la principale ragione d'essere di un'«edizione critica» tradizionale è quella di spianare la strada a un'edizione (o una traduzione) destinata alla lettura. La giustificazione sociale della filologia consiste oggi nel porre a disposizione di un pubblico il più vasto possibile le opere di indiscutibile valore letterario e linguistico, in quanto baluardo contro la memoria, il linguaggio e il pensiero unici. Mai come ora le mete dell'arte del poeta e dell'artigianato del filologo sono state più affini: salvaguardare, potenziare e «donner un sens plus pur aux mots de la tribu». Tutto il resto sono solo esercizi, necessari ma preliminari, volti al raggiungimento di tale obiettivo. La grafia e la lingua del Cinquecento possono essere studiate nel laboratorio di centinaia di libri, ma ciò va fatto fondamentalmente allo scopo di rendere poi accessibili un Machiavelli o un Castiglione a una più ampia gamma di lettori<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Mi permetto di rimandare alle mie osservazioni in *Critica del testo*, 2 (1999), pp. 1069-76; «Lecturas en conflicto: de ecdótica y crítica textual», in *Studia in honorem Germán Orduna*, edd. L. Funes, J.L. Moure, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp.

Detto questo, credo che valga la pena di insistere sul fatto che la modernizzazione, quando si tratta di opere di alto livello, non è un mero servizio reso al lettore, ma una esigenza di fedeltà all'autore. Il *Cortigiano* ci offre un esempio poco meno che archetipico di tale principio. È noto, e Quondam lo sottolinea nel suo prologo e lo studia splendidamente altrove, che Castiglione «neppure avverte il rilievo ortografico e grammaticale delle diverse soluzioni fonomorfolologiche che i suoi copisti introducono; pure leggendo e rileggendo i manoscritti da loro allestiti, freneticamente correggendoli, mai si sofferma a correggere, da 'autore', le forme introdotte arbitrariamente dai diversi copisti», perché egli ritiene che questa «fatica» spetti a «un altro», a Giovanni Francesco Valier (p. CVII).

È questo l'atteggiamento normale all'epoca, che per l'Italia è stato magistralmente illustrato da un classico studio di Paolo Trovato. La stampa aveva apportato una regolarità visiva (caratteri, righe, pagine...) che di per sé richiamava una regolarità ortografica e grammaticale che nella penisola era a sua volta un potente fattore di sviluppo di un mercato nazionale. Ma la regolarità rispondeva all'ottica e agli interessi degli editori, non degli autori, per la maggior parte dei quali la libertà personale era altrettanto grande nell'ortografia quanto nella calligrafia: le «soluzioni morfologiche» permettevano tante variazioni quante ce ne potevano essere fra i molteplici tracciati individuali di una stessa lettera dell'alfabeto. I margini di manovra all'interno della «grammatica» non conoscevano altri limiti che quelli dell'intellegibilità.

Dunque, Castiglione delegò a «un altro» – perché in effetti non era di sua incombenza – la responsabilità della pubblicazione del *Cortigiano* secondo i modelli editoriali dei migliori libri del suo genere, e tale delega non va abusivamente intesa come una concessione limitata a Valier e ai Manuzio. Bene ha fatto Quondam a seguire il testo della prima edizione a stampa e non, come aveva fatto Bruno Maier, quello dell'ultimo manoscritto che fu rivisto da Castiglione... e che tuttavia è meno fedele a Castiglione. Ma egli ha anche giustamente ripreso la volontà espressa dall'autore di accordare gli «assetti fonomorfolologici» con le convenienze editoriali, che in questo caso sono rivolte a garantire una maggiore fruibilità e intellegibilità ai destinatari, procedendo a una discreta modernizzazione (estremamente discreta, a dire il vero: «la totalità, o quasi, delle normalizzazioni [...] è attestata nella prima edizione») che non priva

543-56; e «Nota preliminar sobre la grafía del texto crítico», in *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, edd. C. Saralegui, M. Casado, Pamplona, Universidad de Navarra-Gobierno de Navarra, 2002, pp. 1147-59.



il testo di alcun segno storico significativo ed evita anzi il prodursi di “rumori” o “interferenze” che possano turbare la comunicazione con i lettori.

Di fronte ai dissensi suscitati dalla modernizzazione delle suddette particolarità – che sono, in definitiva, non trascendentali – sorprende (in teoria) che non ne siano stati espressi altri possibili (e forse più sostanziali) riguardanti la segmentazione del testo. Sia nei manoscritti sia nella *princeps*, il *Cortigiano* appare come «un blocco continuo per ciascuno dei quattro libri, senza un attimo di respiro» (p. CIX), e Quondam vi introduce «due livelli di scansione»: il primo, basato sulle sezioni tematiche, con l’aggiunta a ognuna di esse di un titolo proprio; il secondo, basato sui paragrafi; entrambi vengono identificati con una numerazione progressiva. Tuttavia, è questo un procedimento che comporta gravi rischi.

Negli ultimi anni la *capitulatio* delle opere medievali ha ricevuto non poca attenzione – concentrata in Italia sull’ammirevole *Vita Nova* di Guglielmo Gorni –, mentre, che io sappia, la questione non è stata quasi affrontata per quanto riguarda il periodo della stampa (quando, per esempio, era frequente prendere un testo da una fonte e suddividerlo secondo il modello di un’altra). Ma la filologia tradizionale non ha preso sufficientemente in considerazione (o meglio, non ha “interiorizzato”) il fatto che i libri in prosa volgare una volta non conoscevano la divisione in capoversi che oggi ci è familiare. (In un seminario tenutosi a Gargnano del Garda, quando un perfezionando si interrogò sulla struttura di un brano di Guicciardini che l’amico Mengaldo aveva distribuito in fotocopia, ebbi occasione di segnalare che non poteva trattarsi di un accapo identificato in quanto tale dall’autore; e un altro borsista intervenne allora e riferì di aver iniziato lo studio stilistico della *Storia d’Italia* partendo dai presunti capoversi dell’edizione moderna e di aver poi dovuto cambiare completamente la sua linea di lavoro quando scoprì che nelle cinquecentine essi non apparivano da nessuna parte.) Ebbene, non è la stessa cosa scrivere con i capoversi o senza di essi, con delle suddivisioni o con delle altre: un sonetto non è formato da un’ottava e tre distici, né è indifferente che una commedia abbia tre o cinque atti. Ma non è meno vero che un *Cortigiano* o una *Storia d’Italia* siano oggi assolutamente intollerabili senza quella «punteggiatura a grandi unità» che è costituita dagli a capo, dato obbligato nei codici di lettura in cui attualmente va riversato un testo classico.

Concordo, pertanto, sul principio di segmentazione, ed elogio in particolar modo la schiettezza con cui viene enunciato da Quondam (da do-



ve proverranno i capoversi che passano di edizione in edizione in tanti classici?), ma dissento dal modo concreto in cui esso è stato applicato, perché inietta nel *Cortigiano* un carattere artificiale, da oggetto di studio, scolastico, che si scontra frontalmente con la “sprezzatura” lodata dall’autore e con la “leggibilità” cercata dall’editore.

La *textual scholarship* ha recentemente dedicato molte pagine a spiegare come i marchingegni eruditi o didattici adulterino il disegno costitutivo dell’opera d’arte letteraria e come questi vadano considerati un tradimento nei confronti dello scrittore e un’intrusione nel campo del lettore. In special modo, le note a piè di pagina hanno dato luogo a numerose speculazioni (spesso pertinenti e suggestive, ma che altre volte hanno scoperto l’acqua calda a cui si attingeva sin dai tempi di Aldo Manuzio), speculazioni che, in più di un’occasione, sottobraccio ai *cultural studies*, sono sfociate in formulazioni alquanto peregrine. (I richiami al commento, così, sono stati definiti come «penetrazioni non richieste nel corpo del testo»). Non occorre sottoscrivere *in toto* tali riflessioni (che invece sono troppo poco frequenti *inter nos*) per riconoscerne la necessità ed essere d’accordo con l’opinione maggioritaria che le note a piè di pagina comportino inevitabilmente una certa “aggressività” nei confronti sia dell’autore sia del lettore, in quanto pretesa di andare oltre il primo e di sottrarre iniziativa al secondo.

Applaudo quindi la decisione di pubblicare in un tomo a parte l’eccellente commento di Quondam, non tanto perché così lo imponeva la sua mole, né perché così consigliato dall’innovativa proposta teorica in esso implicita (*sed de hoc alias*), quanto perché viene così a delimitarsi con chiarezza la distinzione fra i relativi campi e vengono messi in luce i diversi momenti e approcci propri di ogni grande libro. Tuttavia non approvo la segmentazione che dissemina lungo tutto l’originale, normalmente a pochissime righe di distanza, parentesi quadre con la doppia numerazione della sezione e del paragrafo. È indubbio che tale espediente renda agevole il percorso dal testo alle note e viceversa, ma tale scopo sarebbe stato raggiunto – magari con risultati un po’ inferiori anche se con maggiore coerenza rispetto ai presupposti di Quondam – con dei semplici rimandi alle pagine (senza neppure la necessità di numerarne le righe, procedimento sempre sconsigliabile in un’edizione destinata alla lettura), con delle voci che servissero da richiamo e con un uso appropriato dei titoli correnti. Così come ci viene offerta visivamente, la segmentazione attuale – di per sé e soprattutto a causa dell’inserimento delle parentesi numeriche – priva il *Cortigiano* di una parte notevole di quella naturalezza, freschezza e fluidità che costituiscono uno dei suoi

principali pregi. (Proseguendo su questa linea, avrei preferito una presentazione più agile, più “teatrale” del dialogo, segnando con dei trattini – non virgolettando – ed eventualmente con dei ritorni a capo, le differenti battute e gli incisi con l’indicazione dell’interlocutore.)

Non si pensi che le osservazioni da me appena mosse rispondano alla nota strategia di esprimere una riserva minore per rafforzare così la veridicità di un giudizio elogiativo. Senza nulla togliere all’ammirazione che provo per questo *Cortigiano* e per tante e tante altre fatiche di Quondam, non ritengo che si tratti di un’obiezione minore. Molto va rivisto nelle tecniche della vecchia edizione *savante*, e c’è ancor più da meditare sui principi ed i fini a cui essa si ispira. Ma la priorità va indubbiamente data alla *mise en valeur* di quel patrimonio comune che devono essere i grandi libri. Per metterli e metterci al passo dei tempi occorreranno molte altre esperienze e altri tentativi ben condotti e generosi come lo è il *Cortigiano* di Quondam.

## ALFREDO STUSSI

Se oggi ci troviamo a discutere di un’edizione del *Libro del Cortegiano* condotta perseguendo «l’obiettivo di una rigorosa e organica modernizzazione del testo» (p. CVIII del primo volume, da cui, salvo diverso avviso, sono tratte le citazioni), è perché un non nuovo problema scientifico viene riproposto anche per contingenti ragioni di carattere pratico. Inoltre l’autorevolezza di Amedeo Quondam come studioso del Castiglione impone una riflessione il più larga e approfondita possibile, sia sull’opera che abbiamo davanti, sia sul contesto in cui essa pare collocabile.

Mi sembra dunque necessario cominciare ricordando che a tale nuova edizione fa da sfondo pertinente il complessivo peggioramento della capacità di lettura e di comunicazione scritta e orale degli studenti universitari, un fenomeno ben percepibile specie nelle Facoltà letterarie. Volti a fronteggiare questa situazione sono vari provvedimenti relativi all’organizzazione degli studi, nonché iniziative editoriali di due tipi: al primo appartengono i manuali semplificati, che sono sempre esistiti (si pensi a quelli eccellenti promossi da Ernesto Monaci al principio del Novecento) e che, soprattutto per materie con alto grado di tecnicismo (la grammatica storica ad esempio), corrispondono da sempre a una seria esigenza dell’insegnamento; dei tempi attuali è semmai caratteristico il proliferare di tali strumenti e la pretesa, da parte di alcuni autori, di offrire non una selezione accurata, ma tutta la materia ridotta in pillole. Con un altro tipo di iniziativa editoriale si è puntato a facilitare l’acces-

so ai testi, ritenendo troppo spesso insufficienti le tradizionali note a piè di pagina. È anche parso di escogitare un'offerta didatticamente utile proponendo opere letterarie accompagnate dalla traduzione integrale, per autori sia antichi, sia moderni. Di qui discussioni varie, spesso inquinate da personalismi, nel merito delle quali non è questa la sede per entrare.

A siffatta problematica, cui ho non più che alluso, occorre far riferimento, a mio avviso, anche per l'edizione del *Cortegiano* allestita da Amedeo Quondam: beninteso, col dichiarato intento di «migliorare la leggibilità» (p. CX) del testo, egli punta a un pubblico molto più largo di quello delle aule universitarie, ma senza l'esperienza di tali aule l'idea forse non gli sarebbe venuta. Per conquistare nuovi lettori «ho deciso – scrive dunque Quondam – di perseguire l'obiettivo di una rigorosa e organica modernizzazione del testo», eliminando

infinite oscillazioni, contraddizioni, ripensamenti [...] nel vocalismo, nella dittingazione [che non è – osservo – altra cosa dal vocalismo], nel raddoppiamento consonantico, nei suffissi verbali, nella grafia di forme latine, negli accenti, nell'unione o divisione di parole oltre che nelle preposizioni articolate, nell'elisione e nel troncamento delle parole, nella coniugazione dei verbi, eccetera (pp. CVIII-CIX).

Tanto basta per capire che siamo di fronte a un programma molto impegnativo su cui mi soffermerò più avanti, entrando nel merito di singoli interventi, sebbene una sensazione di *déjà vu* sia ineludibile («raddoppiai le consonanti, recisi le soperchie vocali [...] raddrizzai pure quante voci erano storpie»: così nel 1858 Francesco Corazzini pubblicando *Del reggimento de' principi* di Egidio Romano in volgare). Più in generale, mette conto tuttavia di segnalare preliminarmente che, così modernizzando il *Cortegiano*, si finisce coll'effettuare un'operazione omogenea rispetto ad altre ispirate da atteggiamenti dirigistici in tema di lingua e di registrazione scritta della lingua.

Atteggiamenti duri a morire, come mostrano, limitandosi al nostro paese, certe pretese normative dei manzoniani, il purismo perseguito in epoca fascista, nonché ai nostri giorni la proposta di un organo governativo di controllo sulla lingua italiana. Stupisce che iniziative del genere tornino alla ribalta, nonostante il loro costante fallimento, e dopo che da più d'un secolo la linguistica teorica, avendo spiegato natura e funzionamento del linguaggio umano, ha spiegato implicitamente perché quel fallimento è inevitabile. Comunque sia, non la lingua qui interessa, ma la sua registrazione scritta, e anche in questo campo gli interventi di-

rigistici sono spesso vani, come conferma il recente abortito tentativo di razionalizzare e semplificare l'ortografia tedesca. Tuttavia, mentre la lingua è un sistema comunicativo primario radicato nella nostra struttura biologica, la scrittura alfabetica è un espediente pratico escogitato per far durare gli atti linguistici oltre il momento fuggevole in cui sono prodotti (lo sapeva bene anche Castiglione: «la scrittura non è altro che una forma di parlare che resta ancora poi che l'uomo ha parlato», p. 54). Non ci sarebbero dunque obiezioni di principio contro l'idea di rendere più efficiente la rappresentazione alfabetica, stante il fatto che il rapporto tra segni grafici e suoni sembra talvolta inutilmente complicato e contraddittorio. Per altro, nonostante le attuali complicazioni e contraddittorietà, ancora è possibile riconoscere come l'invenzione dell'alfabeto si fondasse su una sorta di analisi fonologica, cioè sul riconoscimento dell'invarianza a prescindere da varianti individuali (per esempio, la erre "roulée" normale in italiano, cioè una vibrante apicale, si scrive *r* al pari della erre "grasseyée", cioè uvulare, o della cosiddetta erre "moscia", che è una spirante labiodentale velarizzata), nonché a prescindere da varianti collettive dovute alla combinazione con suoni contigui (per esempio, la *n* di *ancora* è diversa, perché velarizzata, rispetto alla *n* di *fieno*, ma si scrive sempre *n*); e l'ontogenesi conferma la filogenesi, come hanno mostrato gli studi effettuati da Edward Sapir su tribù indiane d'America che adottavano per la prima volta una scrittura alfabetica. Se tuttavia, restringendo l'esame alle lingue romanze e all'italiano, il rapporto tendenzialmente biunivoco tra fonema e segno grafico ha subito profonde alterazioni, ciò dipende in sostanza dal fatto che la grafia non ha tenuto il passo dell'evoluzione linguistica. Già nel latino si era arrivati a un notevole grado di approssimazione, perché, ad esempio, si continuava a scrivere *cibus* anche se non si pronunciava più *kibus*. Ma questa e altre incongruenze sono ben poca cosa di fronte a quanto succede nel momento in cui si inizia a scrivere in volgare, cioè quando un sistema grafico, imperfetto ma funzionale a una certa lingua, viene impiegato per altre lingue. All'inevitabile scollamento si accompagna il tentativo di escogitare qualcosa di adeguato alle nuove realtà fonetiche, magari ricorrendo a digrammi e trigrammi, o riciclando lettere disusate come la *x*. Questo travaglio, che nel tardo medio evo riguarda i volgari italiani e ancor di più quelli francesi, è riemerso anche recentemente presso alcuni poeti che, adottando un dialetto privo di tradizione scritta, hanno fatto ricorso al sistema grafico dell'italiano (penso, tra gli altri, a Pierro e alle sue liriche tursitane). Di fronte a risultati inevitabilmente approssimativi, qualcuno ha proposto l'adozione dell'alfabeto fonetico interna-

zionale: proposta astratta e impraticabile, perché tale assettico strumento soddisfa le esigenze di laboratorio del linguista, non quelle del poeta che anche nell'artigianale sistema di registrazione ha modo di manifestare qualcosa della propria storicità.

In conclusione, a interventi normativi sugli usi grafici si oppone non tanto la natura del fatto scrittorio, quanto il suo spessore culturale: nel caso dell'italiano, a fronte di un'evoluzione autonoma lenta ed episodica, sono risultati vani gli sforzi dei più o meno estemporanei aspiranti riformatori, da Giovanni Gherardini a Vittorio Imbriani (acutamente dunque De Roberto, nei *Vicerè*, per caratterizzare lo stravagante don Eugenio Uzeda, gli attribuisce un progetto di riforma ortografica e grammaticale).

D'altra parte, non dovrebbe stupire più che tanto imbattersi in incongruenze grafiche leggendo un testo italiano antico, visto che tuttora conviviamo tranquillamente con ben tre segni per rappresentare il medesimo fonema (*c* di *cuore*, *q* di *quando*, *ch* di *chitarra*; senza contare forestierismi ormai acclimatati come *kiwi* e viceversa nomi propri come *Surdich* ecc.; mal di poco dunque se una volta si scriveva anche *chasa* e *chuore*); per di più con uno stesso segno rappresentiamo ancor oggi fonemi diversi (la *e* in *pèsa* e *pésca* ecc.). Quindi si potrebbe sostenere, e non tanto paradossalmente, che uniformando e modernizzando un testo antico si sostituiscono recenti a meno recenti incongruenze grafiche, e soltanto perché alle nostre attuali abbiamo fatto l'occhio e non ci scandalizzano. Maggiore perplessità suscita ogni intervento che alteri la veste fonetica e morfologica in nome, per esempio, dell'uniformità. Anche in questo caso basta pensare all'italiano dell'uso odierno (e non, beninteso, a quello dei dialettofoni o dei semicolti o di colti che conservino marcate pronunce dialettali) per imbattersi in diffusissime oscillazioni tra vocali chiuse e aperte (*bène* e *béne*), consonanti sorde e sonore (varia la pronuncia della *z* in *zucchero*), oppure *volenteroso* accanto a *volonteroso*, *debbo* accanto a *devo* e così via.

Quanto ho detto finora è una premessa generale la cui rilevanza va volta a volta soppesata di fronte a ciascun problema concreto e non comporta affatto un cieco e indiscriminato conservatorismo. Per altro, conservare è d'obbligo quando si pubblicano da un manoscritto unico documenti di lingua o testi letterari arcaici, ma si tratta di soluzione settoriale rispondente a problemi ed esigenze specifiche e quindi non elevabile a norma assoluta. Ancor più improponibile come modello da imitare è, all'estremo opposto, l'uso di editare i classici latini in veste grafico-fonetica convenzionale: in questo caso, dati i molti secoli che di soli-

to separano l'originale perduto dai primi testimoni, rassegnarsi conviene; ma per i classici italiani le cose stanno di norma assai diversamente, e non si può far finta di ignorarlo, assumendo come anche nostra la misera condizione in cui operano latinisti e grecisti.

*His fretus*, torno al *Cortegiano* di Quondam: il secondo dei due volumi contiene un commento di mole inconsueta (proprio questo motivo – credo – ne ha impedito la ben più comoda collocazione a piè di pagina). Tale commento comprende, all'interno d'una parafrasi continua, la spiegazione del senso di parole e di espressioni non comuni, nonché annotazioni di carattere storico, linguistico e culturale: anche lettori alle prime armi sono così avviati a un buon livello di comprensione, a partire, piace dirlo, dall'esatta definizione del senso letterale (definizione tuttavia qua e là migliorabile come nel caso di *nelle reni* “nelle natiche”, piuttosto che “nei fianchi”, II, p. 315). Vien fatto dunque di chiedersi se fosse proprio necessario spianare ancora la strada fornendo, a partire dalla *princeps*, un testo «normalizzato» del *Cortegiano* «con l'obiettivo di migliorarne l'indice di leggibilità rispetto alle attuali competenze linguistiche del lettore standard [...] in modo che il nostro lettore avesse la medesima opportunità dei suoi omologhi lettori di lingua inglese (o francese, ecc.) di leggere il *Cortegiano* nella loro lingua di oggi» (p. CVIII). Insomma, reciprocamente, leggere autori francesi o inglesi tradotti nell'italiano «di oggi» non sarebbe la magra consolazione di chi non è in grado di gustarli in lingua originale, ma una «opportunità» da allargare ai nostri scrittori del passato. Se però «il lettore standard» è così analfabeta da aver addirittura bisogno che *Cortegiano* venga modernizzato in *Cortigiano*, c'è da chiedersi come riuscirà a sopravvivere imbattendosi, già nelle prime tre pagine dell'*Introduzione*, in «modello archetipico» (p. v), «economia del suo riuso imitativo» (p. vi), «codice genetico del Classicismo con le sue macroinvarianti strutturali», nonché nella «strategia di pratica della permutazione imitativa» (p. vii). Forse si arrenderà, e sarà un peccato perché l'*Introduzione*, quanto a contenuto, è ottima.

Comunque sia, Quondam dichiara la sua «insoddisfazione dei criteri impiegati nelle edizioni di testi della nostra tradizione classica» (p. CVIII). Anche a me è capitato d'essere talvolta insoddisfatto, ma non in generale «dei criteri», bensì di alcuni criteri, oppure di qualche loro erronea o discutibile applicazione. Da edizione a edizione ci sono infatti inevitabili differenze, dovute in genere non al capriccio dei diversi editori, ma alle esigenze dei diversi testi (senza contare l'influsso, che pur è esistito ed esiste, dello spirito del tempo). Non voglio diffondermi su questo tema perché chiunque può agevolmente documentarsi mediante qualche ve-

loce confronto; basterà ricordare che la fondamentale distinzione fra testi a tradizione plurima e testi a testimone unico (o in originale) determina, rispettivamente, maggiore o minore libertà di scelta da parte dell'editore. A chi ricostruisce l'originale partendo da una pluralità di copie, succede che la stessa parola nello stesso punto compaia in varia forma grafica e fonetica a seconda dei testimoni; questa endemica, capricciosa e spesso irrilevante variazione mette l'editore di fronte alla necessità o di seguire per le scelte formali un singolo testimone, o di non seguirne nessuno in particolare, assumendosi la responsabilità di dotare il testo critico della veste grafica e fonetica più conforme a quanto si sa dell'autore, dell'ambiente, dell'epoca, della regione d'appartenenza. In questo secondo caso è ovvio che tale veste sia caratterizzata da scelte uniformi ed eventualmente anche improntate sul piano grafico a una moderna leggibilità (si pensi alle strategie di Michele Barbi per la *Commedia* oppure, più recentemente, a quelle di Giuseppe Porta per la *Cronica* del cosiddetto Anonimo Romano, o a quelle di Maurizio Perugi per Arnaut Daniel). Fra questi tre studiosi, spicca, come sostenitore di soluzioni volte a favorire il lettore moderno (e quindi come autorevole precedente di Quondam), Michele Barbi. Dopo una fondamentale premessa («Lasciamo adunque, senza alcuna esitazione e senza alcuna paura, agli autori la lingua loro. La lingua dico, non le antiquate grafie») Barbi sostiene che a partire dalle «antiquate grafie», spesso incerte e contraddittorie, «se facciamo edizioni di classici, cerchiamo di determinare esattamente i fatti fonetici e morfologici, e quelli rappresentiamo ai lettori coi segni a cui oggi ciascuno sa attribuire il giusto valore» (Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, p. xxxii). Tale proposta nasce dall'esperienza dell'edizione critica di opere, come nel caso di *Commedia* e *Vita Nuova*, a tradizione plurima; opere inoltre che stanno all'origine di un filone letterario toscano caratterizzato da notevole omogeneità e stabilità diacronica, sia sul piano linguistico, sia su quello grafico. Insomma a determinare «esattamente i fatti fonetici e morfologici», ovvero all'esatta pronuncia d'un verso di Dante, si arriva con buona approssimazione; non così per un verso di Boiardo o di uno dei tanti scrittori che in tutta la penisola si sono sforzati di usare il toscano letterario riuscendoci solo in parte. La proposta di Barbi è dunque condizionata in modo determinante (per non dire irrimediabile) dalla sua esperienza di lavoro e perciò non si presta a essere generalizzata; comunque sia, essa esclude preliminarmente e categoricamente che si possano introdurre modifiche alla lingua del testo edito.



Nel campo dei criteri di edizione, chiavi che aprano tutte le porte non esistono, mentre esistono alcuni principi generali cui attenersi nell'escogitare strategie caso per caso adeguate. Sempre occorre, come già detto, limitarsi a intervenire su fatti grafici privi di rilevanza fonetica. Ad esempio, l'editore che riduca a *c* il digramma *ch* utilizzato anche davanti alle vocali *a, o, u*, non tocca la fonetica, perché la pronuncia di *barca* e di *barcha* era esattamente la stessa. Così pure si può prendere in considerazione l'eventualità di eliminare mere grafie latineggianti come *septe* per *sette*, *facto* per *fatto*: assicurandosi beninteso che non fossero usate intenzionalmente per connotare un certo testo in quanto testo scritto, se non addirittura per indicare una pronuncia dotta (niente insomma si può modificare non solo nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, ma neanche in molte altre opere meno artificiali, e tuttavia deliberatamente caratterizzate da scrizioni dotte).

Per essere sicuri di intervenire solo su fatti grafici privi di rilevanza fonetica, a parte i casi banali sopra citati, si richiede una competenza nel campo della grammatica storica italiana che molto spesso fa difetto a filologi magari da altri punti di vista inappuntabili. Basterà citare qualche peccato, ma non i peccatori: ci sono edizioni critiche anche pregevoli di testi toscani a tradizione plurima dove l'editore stampa, per esempio, *a ccasa* (o *a-ccasa*) ma *a lui* per ossequio all'incostante rappresentazione del raddoppiamento fonosintattico, tipica dei manoscritti. Una fedeltà di questo genere non ha nessuna ragion d'essere; anzi suggerisce l'idea erronea d'una diversa pronuncia, laddove a quella dell'autore toscano avrà sempre corrisposto "a ccasa", "a llui" ecc. Tanto vale dunque adottare l'uso, poi affermatosi nell'ortografia italiana, di indicare i raddoppiamenti soltanto all'interno delle parole e non tra parola e parola. Varrebbe la pena di mantenere l'incostante rappresentazione solo riproducendo un autografo molto importante o per antichità o per eccellenza dell'amanuense, sì che meritasse conoscere dettagli anche minimi dell'esecuzione grafica, in quanto dato culturale nella fattispecie non trascurabile. Tuttavia anche in questo caso non ci sarebbe da scandalizzarsi se, rivolgendosi soprattutto a un pubblico colto ma non specialistico, si stampasse sempre e soltanto *a casa*, *a lui* ecc.: trattandosi di incostante rappresentazione d'una variante combinatoria, l'intervento toccherebbe un fenomeno circoscritto e ben definito, senza pregiudizio per l'interpretazione fonologica. Insomma, quando, come argomento per avere le mani libere in sede editoriale, si porta il fatto che gli stessi autografi testimoniarebbero l'indifferenza dell'autore rispetto alle oscillazioni grafiche, occorrerebbe almeno chiedersi se tale indifferenza riguardi la regi-



strazione di fonemi o la registrazione di varianti combinatorie. Beninteso, la conoscenza d'un sistema fonologico antico, massimamente per certi volgari non toscani, presenta spesso qualche incertezza, che però non vuol dire buio pesto, ma alternative possibili. Né siamo di fronte, come potrebbe pensare chi non fosse del mestiere, al circolo vizioso tra suoni ricostruiti in base alle grafie e grafie interpretate in base alla conoscenza dei suoni; infatti rispetto a questo rischio protegge il procedimento della grammatica storica, cioè il controllo in diacronia (dal punto di partenza latino al punto di arrivo nell'attuale parlata corrispondente) e in sincronia, mediante la comparazione con altre *scriptae*. Il margine di approssimazione va riconosciuto e accettato consapevolmente, e non deve portare al disfattismo: senza dubbio la nostra esecuzione orale d'un canto della *Commedia* si allontana da quella di Dante, ma in un verso come «Quale ne' plenilunii sereni», pur non potendosi decidere con sicurezza tra *ne'* e *nei*, i cosiddetti fondamentali sono salvi.

Arriviamo dunque, finalmente, a esaminare il caso del *Cortegiano*, che non è opera a tradizione plurima perché i testimoni tramandano non lo stesso testo, ma distinte redazioni caratterizzate nei manoscritti da solo sporadici interventi autografi; tra queste redazioni, la seconda è stata edita criticamente nel 1968 da Ghino Ghinassi. Nella terza e ultima, conservata nel manoscritto Laurenziano (L) datato dal copista 23 maggio 1524, si riconosce qua e là, oltre alla mano dello stesso Castiglione, quella di Giovan Francesco Valier, revisore di fiducia in vista della stampa. Infatti Castiglione spedisce L da Madrid a Venezia dove la *princeps* viene finita di stampare nell'aprile 1528 dai successori di Aldo Manuzio (morto nel 1515). Non tornerà più in Italia e morirà l'8 febbraio 1529 a Toledo, col che le successive numerose ristampe (compresa la Giuntina prontamente allestita a Firenze nell'autunno dello stesso 1528) sfuggono del tutto a ogni suo possibile controllo.

Contro la prassi, seguita da Vittorio Cian e da altri editori, di pubblicare la terza redazione secondo L, già Ghinassi aveva sostenuto che si dovesse privilegiare la *princeps*, scelta di fondo che Quondam condivide, intervenendo tuttavia in maniera innovativa sulla veste formale. Di tali interventi non fornisce un elenco completo, ma ne dà quella descrizione sommaria (e per me preoccupante) che ho prima citato. Da questo punto di vista il suo modo di procedere non è dunque dissimile da quello, a dir poco evasivo, di Cian: il quale infatti dichiara nella *Prefazione* (1947) d'aver voluto evitare sia la «pigra pedanteria d'una riproduzione diplomatica», sia «un'edizione critica nel senso rigoroso della parola»

(ma né l'una, né l'altra erano pane per i suoi denti!), perché entrambe sarebbero state

in contrasto col carattere di questa collezione di testi, che è seriamente divulgativo e insieme scolastico, destinata com'è, agli studenti, ai lettori colti ed agli studiosi in genere. A tale scopo parvero opportuni certi discreti e innocui ritocchi di carattere puramente grafico, intesi a rendere più agevole la lettura del libro cinquecentesco, mentre, d'altro canto, si sono conservate certe incoerenze e anomalie ortografiche del manoscritto, le quali documentano le incertezze esistenti in quei primi decenni del secolo XVI, nell'uso del volgare fra gli scrittori non toscani

insomma un modello negativo di deontologia editoriale.

Quondam qualcosa di più dice, ma siccome non entra nei dettagli, ho cercato di documentarmi approfittando del fatto che nella a me vicina Biblioteca Statale di Lucca si trova un esemplare, segnato E.IX.d.4, della *princeps* del *Cortegiano* (di quale esemplare si sia servito Quondam, se ho ben visto, non risulta da nessuna parte). Fornisco dunque qualche esempio ponendo a sinistra della freccia la forma della *princeps*, a destra la forma «modernizzata» (il rinvio alle pagine riguarda sempre il primo volume dell'edizione Quondam):

p. 3: *d'Urbino* > *di Urbino*, *l'haveano* > *l'avevano*, *alli servitii* > *ai servizi*, *successor di quello* > *successore di quello*, *nel stato* > *nello Stato*, *l'odor delle virtù* > *l'odore delle virtù*, *satisfattione* > *satisfazione*, *haveva sentito* > *avevo sentito*, *della amorevole* > *dell'amorevole*, *stimolato* > *stimolato*, *Cortegiano* > *Cortigiano*, *intentione* > *intenzione*, *di castigar col tempo* > *di castigare col tempo*, *di pagar tosto* > *di pagare tosto*, *già molt'anni* > *già molti anni*, *m'ha* > *mi ha*, *pigliar spatio* > *pigliare spazio*, *di ridurgli* > *di ridurli*, *debil giudicio* > *debole giudizio*, *in Ispagnia* > *in Spagna*, *avisato* > *avvisato*, *contra la promessa* > *contro la promessa*, *ne havea fatto* > *ne aveva fatto*, *prudentia* > *prudenza*;

p. 4: *haver obedito* > *avere obbedito*, *a' suoi* > *ai suoi*, *gli homini* > *gli uomini*, *parea* > *pareva*, *quelli tali* > *quei tali*, *Ond'io* > *Onde io*, *periculo* > *pericolo*, *riveder subito* > *rivedere subito*, *publicarlo* > *pubblicarlo*, *veder poco* > *vedere poco*, *per man d'altri* > *per mano d'altri*, *exequire* > *eseguire* (curiosamente intatto indrizzato);

p. 14: *aspero* > *aspro*, *volse* > *volle*, *libri... quali* > *libri... i quali*, *visso* > *vissuto*, *diece* > *dieci*, *uno huom* > *un uomo*;

p. 56: *questi dui* > *questi due*, *volse* > *volle*, *Gaspar* > *Gaspare*;

p. 57: *il scriver* > *lo scriver*, *accettarò* > *accetterò*, *v'haveremo* > *vi avremo*;

p. 94: *e bon sarà* > *e buono sarà*, *loco* > *luogo*, *supportarò* > *sopporterò*, *Iuliano* > *Giuliano*;

p. 95: *m'havete* > *mi avete*, *anchor* > *ancora*, *qual promessa* > *quale promessa*, *dichiarirci* > *dichiarirci*, *bone* > *buone*, *ben che* > *benché*, *poi che* > *poiché*;

p. 97: *maraviglia* > *meraviglia*, *& pur vedemo* > *Eppure vediamo*, *esprimeno* > *esprimono*;

p. 98: *ritrovamo* > *ritroviamo*;

p. 221: *Pithagora* > *Pitagora*, *d'Hercule* > *di Ercole*, *quel spatio* > *quello spazio*, *Achaia* > *Acaia*, *Iove Olympico* > *Giove Olimpico*, *esser stato* > *essere stato*, *forono* > *furono*;

p. 222: *maravigliose* > *meravigliose*, *desideramo* > *desideriamo*, *fosse... dato piena fede* > *fosse... data piena fede*.

Di fronte a questo parco campione, confesso il mio disagio dovuto a un primo motivo: nessun lettore dovrebbe essere in difficoltà imbattendosi in fenomeni fonetici come il troncamento vocalico negli infiniti, e quindi mi domando se valeva la pena di trasformare *esser stato* in *essere stato* (p. 221) e simili. Interventi del genere mi paiono caratterizzati da un pessimo rapporto costi/benefici, essendo nulli i secondi e onerosi i primi, perché viene alterata la forma linguistica. In *l'haveano* > *l'avevano* (p. 3) è certo condivisibile la normalizzazione dell'uso di *h*, puro segno grafico, ma non la trasformazione di *aveano* in *avevano*, praticata, se ho ben visto, sistematicamente e di nuovo senza nessun vantaggio per i lettori, per sprovveduti che siano; noto anche, nella conservazione di *l'* (= *lo*) una differenza rispetto a *d'Hercule* > *di Ercole* (p. 221) e non so immaginarne una valida ragione. Toccano la fonetica (e sempre a mio avviso senza contropartite sul piano della leggibilità) molti altri interventi tra i quali segnalo *debil giudicio* > *debole giudicio* (p. 3), *gli omini* > *gli uomini* (p. 4), *publicarlo* > *pubblicarlo* (p. 4), *maraviglia* > *meraviglia* (p. 97); nemmeno dovrebbe far difficoltà *diece* (p. 14) perché, se qualcuno si avventura a leggere il *Cortegiano*, pare verosimile che abbia prima letto Dante e nella *Commedia* nemmeno il più modernizzatore degli editori ha mai potuto toccare *diece* visto che rima con *fece* e *lece*. Insoddisfazione ancor maggiore suscitano interventi che alterano la morfologia come *visso* > *vissuto* (p. 14), *& pur vedemo* > *Eppure vediamo* (p. 97): senza dubbio nel primo caso qualche lettore potrebbe non capire *visso*, ma perché non limitarsi alla nota esplicativa? Senza contare che, mentre viene eliminato *visso*, sopravvivono un altro participio forte in *ha stanco* (p. 94), nonché *vivuti* (p. 57) e *vivuto* (p. 135); parallelamente viene regolarizzato *vedemo*, ma restano *rompemo* (p. 99) e *potemo* (p. 222). Infine basta una rapida occhiata sia alla seconda redazione edita da Ghinassi, sia alla terza secondo L edita da Cian per imbattersi almeno in alcuni degli stessi fenomeni che Quondam ha rimosso: *signor*, *qual*, *esser*, *aver*, *ancor*,

*mal, vigor*, nonché *visso* a p. 6 di Ghinassi; *uom, tal, ancor, mover, vigor* e il solito *visso* a pp. 17-18 di Cian.

Se poi si dà un'occhiata a due lettere autografe del 1527 e del 1528 riprodotte da Quondam a pp. XIV-XVII del primo volume, si trovano copiosi infiniti apocopati, *core, sutili, dui, fusselsosse, comandarà* ecc. Viene dunque confermata l'impressione che, se certo Castiglione non è responsabile punto per punto della veste linguistica assunta dalla *princeps*, questa veste linguistica rientrava però nei limiti della sua tolleranza e condivisione. Più che sulla corresponsabilità rispetto a singoli tratti linguistici, il dubbio verte sulla corresponsabilità di Castiglione nella loro localizzazione, frequenza, costanza e latitudine combinatoria. Globalmente, siamo in presenza di una fenomenologia ben nota anche a molti altri scrittori e alle stampe delle loro opere; quindi la *princeps* del 1528 è rappresentativa d'un tipo allora molto diffuso di blando polimorfismo fonomorfológico. Farne esperienza, nella fattispecie senza incontrare barriere insormontabili, significa anche avere un'idea concreta di come era letta quell'opera nell'epoca del suo più grande successo: una sorta di valore aggiunto per i lettori attuali del *Cortegiano*. Tutto questo si perde spingendo troppo oltre la modernizzazione e per di più si produce un testo dove l'acquisita regolarità grafica e fonomorfológica coesiste e contrasta con il persistere di un lessico screziato di settentrionalismi, francesismi, ispanismi. Com'è noto, le idee linguistiche eclettiche di Castiglione hanno un portavoce in Ludovico di Canossa nei capitoli 28-39: certo non riguardavano solo il lessico, ma anche tutto l'impianto fonomorfológico e quindi questo «*Cortigiano*» modernizzato finisce col dare all'ignaro lettore un'immagine deformata, e quindi falsa, del tipo di lingua cui era favorevole Castiglione.

Né si tratta, tanto per fare un esempio, solo di «una mattà di capre» (p. 167, esattamente glossata come voce lombarda per “gregge” nel volume II, p. 352) che fa a pugni col contesto ricondotto, nei modi sopra indicati, all'italiano d'oggi; ci sono altre più sottili ma endemiche contraddizioni, la cui presenza è inevitabile una volta che si sia scelta la mezza misura di un modernizzare che non è schietto tradurre, ma travestimento (la parola è di Quondam, p. CVIII) concorrenziale con quello che sarebbe stato realizzato in tipografia nel 1528. A parte le incoerenze sopra segnalate negli interventi sulla morfologia, ad apertura di pagina (p. 148) *Mettonsi pugni di polvere, Fannosi rovinare, Fatevele dire al marchese*, mostrano, in conflitto col travestimento moderno, tratti sintattici arcaici. Più ancora dell'enclisi a inizio di frase (*Mettonsi, Fannosi*), spicca nel terzo esempio il dativo “di agente” (*al marchese*) pur in presenza di

un altro dativo (*ve in Fatevele*), senza dunque che qui si applichi la restrizione di omocausalità diventata poi obbligatoria; ma se all'epoca di Castiglione siamo, come pare probabile, in una fase di coesistenza tra doppio dativo e dativo + agentivo, niente avrebbe vietato di vedere anche in *al marchese per dal marchese* una di quelle minime alterazioni che «si aggiunge o si toglie senza che nessuno se ne accorga» (p. cv). Inoltre, mentre *Fatevele* presenta una sequenza di clitici identica a quella attuale, altre volte non è così e i ritocchi introdotti sono apparentemente minimi, in realtà devastanti: *che se gli conviene* > *che si gli conviene* (p. 96), *s'è detto convenirsegli* > *s'è detto convenirsigli* (p. 105), *non se gli dee* > *non si gli deve* (p. 135) presentano cambiamenti senza modernizzazione perché la veste fonetica dei clitici non è separabile dal loro ordine. Altri ritocchi solo apparentemente leggeri eliminano la distinzione ancora viva tra *dui* maschile (p. 56, ridotto a *due*) e *due* femminile (p. 57), oppure vanno ben oltre la veste fonomorfológica quando riguardano la concordanza (*fosse... dato piena fede* > *fosse... data piena fede* a p. 222) o l'uso dell'articolo (*libri... quali* > *libri... i quali* a p. 14), rimuovendo usi un tempo normali che non ostacolano la comprensione da parte d'un lettore attuale; semmai, come gli si spiega il significato d'un termine disusato o dialettale, lo si può avvertire che *dato* invariabile e *quali* per *i quali* non sono errori di stampa, citando a conferma versi ben noti, da *altra di lei non è rimasto speme* di RVF 295, 8 a *faccia il cammino alcun per qual io vado* di Inf. IX, 21.

Quanto poi ai congiuntivi e ai condizionali, è Quondam stesso a dichiarare di non averli toccati «perché la loro normalizzazione avrebbe comportato un'eccessiva modificazione dell'originale» (p. cix): quindi non solo *saria*, ma anche *usarei* (p. 57) e *mostrarei* (p. 223), che con un intervento non più invasivo di altri si sarebbero potuti mutare in *userei* e *mostrerei*; senonché l'*ar* protonico dell'infinito viene invece eliminato nei futuri (*supportarà* > *sopporterà* [p. 94], *estimaremo* > *estimeremo* [p. 223]), e non si capisce la ragione del diverso trattamento riservato allo stesso fenomeno.

Nonostante palesi inconvenienti, di cui ho offerto un minimo campionario, la drastica modernizzazione viene da più parti sostenuta con motivi che sono nell'aria da tempo e sui quali conviene soffermarsi, anche perché Quondam sembra dividerne almeno uno quando scrive che «Castiglione si dimostra sempre del tutto indifferente a salvaguardare l'integrità linguistica del suo testo dopo il passaggio tra le mani dei copisti» (p. cvi). Molti scrittori – si dice – mandavano in tipografia una copia sulla quale intervenivano saltuariamente, affidandosi a revisori e

in ultimo senza molto curarsi di quanto facevano i compositori e i correttori sia sul piano grafico, sia su quello fonomorfológico. Autori siffatti erano contenti che la loro opera fosse stampata e diffusa da un imprenditore ben presente sul mercato; si rimettevano a lui per la veste tipografica nel senso più ampio della parola, cioè non solo per la foggia dei caratteri e la messa in pagina, ma anche per le scelte grafiche, fonetiche e morfologiche, tanto più che in questi ultimi settori non avevano un'idea precisa di come convenisse regolarsi e loro stessi negli autografi mostravano un comportamento poco uniforme, se non addirittura contraddittorio. Quindi – qualcuno arriva a concludere – se fossero ancora vivi, questi scrittori sarebbero del tutto indifferenti, come lo erano allora, di fronte a modifiche della forma grafica e linguistica volte ad assicurare loro, oggi, un maggior numero di lettori. Insomma quel che veniva fatto alla bell'e meglio «nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola» perché non lo può fare uno studioso moderno armato di ben altra dottrina? In entrambi i casi – si conclude – lo scopo è conforme alla volontà dell'autore, volta in prima istanza a conquistare lettori, anche tra i posteri.

A questi argomenti vien fatto d'obiettare che l'auspicato incremento di lettori del *Cortegiano* dipenderà dalla sua collocazione in una grande collana economica, dall'ampia parafrasi-commento, forse anche dal rumore che si è fatto intorno ai criteri editoriali, piuttosto che dai criteri editoriali stessi; a parità delle altre condizioni, un testo fedele sul piano fonomorfológico alla *princeps*, come ho già mostrato, non avrebbe scoraggiato nessuno. Quanto poi all'indifferenza degli autori, è bene non generalizzare, perché testimoniano il contrario le lamentele di molti di loro proprio contro gli arbitri dei tipografi, anche nei primi tempi della stampa; inoltre, non erano certo indifferenti un Ben Jonson che nel 1616 curò personalmente l'edizione dei propri testi teatrali, o un Ariosto quando tornò a pubblicare il *Furioso* modellandone la lingua secondo i precetti bembeschi. Nella fattispecie, trattandosi di opera in versi, vien fatto anche di pensare che il modello Quondam sarebbe di per sé mal utilizzabile: *ancor* > *ancora* (p. 95), ma non certo *e il modo ancor m'offende* > *e il modo ancora m'offende*. Certo Quondam sa benissimo quali sono i limiti della sua operazione, ma facendo riferimento senza opportuni distinguo a «l'edizione degli antichi classici italiani» (p. CVIII), induce a temere che non lui, ma qualche più spericolato studioso allestisca collane in cui classici assai modernizzati stiano fianco a fianco con altri coevi che di necessità conservano la loro forma originaria. L'utente

sprovveduto, passando da un libro all'altro, si farebbe certo qualche idea sbagliata.

Ma – si sente anche dire – l'opera d'arte deve avere il pubblico più ampio possibile, e occorre smettere di trattarla come un documento interessante per storici, linguisti, paleografi ed eruditi vari. Si estenda o no questo appello anche al *Cortegiano*, componente costitutiva dell'opera d'arte è l'organizzazione formale, e organizzazione formale vuol dire anche sintassi, rapporto tra ritmo del racconto/ritmo del periodo, nonché, nel caso della poesia, proiezione del paradigmatico sul sintagmatico, cioè rapporti tra suoni, valori timbrici, ritmo. Sottraendola alla sua contingente materialità fonomorfológica, si corre il rischio di offrire al più ampio pubblico l'opera d'arte senza l'arte, cioè un accesso facilitato al meno contenuto, magari ripromettendosi, così facendo, di invogliare a una più completa esperienza. Di per sé tale stratagemma non è da respingere a priori, purché le sue applicazioni restino nei limiti circoscritti di iniziative pedagogiche, rivolte, per esempio, agli alunni della scuola media, senza penalizzare lettori più capaci ed esigenti. Soltanto a un microscopico sottoinsieme di questi ultimi sono inevitabilmente riservate le edizioni critiche: prodotte da addetti ai lavori per altri addetti ai lavori, sono tuttavia indispensabili se si vogliono offrire ai consumatori di letteratura testi giustificati in modo razionale ed esplicito, e tuttavia privi per l'occasione d'ogni indigesto corredo.

Detiene certo il record della seducente capziosità quest'altro argomento che talvolta viene portato in favore della modernizzazione a oltranza: chi sostiene criteri conservativi – si dice – predica bene e razzola male, perché regola secondo l'uso moderno almeno maiuscole e minuscole, punteggiatura, diacritici e separazione delle parole; facendo così, traduce un sistema antico in uno moderno per ragioni di leggibilità e quindi tanto vale per queste stesse ragioni andar oltre, in vista di risultati ancora migliori. Tale presunta contraddizione non sussiste perché gli interventi editoriali sopra menzionati hanno questa caratteristica comune che ne fa gruppo a parte: non alterano la sostanza grafica e fonetica del testo e sono per così dire reversibili. Un lettore che fosse insoddisfatto sarebbe libero di intervenire su quelle variabili e di modificarle, leggendo, per esempio, *porto* invece di *portò*, *sapria* invece di *s'apria* e potrebbe ovviamente interpungere diversamente. Con interventi immanenti al testo l'editore ne propone certo un'interpretazione, ma non la impone; togliere, aggiungere, sostituire lettere dell'alfabeto è operazione che si colloca a un diverso livello, se non altro perché introduce cambiamenti spesso irreversibili. Viceversa, una volta preso atto che il lavoro



editoriale comporta inevitabilmente una dose di interpretazione, occorre impegnarsi affinché essa sia minima e ben distinguibile dal resto, senza illudersi di eliminarla per arrivare a un'edizione critica che sembri essersi fatta da sé.

Ritorno, e concludo, al Castiglione, per soffermarmi su un enunciato di carattere generale che si incontra nella *Nota al testo* (p. CVIII):

Dal punto di vista della critica testuale, insomma, il *Cortigiano* è uno straordinario doppio laboratorio filologico: per la storia del suo farsi e disfarsi come libro manoscritto (con formidabili varianti d'impianto e di sistema); per il suo passaggio caldo, anzi caldissimo, in tipografia, dove diventa libro a stampa: travestito dalla lingua di altri.

In queste parole avverto con simpatia l'entusiasmo di Quondam per un argomento che lo ha impegnato appassionatamente durante lunghi anni; tuttavia al «lettore standard» di cui sopra non deve sfuggire che il caso del *Cortigiano*, pur avendo tratti peculiari, rappresenta più una regola che un'eccezione: la letteratura italiana fin ben oltre l'età del Castiglione è zeppa di testi «travestiti dalla lingua di altri» e tale fenomeno è addirittura banale nell'età della trasmissione manoscritta. Proprio i testi della Scuola siciliana travestiti da copisti toscani e così assunti a modello danno origine alla lingua poetica italiana (analogamente, una patina euganea «travestirà» molta poesia toscana circolante nell'Italia settentrionale). Questo concreto dato storico-letterario è bastato ad affossare ogni tentativo (comunque sia tecnicamente avventuroso) di restauro linguistico dei poeti Siciliani: purtroppo solo in minima parte conosciamo i loro componimenti nella veste fonomorfológica originaria, ma in compenso, e non è poca cosa, sappiamo con buona approssimazione in quale forma li ebbero sotto gli occhi Dante e altri poeti coevi. Questa esperienza maturata negli studi di filologia italiana antica mi sembra da meditare anche in vista dei non molto dissimili problemi posti da trasmissioni in tutto o in parte affidate alla stampa manuale.

AMEDEO QUONDAM

### IL RICCIOLO RAPITO

Nessuno oggi in Italia, fuori dei letterati (io voleva dir fuori di pochissimi letterati), conosce né può intendere facilmente la lingua italiana antica. Nondimeno anche le donne italiane, e oltre di ciò un gran numero di stranieri, vogliono leggere il Petrarca, poeta molto difficile anche alle persone dotte ed esercitate



nella lettura e nella lingua dei nostri scrittori classici. Or dunque poiché le donne e gli stranieri leggono il Petrarca, a me pare che non sarebbe mal fatto che l'intendessero: ma io so di certo che non l'intendono; perché né anche i letterati italiani lo possono intendere senza qualche commento; e i commenti che abbiamo sopra il Petrarca sono parte più oscuri del testo, e però inutili a tutti; parte lunghissimi, e però inutili alle donne e ad alcuni altri che non credono bene di spendere un'ora intorno ad un sonetto; e finalmente tutti passano sotto silenzio, quale un buon terzo, quale una buona metà, e quale almeno due terzi dei luoghi oscuri, e però sono inutili, se non altro, agli stranieri, alle donne e a tutti quegli uomini che hanno paura o non sono accostumati di andare al buio. [...] L'intento di questa *Interpretazione* si è di fare che chiunque intende mediocrementemente la nostra lingua moderna, possa intendere il Petrarca, non mica leggendo spensieratamente, perché in questo secolo non si può far l'impossibile, ma ponendoci solamente quell'attenzione che si mette nel leggere l'articolo delle mode nei giornali. La chiamo *Interpretazione*, perch'ella non è un commento come gli altri, ma quasi una traduzione del parlare antico e oscuro in un parlare moderno e chiaro, benché non barbaro, e si rassomiglia un poco a quelle *Interpretazioni* latine che si trovano nelle edizioni dei Classici dette *in usum Delphini*.

Per rendere concreto e solidale il più sincero e coinvolto ringraziamento ai colleghi che hanno voluto impegnarsi a discutere la mia edizione del *Cortigiano* negli Oscar Mondadori, mi piace iniziare questa impropria "replica" riflettendo sulle parole ora citate, tratte dall'introduzione che Giacomo Leopardi scrisse per il suo commento a Petrarca (in prima edizione nel 1826: è stato stimato da Roberto Tissoni come «l'archetipo del moderno commento divulgativo»). Anche perché mi sembra di poter riconoscere una qualche simmetria di collocazione editoriale tra le due imprese, sempre «si licet...»: se una «Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili» accolse il suo lavoro, una collana generalista, ed economica, di ampia diffusione ha accolto il mio.

A parte questo, il problema resta più o meno lo stesso: come proporre i nostri classici (in edizioni prodotte con rigore filologico o direttamente derivate da edizioni critiche) al comune lettore non specialista, perché possa sentirsi partecipe, anzi protagonista, di una tradizione e di una identità? Come proporli, cioè, negli apparati di servizio (note, commento, introduzioni, indici, ecc.), e soprattutto nel loro corpo testuale, da sempre, del resto, sottoposto a quegli interventi più o meno profondi di *maquillage* e di *lifting* che li hanno resi vivi e attuali (classici, appunto) nei secoli del loro viaggiare tra i lettori?

L'edizione del *Cortigiano* intende proporre un prototipo sperimentale, consapevole, come tutti i prototipi, dei propri limiti e delle proprie in-

congruenze: tagliato su misura rispetto alle caratteristiche di un testo in prosa della prima età moderna, dalle singolari peculiarità argomentative (un dialogo polifonico) e compositive (il lungo travaglio della sua scrittura e il caldissimo transito in tipografia), che ne innervano e connotano la forma comunicativa, e non solo in senso linguistico. Che poi questo testo sia stato per secoli uno dei libri più letti in Europa, anzi, un libro compiutamente europeo, con una diffusione straordinaria di ristampe e di traduzioni, è stato fattore tutt'altro che marginale nella messa a punto dei criteri per l'allestimento del prototipo.

Non credo, infatti (per affrontare subito le capitali questioni opportunamente, e dottamente, riproposte da Stussi), che le cangianti tipologie degli "ammodernamenti" o delle "uniformazioni editoriali" che hanno accompagnato e connotato la storia tipografica (e prima manoscritta) del *Libro del Cortegiano* (e di tanti testi di qualsiasi genere discorsivo: i classici, appunto) possano essere liquidate come un «non nuovo problema scientifico», correlato a «contingenti ragioni di carattere pratico»: credo che sia – nel mio caso almeno – soprattutto, e forse soltanto, un problema (non so quanto "scientifico": ma solo perché le "scienze della letteratura" mi si propongono come vistoso ossimoro) di adeguato riscontro con il canale comunicativo che è proprio del libro a stampa, geneticamente dipendente dal *medium* tipografico, dalle sue strategie e dalle sue modalità produttive (e in questo senso vanno gli spunti proposti nella discussione da due grandi esperti di editoria antica, Antonio Sorella e Paolo Trovato). Questo problema resta ai margini del nostro sguardo sull'economia complessiva della comunicazione propria di ogni libro, perché fatalmente attratto dalle sirene dell'autore e della sua voce autentica: ed è uno sguardo inesorabilmente volto all'indietro, alla ricerca della fonte archetipica, sognando la scoperta o la ricostruzione dell'originale; uno sguardo selettivo, elitario: liquida come inutili tutti quei testimoni che hanno trasportato e reso vivo e vitale nei secoli un testo, lo hanno reso un classico.

Da questo punto di vista, l'esperienza del *Libro del Cortegiano* diventa un caso da tempo paradigmatico: già nel suo primo ingresso nell'officina veneziana degli eredi di Aldo, come pure in tante edizioni seguenti, dimostra infatti come il suo farsi libro a stampa sia possibile anche grazie al necessario lavoro di un mediatore editoriale. In termini, di volta in volta, variabili: se nel 1528 questo mediatore (disvelato dagli studi di Ghino Ghinassi) risulta possedere un'alta competenza professionale, in seguito la sua presenza diventa di ordinaria *routine*; ma comunque il suo filtro è sempre tutt'altro che neutro e freddo. Certo, il *Libro del Corte-*

*giano* non è l'*Orlando innamorato*, ma il problema è lo stesso, anzi diventa tanto più grave: rimaneggiato, riformato, raffazzonato, rifatto, il testo di Boiardo cambia pelle, e così attraversa gloriosamente i secoli, amatissimo nei secoli da ampie schiere di lettori; almeno fino a quando non inizia la ricerca della sua voce autentica (Londra, 1830: per opera del grande Antonio Panizzi): certo, non è solo per questa ragione, ma colpisce il dato del subitaneo rarefarsi, a partire da questo momento, delle sue edizioni. Ed è questo il vero problema: siamo tutti felici di avere, oggi, il testo filologicamente ineccepibile dell'*Innamoramento di Orlando*, che liquida finalmente tutte le manipolazioni e le incrostazioni di secoli di vulgata. Ma chi può mai leggerlo?

Per essere subito chiaro e non dare spazio alcuno a ogni eventuale rischio di equivoci (e per tranquillizzare Emilio Pasquini, giustamente preoccupato di un'intenzione che per fortuna non mi ha mai sfiorato: fare *tabula rasa* della filologia), credo indispensabile ribadire, preliminarmente e una volta per tutte, quanto segue: i criteri di questa edizione non hanno nulla a che vedere con quelli propri di un'edizione "critica", anche se geneticamente ne conseguono (in quanto ne usano il testo già predisposto, per quanto provvisoriamente, come base di partenza), e sono stati elaborati su misura, per un testo in prosa non narrativa (non mi sogno neppure che possano essere trasferiti a testi in versi); tutti i criteri di questa edizione sono stati progettati e realizzati solo in funzione del suo essere destinata agli Oscar Mondadori: con un destino, pertanto, di assoluta autonomia nella ricezione. Confesso, però, la colpa di essere stato caparbiamente autoreferenziale: per questo non ho indicato l'esemplare della *princeps* che ho utilizzato, né ho prodotto l'equivalenza tra la nuova paragrafatura e quella vulgata, eccetera (subito in esordio, vorrei dare conto della solidale disponibilità dell'editore, che non ha mai posto limiti: a riprova che è possibile ancora tentare di sperimentare e di innovare, sempre che si voglia).

È superfluo, dunque, precisare che del tutto diversi sono, invece, i criteri adottati per l'edizione critica del *Libro del Cortegiano* (già, con questo titolo) che sto ultimando: non solo perché assume a testo la *princeps* del 1528, di contro alle soluzioni contaminatorie delle edizioni correnti (derivate da quella di Bruno Maier del 1955, che volle tentare il restauro della lezione del manoscritto di tipografia, depurandola dagli interventi del revisore editoriale: nell'impervia ricerca della volontà dell'autore); ma soprattutto perché è eseguita nel più rigoroso e integrale rispetto di tutti i fenomeni grafici e fonomorfológicos propri della *princeps* (ma di tutto ciò, ovviamente, altrove).

Una volta fornito questo chiarimento, tanto indispensabile quanto ridondante, vorrei esprimere la mia gratitudine a quanti hanno compreso le ragioni di questa doppia strategia editoriale, anche se hanno criticato specifiche scelte o hanno espresso perplessità complessive. Mi pare che questo sia un dato di per sé positivo, che mi permetto di leggere come il segno forte del manifestarsi di una nuova sensibilità rispetto al problema che da tempo affligge il territorio delle patrie lettere: come provvedere (ammesso che sia possibile) alla sopravvivenza del patrimonio testuale della tradizione italiana e, al tempo stesso, come favorirne la leggibilità nel mutato, e ancor più drammaticamente mutando, quadro delle competenze (non solo linguistiche) del lettore comune di oggi? Come, insomma, far quadrare il cerchio dell'indispensabile mutua integrazione tra le ragioni della filologia e della critica, da una parte, e le ragioni delle possenti e irreversibili dinamiche culturali in atto, dall'altra? Altrimenti detto: come mettere in rapporto il lettore con l'autore, e viceversa, per il *Libro del Cortegiano* come per tutti gli altri classici della nostra tradizione?

Se solo qualche anno fa i primi tentativi di proporre soluzioni pratiche al problema caddero nel silenzio e furono sbeffeggiati da qualche farisaico anatema, mi sembra davvero incoraggiante che nessuno, al momento, abbia voluto contestare l'esistenza, la rilevanza e l'urgenza del problema con cui il prototipo dell'Oscar Mondadori si confronta. Ancora più incoraggiante è che nessuno abbia messo in questione la legittimità di esperimenti meditati, e seri, volti a fronteggiare, intanto, l'esplosione conclamato di questo terribile problema, dal momento che nessuno (o quasi) coltiva l'illusione di poterlo risolvere restaurando, con un colpo di magica bacchetta, il buon ordine culturale d'*antan*, con le competenze dei suoi lettori. Siamo tutti spettatori o protagonisti, consapevoli o inconsapevoli, della più radicale metamorfosi della Letteratura e della Cultura (e non solo) nelle vorticosissime dinamiche del sistema della Comunicazione multimediale globalizzata. Attoniti o perplessi, ci rendiamo conto, giorno dopo giorno, che le nostre sofisticate competenze sono destinate ad avere, nella migliore delle ipotesi, un futuro più o meno omologo a quello degli *scriptoria* monastici, anche se digitali e telematici: per salvare dall'oblio un patrimonio testuale senza più lettori?

Per provvisorio conforto, torniamo a Leopardi. In sintesi, ci dice questo: se vogliamo pubblicare Petrarca (cioè, un qualsiasi classico della tradizione antica) in una «Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili» (cioè, in una collana non specialistica: per lettori comuni e non per studiosi di professione, da sempre *pochissimi*), non possiamo non parti-

re dall'attenta valutazione di quale sia la competenza linguistica e culturale del pubblico potenziale (ogni libro ha il suo mercato proprio, da sempre). Se poi abbiamo la certezza che «nessuno conosce né può intendere facilmente la lingua italiana antica», dovremo escogitare qualche soluzione che consenta di mettere in rapporto il testo e il suo lettore virtuale e attuale: perché lo scambio comunicativo sia corretto e positivo, tramite una pratica di lettura attiva e partecipata, in grado di comprendere (o approssimare) il senso autentico del messaggio d'autore.

Non basta più essere editori o curatori (provetti filologi) di testi dello straordinario nostro patrimonio culturale (classici e non classici: canonici ed extracanonici): le radicali trasformazioni in atto nell'universo culturale sollecitano l'acquisizione, da parte nostra, di una ulteriore competenza, la sola strategicamente decisiva, la sola in grado, cioè, di garantire in futuro il nostro ruolo e la nostra funzione: dovremo imparare a trasformarci in mediatori linguistici e culturali. Recuperando e rielaborando proprio quella competenza "interpretativa" che Leopardi richiama, e che lungo i secoli del Classicismo ha governato le edizioni dei classici: saranno stati convenzionali e arbitrari, comunque oggi improponibili (come ricorda Stussi), i criteri delle gloriose stampe *ad usum Delphini*, ma quel che è certo è che hanno saputo rendere familiare la Biblioteca antica a generazioni di lettori (e studenti), magnificamente contribuendo a costruire una tipologia culturale e la conforme sua seconda natura per il gentiluomo e l'ecclesiastico d'Antico regime (fino a Leopardi).

Non me ne sono mai reso conto, lo confesso, ma la parafrasi continua al testo del *Cortigiano* (non troppo diversa da quella che avevo già proposto per la *Civil conversazione* di Stefano Guazzo: scherzando, riconosco che allora non mi risolsi a ribattezzarla "civile conversazione") è del tutto omologa a quella che le edizioni *ad usum Delphini* propongono come corredo al lettore: oltre alle note e al testo convenzionalmente normalizzato. Sarà per inconsapevole effetto emotivo, a grandissima distanza, di quell'Orazio *ad usum Delphini* che fu tra i primi libri acquistati da ragazzo, su una bancarella romana, e che ancora mi fa compagnia.

Vorrei spendere qualche altra parola sulla necessità della mediazione linguistica e culturale (l'*interpretazione* leopardiana), confortato – come ho detto – dal fatto che nella discussione tutti hanno riconosciuto l'esistenza del problema della competenza del lettore (e dello studente) nel circuito comunicativo che ogni nostra edizione di fatto attiva o dovrebbe attivare, a meno che non intenda risolversi in compiaciuto narcisismo autoreferenziale.

Rispetto a quanto Leopardi risolutamente scriveva («Nessuno oggi in

Italia, fuori dei letterati (io volevo dir fuori di pochissimi letterati), conosce né può intendere facilmente la lingua italiana antica»), è sin troppo facile rilevare che la situazione si è molto aggravata: soprattutto perché l'uso ormai ordinario dell'italiano standard accentua la distanza e l'alterità della «lingua italiana antica», mentre ai tempi di Leopardi (e ancora fino a metà Novecento) si diventava italofoeni lavorando nella Biblioteca dei nostri classici, con un percorso formativo eminentemente retorico e letterario.

Mi preme però mettere in rilievo un altro fattore di questo processo che sta radicalmente mutando il nostro rapporto con il passato. Non intendo riferirmi alla competenza linguistica (lessicale e sintattica) nei confronti di parole e frasi desuete o dismesse o complesse, che lascio ovviamente valutare agli esperti, quanto alla competenza semantica e culturale: quella che richiede la pazienza dell'archeologo, per ritrovare i significati perduti di tantissimi termini (intensamente connotativi) rimasti invariati nella lunga durata dell'italiano letterario, di quei veri e propri "falsi amici" che ci fanno illudere di poterne possedere il senso invariato nei secoli (il nostro e attuale, ovviamente). Soprattutto mi riferisco alla distanza ormai abissale che ci separa dalle tipologie culturali e dai sistemi letterari del passato remoto e persino prossimo, cioè all'avvertimento della loro radicale alterità: civiltà sepolte, che hanno lasciato tracce anche in forma di testo.

Non sono solo le *donne* o gli *stranieri* (per stare alle categorie leopardiane) a scontare oggi questa distanza e questa alterità: lo siamo tutti, più o meno. E certamente più noi italofoeni (donne e uomini) rispetto agli stranieri, che almeno hanno accesso ai nostri testi tramite la mediazione del traduttore.

Tra noi italianisti, ma non solo, è in atto da tempo la discussione su come affrontare questa emergenza (per i più pessimisti: questa catastrofe), ed è in qualche modo inscritta nella stessa ragione sociale dell'Associazione che abbiamo ritenuto indispensabile costituire, qualche anno fa. Anche se la discussione continua a popolare di fantasmi le veglie inquiete di tanti, portando a qualche sporadica soluzione sperimentale (come questo *Cortigiano*), non mi sembra possibile dire, però, che (al di là degli avvertiti e solidali interventi sul mio Oscar Mondadori) corrisponda a una sensibilità diffusa, e tanto meno a una consapevolezza condivisa. Ci ritroviamo spesso uniti solo nel lamento e nel reciproco scandalizzato scambio di svarioni di lettura, prima ancora di interpretazione, che abbiamo ascoltato in aula: e ai nostri lamenti fanno eco le periodiche grida di dolore che si levano sulle pagine dei giornali per la chiu-

sura di collane di classici (intanto, da oltre un secolo continuiamo a chiederci perché mai non siano “popolari”), o per la persistente disaffezione degli italiani alla lettura di libri (ma quali?).

Per concludere questo sin troppo prolisso preambolo, vorrei però ricordare quello che è, a mio avviso, il fattore decisivo e discriminante nel nostro rapporto con la Biblioteca dei Classici: a fare ostacolo non c'è soltanto il *gap* linguistico tra l'italiano standard (parlato più che scritto) e la lingua di una tradizione letteraria che sarebbe meglio assumere operativamente come una lingua morta, tanto per non cullarci in spiacevoli illusioni. C'è ben altro: qualcosa che certo costituisce il quadro di riferimento culturale (o, se si vuole, antropologico e ideologico: il DNA, insomma) del nostro sguardo verso il passato. Lo evoco ancora con le parole di Leopardi (dal suo agitato e furente *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*):

Vedo negletti e avuti a schifo i nostri sovrani scrittori, e i greci e i latini antecessori nostri, e accolte, e ingozzate ghiottissimamente, e lodate e magnificate quante poesie quanti romanzi quante novelle quanto sterco sentimentale e poetico ci scola giù dalle Alpi o c'è vomitato sulle rive dal mare; vedo languido e pressoché spento l'amore di questa patria: vedo gran parte degli italiani vergognarsi d'essere compatriotti di Dante e del Petrarca e dell'Ariosto e dell'Alfieri e di Michelangelo e di Raffaello e del Canova. Ora chi potrebbe degnamente o piangere o maledire questa portentosa rabbia, per cui, mentre i Lapponi e gl'Islandesi amano la patria loro, l'Italia, l'Italia dico, non è amata, anzi è disprezzata, anzi sovente è assalita e addentata e insanguinata da' suoi figli?

Se le appassionate battute del giovane Leopardi sono ancora di estrema attualità, come fermamente credo, non mi sembra che abbiano trovato o trovino riscontro in una qualche forma di curiosità volta a capire perché mai tutto ciò sia accaduto e continui ad accadere: cioè, perché i «nostri sovrani scrittori» siano «avuti a schifo», perché ce ne vergogniamo, perché è diverso il rapporto con gli autori e i testi delle letterature straniere. Insomma, credo davvero che prima o poi bisognerà pur fare i conti con quel paradigma identitario della storia nazionale (con relativo Canone e Biblioteca) che ha destituito Petrarca e si è vergognato di Tasso, di Marino, di Metastasio, di Monti.

Le considerazioni sin qui proposte non esauriscono certo l'obbligo di dare adeguato riscontro ai tanti rilievi che sono stati avanzati nella discussione, e che sostanzialmente riguardano, più o meno tutti, i criteri di allestimento del testo (il volume di commento ha trovato sin troppo lusinghieri apprezzamenti, anche se le ambizioni di quel suo essere para-



frasi continua vorrebbero andare verso l'interpretazione, in senso leopardiano: come sondaggi di archeologia semantica di una civiltà scomparsa).

Provo a riassumerli in due categorie: tipologie e contraddizioni dell'ammmodernamento, segmentazione e paragrafatura. Inizio da quest'ultima categoria: se Paolo Trovato considera «imperdonabile» la nuova paragrafatura per ragioni eminentemente pratiche ed evoca l'alto monito di Michele Barbi, Francisco Rico la considera una violazione della «naturalzza, freschezza e fluidità» che sono i pregi principali del libro di Castiglione. Riconosco le ragioni di entrambi e mi paiono serie e fondate: ho già detto del puntiglio che mi ha portato a non pubblicare la tavola di corrispondenza con cui lavoro da anni o a introdurre in qualche modo i richiami alla paragrafatura di Vittorio Cian (sono pronto a farne ammenda già dalla prima ristampa, almeno per risparmiare all'amico Trovato fastidiose e improprie ginnastiche interlibrarie), ma l'inserimento nel corpo testuale della numerazione dei paragrafi, per quanto tra parentesi quadra, è stato imposto da ragioni puramente tecniche, di assetto della pagina degli Oscar Mondadori, che ha materialmente impedito la migrazione di questi dati sul margine della pagina, solo perché è ridottissimo (nell'edizione critica questo sarà certamente possibile).

Ma non sono quisquiglie: e non solo perché la semiotica e le scienze della comunicazione ci hanno insegnato il valore strategico dell'impaginazione o del confezionamento di un testo (e spesso, sotto il vestito, oggi, c'è poco o niente). Il fattore decisivo mi sembra consistere nel fatto che è del tutto cambiata (rispetto alla forma del libro antico) la competenza del lettore nelle sue pratiche performative di lettura. Come per la musica e la sua prassi esecutiva: se tutti (o quasi) i libri dell'età moderna (non saprei dire fino a quando) che pubblicano testi in prosa presentano un blocco continuo che non va mai a capo, non credo che questo assetto materiale della pagina possa di per sé comportare che al lettore tutti i testi in prosa risultassero un blocco uniforme e compatto. Proprio perché *oratio soluta*, cioè retoricamente articolata nella sua architettura, questa prosa, visivamente senza soluzione di continuità, aveva invece le sue cesure e le sue pause: siamo noi ad averne perso la percezione e quindi la competenza esecutiva, siamo noi ad avere bisogno di stampelle visive, di marcatori grafici. In ogni caso, credo che l'editore moderno debba evitare al lettore di oggi l'impressione che la prosa di Giovanni Della Casa o di Francesco Guicciardini sia omologabile al flusso di James Joyce. Questa sarebbe vera e propria disinformazione.



Per quanto riguarda l'altra categoria di rilievi critici, non posso non esprimere il mio debito di gratitudine per l'attenzione che Alfredo Stussi ha voluto dedicare al mio lavoro, sollevando, sempre opportunamente, questioni di merito e di metodo, giocando a tutto campo, tra filologia ed editoria. Non vorrei, però, limitandomi a richiamare quanto detto in esordio (questa non è un'edizione critica), sfuggire alla sostanza delle obiezioni di Stussi, che sollecitano invece il massimo impegno. Mi soffermo pertanto su alcuni punti del suo intervento che mi sembrano di particolare densità problematica proprio rispetto alla questione strategica decisiva che abbiamo di fronte (come pubblicare i nostri classici in edizioni non specialistiche?), e che ho cercato di affrontare con il prototipo del *Cortigiano* negli Oscar Mondadori.

Inizio dal punto fondamentale, che riguarda i criteri dell'ammodernamento cui ho sottoposto il testo di Castiglione. Non c'è dubbio che la descrizione che ne ho proposto nella nota al testo sia «sommaria», e mi spiace che questa sommarietà sia risultata a Stussi «preoccupante», ma – ripeto – non mi pare che quella fosse la sede conveniente (in senso castiglionesco e classicistico: etico ed estetico) per dare queste informazioni, peraltro tutte subito evidenti all'occhio dell'esperto, senza fatica, anche se indirettamente. Mi spiace soprattutto che il rilievo critico a me rivolto (che assumo con leale responsabilità) sia seguito da un severo richiamo al lavoro di Vittorio Cian valutato come «modello negativo di deontologia professionale». Un richiamo davvero poco generoso, almeno perché non storicizzato, proprio rispetto ai tempi e alle dinamiche della «nuova» (e vecchia) filologia italiana: anche se nelle nostre biblioteche è conservata soprattutto la quarta edizione del 1947, il *Libro del Cortigiano* curato da Cian era stato pubblicato per la prima volta mezzo secolo prima, nel lontano 1894. Come annota il curatore, quell'edizione «ebbe l'onore d'essere tenuta a battesimo da Giosuè Carducci» nella sua «Biblioteca scolastica di classici italiani»: quando la scuola aveva bisogno di edizioni integrali di testi antichi, perché era il luogo di lettura dei nostri classici e perché con loro formava gli italiani.

Sempre a proposito di interventi modernizzanti, Stussi ha certamente ragione quando attribuisce il «record della seducente capziosità» a quell'argomento (favorevole a «una modernizzazione a oltranza») che si chiede, in modo retorico, perché mai alcuni siano praticabili e altri no. Ed è ragionevole che limiti tassativamente la compatibilità degli interventi possibili a quelli che «non alterano la sostanza grafica e fonetica del testo e sono per così dire reversibili», tanto più che questo è collaudato criterio adottato da tante edizioni più o meno recenti, anche non criti-

che. Anch'io lo avevo assunto come punto di partenza (come in altre edizioni curate in passato: mai "critiche" però), ma quando ho deciso di cogliere fino in fondo l'occasione di questo Oscar Mondadori e di trasformarlo in un laboratorio finalizzato a migliorare l'indice di leggibilità del testo, mi sono subito reso conto che quel limite dava guadagni davvero modesti. Per questo, solo per questo, ho deciso di procedere a una modernizzazione radicale. Però, come ho già scritto nella nota al testo, la modernizzazione conseguita dalla strutturale instabilità grafica e fonomorfológica del testo ancora nella *princeps*: decisivo, in tal senso, è stato lo spoglio delle concordanze delle forme del *Libro del Cortegiano*, che ha consentito di individuare e scegliere, in termini percentuali molto alti rispetto all'insieme degli interventi normalizzanti, la forma più vicina ai nostri usi, anche se statisticamente minoritaria.

Ho voluto, però, lasciare una traccia residuale (alcuni condizionali e alcuni congiuntivi), come segno dell'alterità linguistica originaria del testo: una contraddizione, come giustamente hanno rilevato Pasquini e Stussi, ma non priva di senso. Una contraddizione che ne attiva tante altre, come opportunamente esemplifica Stussi: ma ogni mediazione linguistica cerca di «dire quasi la stessa cosa», come ci ha insegnato Umberto Eco, ragionando di traduzione. A questo proposito, non c'è dubbio, come scrive Stussi, che la «natura del fatto scrittoria» abbia sempre e ovunque «il suo spessore culturale» e che «uniformando e modernizzando un testo antico si sostituiscano recenti a meno recenti incongruenze grafiche», solo più domestiche (e banalizzanti) al nostro occhio: se però la strategia comunicativa dell'edizione consiste nella mediazione linguistica e culturale, e lo dichiara senza barare, converrà misurare quanto si perde (certamente: rispetto all'autore) e quanto si guadagna (aleatoriamente: rispetto al lettore). Esattamente come per ogni traduzione (come la toscanizzazione dei poeti siciliani, che Stussi ricorda), anche se la revisione editoriale di un testo non è una traduzione.

Mi ha colpito un dettaglio nell'argomentazione di Stussi: quando ci ammonisce a non seguire l'«improponibile» esempio dei classicisti che pubblicano i testi greci e latini «in veste grafico-fonetica convenzionale» (peraltro obbligata), e quindi a evitare «la misera condizione in cui operano latinisti e grecisti». È pur sempre questione di punti di vista: personalmente ho sempre invidiato il catalogo di autori greci e latini offerto dalle collane di più ampia diffusione (BUR, Oscar Mondadori, ecc.), che si permette di offrire al lettore uno sterminato ventaglio di edizioni di testi, formando un Canone articolatissimo e dettagliatissimo della Biblioteca antica, folto di opere anche difficili e rare. Sarei davvero felice,

persino orgoglioso, se potessi condividere, da italianista, la «misera condizione» dei classicisti, non foss'altro perché il confronto è per noi disastroso: nelle stesse collane, il catalogo dei nostri testi è banale e asfittico, con pochi titoli, approssimative cure, strumenti del tutto insufficienti. Per non parlare del confronto con le letterature europee, ovviamente in traduzione.

Ed è questo – ripeto – il dolentissimo punto: perché mai si è prodotta questa situazione ormai radicata e strutturale? Perché mai i testi della tradizione italiana non hanno adeguato spazio editoriale, né divulgativo, né filologico? Vogliamo discutere, intanto, di questo? Vogliamo guardare l'erba del vicino e ammutolire, ad esempio, di fronte al blocco compatto di quei volumetti neri che in poco più di venti anni (dico venti) hanno costruito la Biblioteca delle «Letras Hispánicas» folta di cinquecentocinquanta volumi (sì, sono 554, a oggi)? O ancora, tornando alle nostre tanto più modeste dimore: vogliamo riflettere, posto che questo è l'anno di Petrarca, perché mai dobbiamo leggere le sue opere nell'edizione francese che procede di gran lena, mentre la Commissione per l'edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca festeggia il primo centenario della sua costituzione avendo al suo attivo ben quattro (dico quattro) titoli, mentre il nuovo «Tutto Petrarca del Centenario», ora che il suo anno volge al termine, non ha ancora pubblicato un solo titolo?

Non vorrei dare adito a equivoci: dico questo nel massimo e solidale rispetto verso lo strenuo lavoro di tanti studiosi, ma mi sembra che ci sia qualcosa che da tempo non quadra. Lo formulo in termini generali: se le diverse collane economiche danno tutte inesorabile riscontro della davvero «misera condizione» del patrimonio letterario nazionale, dov'è il catalogo della biblioteca filologica, “critica” e “scientifica”, di cui Stussi (con noi tutti) possa andare fiero? E allora: quale catastrofe ha prodotto questo deserto in cui nessuno si salva, né modernizzatori a oltranza, né scienziati del testo? Credo che sia davvero tempo, ormai, che ci si ritrovi, tutti insieme, a confrontarci solidalmente (anche perché siamo tutti sulla stessa barca in naufragio), sempre che si convenga su di un punto, almeno: che qui passano le strade per il futuro del nostro patrimonio letterario e culturale, e qui si gioca il destino del nostro deontologico operare quotidiano come pubblico servizio, la sua rinnovata legittimazione.

Smetto di divagare e torno alla sostanza dei rilievi di Stussi. Ma per stemperare l'ansia di queste ultime considerazioni, propongo un piccolo riscontro testuale, proponendolo in forma di apologo: l'apologo del ricciolo, cioè di quel segno grafico che marca nelle grafie antiche il «troncamento vocalico degli infiniti», sempre eliminato nell'Oscar Monda-

dori, con conseguente «disagio» di Stussi. Un ricciolo troppe volte rapito, a ben considerare l'andirivieni casuale delle sue presenze nella sequenza dei testimoni manoscritti e poi delle sue soluzioni tipografiche nella *princeps* (per non parlare delle edizioni successive): un ricciolo ballerino.

Propongo un piccolo campione delle sue vicende, relativo al famoso passo in cui Castiglione enuncia la «regula universalissima» della grazia (Cian, I 26; Oscar Mondadori, I 4.82-85), presente in tutti i testimoni, sin dall'autografo, che si presenta così (mi limito a separare le parole e a sciogliere tutte le forme abbreviate, marcando il ricciolo in corsivo):

Ma havendo io gia piu volte pensato meco : unde nasca questa gratia : lassando quelli che da le stelle la hanno , trovo una regula universalissima : qual mi pare valere circa questo in tutte le cose humane che se faciano o dicano : piu che niuna altra; e cio e fuggir quanto piu si po e come un asperrimo e pericoloso scoglio la affectatione : e per dir una nova parola : gia pero tra noi accettata in questo significato : usare in ogni cosa una certa sprezzatura : che nasconda l'arte e dimostri cio che si fa e dice : venir fatto senza una minima fatica e quasi senza pensarli : da questo credo io che derivi assai la gratia : per che de le cose ben fatte ognun cognosce la difficulta : onde in esse la facilità generà grandissima meraviglia et ne li animi de chi vede imprime una oppinione che chi cosi facilmente fa bene : se li ponesse e studio e fatica potesse fare molto melio : e pel contrario el sforzare : e (come se dice) tirare per li capilli : da somma disgrazia : però si po dire quella esser vera arte che non appare esser arte : né più in altro se ha da poner studio : che in nasconderla : per che se e scoperta leva in tutto el credito : e fa l'homo poco estimado :

Il primo copista che mette in bella copia le aggrovigliate carte di Castiglione, così trascrive il passo:

ma havendo io gia piu volte pensato meco unde nasca questa gratia, lasciando quegli che dalle stelle l'hanno , trovo una regula universalissima quale mi pare valere circa questo in tutte le cose humane che si facciano o dicano piu che niun'altra , et ciò e fuggire quanto piu si puo et come uno asperrimo , et pericoloso scoglio la affettatione , e (per dire una nuova parola, gia pero tra noi accettata in questo significato) usare in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte , et dimostri cio che si fa , et dice venir fatto senza una minima fatica , et quasi senza pensargli . da questo credo io che derivi assai la gratia , per che delle cose ben fatte ognun conosce la difficulta , onde in esse la facilita genera grandissima meraviglia et negli animi di chi vede imprime una oppenione che chi così facilmente fa bene *sappia molto più di quello che fa, et quella cosa anchor che fa* cosi facilmente fa bene se vi ponesse et studio et fatica potesse far molto me-

glio , et pe'l contrario il sforzare e (come se dice) tirare per gli capegli da somma desgratia pero si puo dire quella essere vera arte che non appare essere arte , né più in altro si ha da poner studio che in nasconderla per che se è scoperta leva in tutto il credito e fa l'huomo poco estimado ,

Su questo passo Castiglione si sofferma per introdurre una variante autografa e per correggere *gli ponesse* in *vi ponesse*, ma non avverte le numerose trasformazioni introdotte dal copista: *lassando* > *lasciando*, *quelli* > *quegli*, *da le* > *dalle*, *la hanno* > *l'hanno*, *qual* > *quale*, *se faciano* > *si facciano*, *niuna altra* > *niun'altra*, *periculoso* > *pericoloso*, *affectatione* > *affettatione*, *dir* > *dire*, *nova* > *nuova*, *sprezzatura* > *sprezzatura*, *e* > *et*, *pensarli* > *pensargli*, *creddo* > *credo*, *de le* > *delle*, *cognosce* > *conosce*, *maraviglia* > *meraviglia*, *de chi* > *di chi*, *oppinione* > *oppenione*, *faticha* > *fatica*, *melio* > *meglio*, *el sforzare* > *il sforzare*, *li capilli* > *gli capegli*, *disgrazia* > *desgratia*, *po* > *puo*, *dire* > *dire*, *esser* > *essere*, *el credito* > *il credito*, *homo* > *huomo*.

Non diversa è la storia successiva, come risulta da questo quadro sinottico che arriva sino al manoscritto di tipografia (distinguo, per quanto possibile, il testo prima e dopo la revisione: L e L'; sempre in corsivo gli interventi autografi di Castiglione):

C. ma havendo io gia piu volte pensato meco onde nasca questa gratia : lasciando

D. ma havendo io gia piu volte pensato meco , onde nasca questa gratia, lasciando

L. ma havendo io gia piu volte pensate meco, onde nasca questa gratia : lasciando

L'. § Ma havendo io gia piu volte pensato meco, onde nasca questa gratia , lasciando

C. quegli che dalle stelle l'hanno : trovo una regula universalissima, quale mi pare valere

D. quelli che dalle stelle l'hanno, truovo una regula universalissima quale mi pare valer

L. quegli, che dalle stelle l'hanno : trovo una regula universalissima : quale mi par valer

L'. quei, che dalle stelle l'hanno , trovo una regula universalissima : la qual mi par valer

C. circa questo in tutte le cose humane che si faccino o dichino più che

D. circa questo , in tutte le cose humane , che si faccino o , dichino , piu che

L. circa questo in tutte le cose humane, che se facciano, o dicano piu che

206

Amedeo Quondam

L. circa questo in tutte le cose humane, che si facciano, o dicano piu che

C. *alchuna* altra , et cio è fuggire quanto piu si puo , et come un *asperrissimo*

D. alcun'altra , e cio è fuggire quanto più si può , et come un'asperissimo

L. alcuna altra : et ciò è fuggire quanto piu si pò : e come un'asperissimo ,

L. alcuna altra . Et ciò è fuggir quanto piu si pò : et come un'asperissimo ,

C. et pericoloso scoglio , la affettatione : et (per dire una nova parola, già però

D. et pericoloso scoglio la affectatione , et (per dire *forsi* una nuova parola , già però

L. et pericoloso scoglio la affettatione : e per dir *forsi* una nova parola :

L. et pericoloso scoglio la affettatione , et per dir *forse* una nova parola ,

C. tra noi accettata in questo significato) usare in ogni cosa una certa sprezzatura

D. tra noi accettata in questo significato) usare in ogni cosa una certa sprezzatura ,

L. usar in ogni cosa una certa sprezzatura:

L. usar in ogni cosa una certa sprezzatura,

C. che nasconda l'arte : et dimostri cio che si fa et dice venire fatto senza una

D. che n'asconda l'arte , et dimostri cio che si fa et dice venire fatto senza

L. che nasconda l'arte : e dimostri ciò che si fa : e si dice venir fatto senza

L. che nasconda l'arte , et dimostri ciò che si fa , e dice venir fatto senza

C. minima fatica : et quasi senza pensargli , da questo credo io che derivi assai

D. fatica , et quasi senza pensarli , da questo credo io che derivi assai

L. fatica : e quasi senza pensargli : da questo credo io che derivi assai

L. fatica , et quasi senza pensarvi . Da questo credo io che derivi assai

C. la gratia : per che delle cose *rare* : e ben fatte ognun *scia* la difficultate ,

D. la gratia : per che delle cose rare et ben fatte , ognun scia la difficultate ,

L. la gratia : perche delle cose rare, e ben fatte ognun sa la difficultà :

L. la gratia , perche delle cose rare, et ben fatte ogn'un sa la difficultà ,

C. onde in esse la facilita genera grandissima meraviglia : et ne gli animi de chi

D. onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia et negli animi di chi

L. onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia :

L. onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia :

C. vede imprime una oppenione : che chi così facilmente fa bene, sappia molto

**D.** vede , imprime una oppenione , che chi cosi facilmente fa bene, sappia molto

**L.**

**L̃.**

**C.** più di quello che fa : et quella cosa anchor che fa , se vi ponesse , et studio ,

**D.** più di quello che fa , et quella cosa ancor che fa , se vi ponessi et studio

**L.**

**L̃.**

**C.** et fatica : potesse fare molto meglio : et per il contrario il sforzare e

**D.** et fatica potesse fare molto meglio , et per il contrario el sforzare e

**L.**

et [pel] per lo contrario : il sforzare : e

**L̃.**

et per lo contrario , il sforzare , et

**C.** (come se dice) tirare per gli capegli , da somma desgratia : però si puo

**D.** (come si dice) tirare per li capegli , dà somma disgrazia , però si può

**L.** (come se dice) tirare per i capegli da somma disgratia : e fa estimar poco ogni cosa : per grande chella si sia : però se po

**L̃.** (come si dice) tirar per i capegli da somma disgratia , e fa estimar poco ogni cosa , per grande chella si sia . Però si po

**C.** dire quella essere vera arte , che non appare essere arte , ne piu in altro

**D.** dire quella essere vera arte , che non appare essere arte , ne piu in altro

**L.** dire quella essere vera arte , che non appare esser arte : ne piu in altro

**L̃.** dir quella esser vera arte , che non pare esser arte : ne piu in altro

**C.** se ha da ponere studio che in nasconderla , per che se è scoperta lieva

**D.** si ha da ponere studio che in n'asconderla , per che se è scoperta , lieva

**L.** si ha da ponere studio , che [in] nel nasconderla : perche se è scoperta, leva

**L̃.** si ha da poner studio, che nel nasconderla , perche se è scoperta, leva

**C.** in tutto il credito : et fa l'huomo poco estimado :

**D.** in tutto il credito , et fa l'huomo poco estimado ,

**L.** in tutto il credito : e fa l'homo poco estimado

**L̃.** in tutto il credito , et fa l'homo poco estimado .

Da questo lungo travaglio di rielaborazioni formali e sostanziali, che non riguardano soltanto il ricciolo, e che si svolge tutto alla presenza dell'autore, tanto vigile quanto indifferente, prende corpo il testo della *princeps*, e quindi la lunga tradizione del *Libro del Cortegiano* nell'Europa classicistica di Antico regime:

Ma avendo io già più volte pensato meco, onde nasca questa gratia, lasciando quegli, che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima : la qual mi par valer circa questo in tutte le cose humane, che si facciano, o dicano più che alcuna altra. Et ciò è fuggir quanto più si può : & come un asperissimo, & pericoloso scoglio la affettatione, & per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, & dimostri ciò che si fa, & dice venir fatto senza fatica, & quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la gratia, per che delle cose rare, & ben fatte ogn'un sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia: & per lo contrario, il sforzare, & (come si dice) tirar per i capegli da somma disgrazia & fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si può dir quella esser vera arte, che non apare esser arte : ne più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla, perché, se è scoperta, leva in tutto il credito, & fa l'homo poco estimato.

Tralascio ogni minuta analisi di questo minimo campione, di per sé, però, rappresentativo degli andirivieni delle forme da mediatore a mediatore (copisti e compositori), mentre l'autore pensa ad altro e il revisore non riesce a governare tanta discontinuità: e soprattutto lascio agli esperti valutare se e quanto questo andirivieni alteri «la sostanza grafica e fonetica del testo», se e quanto sia «reversibile». Mi limito a una sola considerazione: se l'apparire e scomparire del ricciolo, ballerino rapito, è certo poca cosa, diversi altri fenomeni documentano ampiamente quanto calda sia la trasmissione del testo di mano in mano, anche con singolari incomprensioni, come nel caso di quell'*appare* corretto in *pare* su L (forse con tratto autografo di penna) e che è letto come *apare* dal compositore. So bene che questa fenomenologia è del tutto ordinaria nella tradizione di tanti testi, ma in questo caso colpisce, e marca la differenza, il fatto che tutto avviene sotto gli occhi dell'autore, sulle carte che ne accompagnano l'esperienza umana e intellettuale per almeno un quindicennio.

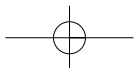
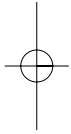
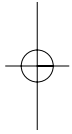
Senza generalizzare, questo fatto, a mio avviso, pone almeno due problemi. Il primo riguarda la percezione delle forme testuali nell'età del libro tipografico e dei suoi modi di produzione: se un autore peraltro sempre attentissimo al corpo del suo libro, come dimostra di essere Castiglione, ha lo stabile comportamento verso «la sostanza grafica e fonetica del testo» che il campione documenta, ne potrebbe conseguire il dubbio metodologico che questa «sostanza» sia solo una nostra esigenza, che proiettiamo retrospettivamente su situazioni testuali governate da altre percezioni ed esigenze nel loro farsi libro, sempre «uniformando e modernizzando», sostituendo «recenti a meno recenti incongruenze grafiche». Il secondo problema consegue direttamente dal primo: non



riguarda tanto o soltanto la competenza linguistica dei soggetti coinvolti nelle pratiche comunicative proprie dei processi di trasmissione di ogni testo (e in particolare – lo ripeto – di ogni testo che diventa libro tipografico), ma soprattutto l'economia della percezione propria di ogni atto di lettura, che è questione che riguarda, peraltro, le scienze cognitive e del linguaggio: cosa vediamo sulla pagina, cosa leggiamo attraverso la sequenza lineare dei tanti segni grafici, delle loro forme convenzionali e pertanto fluide e discontinue, malgrado l'istanza, anch'essa variabile, di ogni grammatica e dei suoi standard ortografici? Da questo punto di vista, Castiglione diventa un testimone da ascoltare con la massima attenzione.

Vorrei concludere riprendendo le considerazioni che più mi stanno a cuore. Per dire che mi riconosco pienamente nelle parole di Francisco Rico: «la prima fedeltà di uno specialista è quella dovuta ai non specialisti». In particolare, lo ringrazio per aver colto l'interconnessione del mio lavoro finalizzato a un'«edizione critica» tradizionale» con questa mia «edizione destinata alla lettura»: se il lavoro in corso per arrivare alla prima ha intanto certamente «spianato la strada» alla seconda, mi piace davvero pensare, come ha detto Rico, che questo è un modo per praticare «la giustificazione sociale della filologia». Perché non c'è dubbio che il compito attuale che ci si impone (volenti o nolenti) è qualcosa di simile alla scalata dell'Everest: «porre a disposizione di un pubblico il più vasto possibile le opere di indiscutibile valore letterario e linguistico, in quanto baluardo contro la memoria, il linguaggio e il pensiero unici». Se il lavoro che ho fatto per «facilitare» l'accesso a un testo tanto complicato e del tutto remoto conquisterà qualche lettore comune, mi sentirò davvero gratificato.

Perché questo, oggi, è in gioco: fare la nostra parte perché sia possibile assicurare la trasmissione di un patrimonio, destinato, se non all'oblio, certamente alla marginalità. E allora, perché non tentare di definire un protocollo condiviso per un nuovo programma di edizioni dei nostri classici, che sappia connettere le procedure proprie della filologia alle esigenze del lettore?



1<sup>a</sup> edizione, gennaio 2005  
© copyright 2005 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel gennaio 2005  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 88-430-3270-4

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.