

Foro

ECDOTICA DELL'ERRORE. IN ONORE DI MICHAEL REEVE

MICHAEL REEVE, PAOLO CHIESA,
PIETRO G. BELTRAMI E GIULIA RABONI

FRANCISCO RICO

Presentazione

La notizia che *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission* era appena uscito a Roma giunse a Bologna proprio la mattina del giorno in cui i responsabili di *Ecdotica* dovevano fissare il tema per il «Foro» del 2012. Un'energica trattativa di Loredana Chines con il distributore di Edizioni di Storia e Letteratura fece in modo che lei e io potessimo apparire nel pomeriggio brandendone altrettante copie, che subito conquistarono il centro delle discussioni. Il volume di Michael Reeve ci offriva un repertorio così ricco di suggerimenti per lo scopo del nostro incontro, che, nell'*embarras du choix*, abbiamo deciso di tagliare corto, fermarci al primo saggio, l'affascinante «Errori in autografi», e scegliere uno dei suoi aspetti. La scelta, tuttavia, ci ha lasciato con un vago amaro in bocca. Dal momento che *Manuscripts and Methods* affronta in modo brillante una tale infinità di idee, problemi e *case-studies*, avevamo l'impressione che rimanere con una sola delle sue proposte costituiva un'ingiustizia nei confronti dell'ispirazione che ci aveva dato. Fu allora e in questo modo che si pensò che un modo di pagare il nostro debito era di rendergli il modesto tributo del «Foro», che va ora in stampa. In un lavoro di pochi anni fa, che mi permetto di menzionare perché non è estraneo a questo contesto (*En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, CECE, 2004, e *on line*), definivo Michael Reeve come «sempre intelligente e divertito, oltre a sapientissimo *de omni re ecdotica*». A questa dotta, singolare e ammirevole personalità (e personaggio) si dedicano, quindi, le seguenti pagine.

MICHAEL REEVE

More on maps

When Paco Rico pressed me to take part in a Forum linked to the appearance of *Manuscripts and Methods*, where errors run riot not just in the opening piece, «Errori in autografi», but throughout, the honour brought with it an anxious awareness that not enough time had yet elapsed for me to have anything else worth saying. It has occurred to me since that it would have been unwise anyway to give Valentina Saraceni of Edizioni di Storia e Letteratura, who graciously attended, the impression that the book was already out of date. I did scrape together a few small points for the occasion and knock them into a kind of Italian, and one of them perhaps deserves a longer life. Here it is, then. The Italian, though, has succumbed to a wet English summer.

In «Da Madvig a Maas» I referred to a legal dispute in which the cardinal principle of genealogical classification, namely that only shared innovations – in stemmatics usually called errors – serve to define a family, had been acknowledged by a British court. I took the details from the *Times*, and in December 2011, three months after *Manuscripts and Methods* appeared, the *Times* supplied me once again with pertinent material. On the 14th, stung by the remarks of a columnist about a national examination taken at the age of 15 or so, a pupil in a letter complained of mistakes in mathematical textbooks prescribed by the examination boards. Support followed in letters printed on the 19th, 20th, 21st, and 22nd, of which I quote the first and last.

It has never been clear whether the mistakes in science and mathematics textbooks are deliberate or not. They were so frequent when I was at school that we were convinced they were deliberate. With some textbooks we tended to check our workings only if we got the same answer as the one given. Questioning authority is what science is all about.

I suspect that wrong answers in mathematics texts have been printed deliberately. This is done to help to protect copyright, as it is clear when a question has been stolen from elsewhere if the corresponding wrong answer is printed too. This is very common when printing maps: a road is wrongly stated so that if it is copied its source is instantly known. This still goes on with online or satnav displays.

Deliberate mistakes had occupied me in another piece, «Errori in autografi», pp. 12-13. Had I known then about maps and mathematical textbooks, I could have killed two birds with one stone.

That's all; but I remain very grateful to Paco, the other speakers, and the audience, both for the warmth of their welcome and for the interest of the problems discussed at the Forum.

Cambridge University

PAOLO CHIESA

Una letteratura «sbagliata». I testi mediolatini e gli errori

La critica testuale tradizionale ha alla sua base un'opposizione dicotomica fra un polo positivo e uno negativo: *giusto / sbagliato, lezione esatta / lezione erronea*. Questa opposizione viene utilizzata in due diversi contesti: anzitutto come obiettivo generale (obiettivo del filologo è individuare, in ogni circostanza, la *lezione esatta* dell'autore, rifiutando eventuali *lezioni erronee* prodottesi nel corso della trasmissione), in secondo luogo come strumento ermeneutico (la genealogia dei manoscritti viene costruita grazie all'identificazione di un numero limitato di *lezioni erronee*, che si oppongono ad altrettante *lezioni esatte*). In ambedue i contesti, la parola *esatto* corrisponde a *originale*, la parola *erroneo* a *non originale*.

Come mette ben in rilievo Michael Reeve nel suo saggio sugli *Errori in autografi*,¹ in un'applicazione rigida questo schema non prevede un'altra possibilità: il fatto cioè che sia l'autore a sbagliare, e che dunque la lezione *originale*, in quanto punto di partenza della tradizione, sia nel contempo intrinsecamente *erronea*, cioè irregolare, incoerente o abnorme. Questo, appunto, capita molto di frequente nei testi mediolatini. La critica testuale è nata e ha affinato i suoi metodi principalmente sui testi antichi: quelli degli scrittori classici e degli scrittori sacri. Lavorando su tali testi, è giunta a utilizzare come categoria interpretativa fondamentale quella dell'*errore*, una nozione che per quel tipo di materiale è in genere

¹ M. Reeve, «Errori in autografi», in *Gli autografi altomedievali: problemi paleografici e filologici*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 37-60 [poi in Id., *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (Storia e Letteratura 270), 2011, pp. 3-23].

ben definibile e molto produttiva. Mi domando se sarebbe accaduto lo stesso se la critica testuale fosse nata dallo studio dei testi medievali, e in particolare dei testi mediolatini, i soli per cui mi sento competente a parlare. Per questi, infatti, l'*errore* è una categoria ben più difficile da definire e da utilizzare in sede critica.

La letteratura mediolatina è in gran parte costituita da letteratura di consumo: commentari esegetici, narrazioni agiografiche, racconti di viaggio, ricettari tecnici, raccolte di nozioni enciclopediche, annali monastici, cronache cittadine, manuali scolastici, collezioni canoniche, regole religiose, e si potrebbe continuare a lungo. Una letteratura per lo più di basso livello formale (per altri periodi e contesti si chiamerebbe forse «paraletteratura»), per la quale non erano imperativi categorici obiettivi come l'«esattezza», la «correttezza» o la «coerenza». Gli scrittori con maggiore preparazione e coscienza, naturalmente, cercavano di evitare i difetti contrari, cioè la «scorrettezza», l'«incoerenza», più in generale l'«errore»; ma nessuno si scandalizzava se non vi riuscivano, e di fatto non vi riuscivano quasi mai. Con ampie e significative eccezioni, naturalmente – appartengono al medioevo latino anche scrittori dotti e dottissimi, da Cassiodoro a Petrarca, quanto mai attenti alla perfezione e precisione dei loro prodotti letterari –, che nel complesso del periodo sono però in netta minoranza.

Non era soltanto il più basso registro formale e un meno cogente rigore scolastico a essere fonte di errore. I testi latini del medioevo raramente godevano di un controllo successivo alla produzione del testo, come quello che – poco o tanto – si ha quando esso è messo in circolazione da un soggetto diverso (come un editore o uno stampatore), o è verificato da un circolo di lettori. Questo rendeva più difficile che l'autore si rendesse conto di eventuali sviste, e potesse rimediare prima che dell'opera venisse data pubblica diffusione. La letteratura mediolatina, dunque, è piena di «errori» commessi dall'autore, o da lui non ravvisati: errori di grammatica, di sintassi, di prosodia, di struttura, di informazione, di concetto.

Se si applicano queste considerazioni – che in quanto generali peccano di superficialità, ma che non ci sembrano molto lontane dal vero – al modello tradizionale della critica testuale, ci si rende conto delle maggiori difficoltà che il concetto di «errore» pone in questo particolare settore della filologia. Il modello elaborato per i testi antichi tende a vedere nell'originale un testo «esatto», che subisce una progressiva «corruzione» nel corso del tempo: la trasmissione comporta dunque un peggioramento del dettato testuale, del quale responsabili sono i copi-

sti, considerati in genere stolidi ignoranti. Oggi tutti sanno benissimo che un'applicazione estrema di questo modello non vale nemmeno per i testi classici, che vennero invece nel corso del tempo sottoposti a intelligenti procedimenti emendativi, e questo non solo nelle epoche più «dotte», come la tarda antichità e l'umanesimo, ma anche nei secoli considerati più illetterati. Tanto meno questo vale per i testi mediolatini, per i quali di frequente il modello di trasmissione è quello opposto: il testo nasce con debolezze e incongruenze, avvertite da chi lo trasmette come «errori», ed è soggetto quindi a un progressivo «miglioramento» e a numerosi interventi emendativi. In questa situazione, anche in presenza di un numero elevatissimo di varianti, distinguere fra ciò che è originario (testo «esatto») e ciò che è derivato (testo «erroneo») non è facile, e spesso diventa impossibile: perché accanto ai copisti interessati che «migliorano» il testo continueranno a esistere altri, meccanici o ignoranti, che copiano male, e perciò lo «peggiorano», e manca un criterio che permetta di discriminare. Meglio vanno le cose, almeno in apparenza, per i testi di più alto livello formale, per i quali esistono regole che non possono essere violate (i testi metrici, ad esempio, o quelli in prosa ritmica); ma è anche vero che queste regole erano imparate a scuola, e nulla impediva a un copista dotto, quando esse non fossero rispettate nel suo originale, di intervenire a ripristinarle, e non si può dunque assumere come originario *tout court* ciò che rispetta la regola.

Questo non significa, naturalmente, che l'analisi genealogica – quella che si basa appunto sul riconoscimento dei *Leitfehler* – per i nostri testi non si possa fare. Soltanto, questi *Leitfehler* sono per i testi mediolatini di tipo diverso rispetto a quelli che si possono usare per i testi classici, e il loro uso richiede accortezze diverse.

Il mio maestro, Giovanni Orlandi, spiegava che il critico dei testi mediolatini, che vede inefficaci gli strumenti di cui i filologi di altre letterature possono in genere giovare – quelli della correttezza grammaticale, della regolarità stilistica, della coerenza di contenuto – ha però a sua disposizione una risorsa in più, data proprio dal fatto che questa letteratura è poco originale, e prevede un largo reimpiego di fonti.² Le fonti di un'opera – se riconosciute e se utilizzate dall'autore in modo abbastanza letterale, come spesso avviene – costituiscono uno strumento importante, financo

² G. Orlandi, «Perché non possiamo non dirci lachmanniani», in *Filologia mediolatina*, II (1995), pp. 1-42, a p. 7 [poi in Id., *Scritti di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 95-130, a p. 100].

decisivo, sul secondo terreno, quello dell'impiego del cosiddetto *errore* per ricostruire parentele fra i manoscritti. In questo caso l'opposizione fra *esatto* ed *erroneo* si declina come opposizione fra *corrispondenza con la fonte* e *non corrispondenza con la fonte*.

Ecco un caso banalissimo, come ce ne sono migliaia di altri:

Pietro Calò, *Legendarium* (xiv sec.), *De sancto Cassiano*:³

Tunc *Iovinianus* imperator, Deum timens, qui successerat apostate Iuliano, elegit eum acclamante populo in Ortensi civitate.

In questo caso l'errore è storico: il successore di Giuliano l'Apostata sul trono imperiale non si chiama *Iovinianus*, bensì *Iovianus*. Il medesimo errore si trova in varie enciclopedie e cronache medievali, compreso lo *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, la fonte che Pietro Calò in questo punto sta copiando fedelmente. Vincenzo – o qualche fonte che egli a sua volta aveva a disposizione – confondeva forse il nome di *Iovianus*, un imperatore non molto importante e scarsamente conosciuto, con quello di *Iovinianus*, che era nell'orecchio in quanto destinatario polemico di un diffuso opuscolo di san Girolamo sulla verginità di Maria. È probabile che l'errore, dovunque sia nato, si sia prodotto per ipercorrettismo: un copista dotto convinto, a torto, che il nome dell'imperatore fosse *Iovinianus*, a lui più familiare, correggeva in questa forma, ritenendo *Iovianus* una sorta di banale errore di scempiamento grafico.

Fin qui tutto bene: fonte esplicita, riconoscibile, pedestremente copiata, che contiene l'errore di informazione. Se l'obiettivo dell'editore è la miglior rappresentazione dell'opera dell'autore che sta studiando – in questo caso Pietro Calò – nessun dubbio che l'erroneo *Iovinianus* debba essere accolto a testo, al massimo con una nota d'apparato che dia conto dell'inesattezza storica: ad esempio *recte Iovianus*.

Un esempio un poco più complesso lo ricavo da Rabano Mauro, *De natura rerum* (*De universo*). Com'è noto, quest'opera è una riscrittura, arricchita con ampio utilizzo di materiale esegetico, delle *Etymologiae* di Isidoro. Manca al momento un'edizione critica del *De natura rerum*, per il quale bisogna ricorrere al testo che appare nella *Patrologia Latina*, mentre per Isidoro abbiamo buoni studi, che hanno in parte superato l'edizione Lindsay; a questa comunque ancora ci rifaremo. Ecco due passi a confronto:

³ Ms. Marciano lat. IX 19, f. 17r, collazionato con il ms. Vaticano Barb. lat. 714, ff. 12v-13r. Devo le informazioni su questo esempio a Simone Zanetti.

Rabano, *De natura rerum*, VI 1: Nares idcirco nominantur quia per eas vel odor vel spiritus *manare* non desinit, sive quia nos odore admonent, ut norimus aliquid ac sciamus. Unde contra inscii ac rudes ignari dicuntur.⁴

Isidoro, *Etymologiae*, XI 1 47: Nares idcirco nominantur quia per eas vel odor vel spiritus *nare* non desinit, sive quia nos odore admonent ut norimus aliquid ac sciamus. Unde et e contra inscii ac rudes ignari dicuntur.⁵

Che dire della variante *manare / nare*? Accettiamo, con Lindsay, che *nare* ('galleggiare') sia la forma originaria isidoriana, perché dà meglio conto dell'etimologia. Ma si trattava di un verbo che nel contesto poteva apparire strano, perfino ridicolo, e poteva indurre la correzione o banalizzazione *manare* ('passare', in dentro per l'odore e in fuori per il respiro), meno pertinente etimologicamente ma dal significato molto più piano. In questo caso le possibilità sono tre:

1) il manoscritto di Isidoro a disposizione di Rabano aveva già la forma *manare*; la banalizzazione era perciò stata fatta a monte. *Manare*, pur erroneo dal punto di vista del testo isidoriano, era per Rabano una lezione esatta, e un editore di Rabano dovrà di necessità mantenerlo.

2) la banalizzazione è stata fatta da Rabano stesso. Non si tratta perciò in nessun caso di un errore, ma di una scelta volontaria dell'autore. A maggior ragione, un editore di Rabano dovrà mantenere *manare*.

3) la banalizzazione si è prodotta a valle di Rabano, in qualche punto della tradizione del *De natura rerum*, ed è stata poi recepita dall'edizione usata per la *Patrologia Latina*. Rabano aveva scritto, come Isidoro, *nare*; e questa lezione dovrà ripristinare il suo editore.

In questo caso, gli studi sono abbastanza avanzati per permetterci di decidere. Già l'apparato di Lindsay segnala che in una parte della tradizione altomedievale di Isidoro figura la forma *manare*; Rabano evidentemente usava un manoscritto dove compariva questa lezione, e il termine andrà dunque mantenuto. Si tratta, in qualche modo, di un errore d'autore, almeno in quanto l'autore aveva un'informazione scorretta; la questione che si pone – e che in questo caso si può facilmente risolvere – è la possibilità di riconoscere come sono andate le cose, da cui deriva la liceità o meno di emendare.

In genere però la situazione è ben più complicata. Prendo un esempio da un *Dizionario geografico*, contenuto nel manoscritto trecente-

⁴ PL 111, 153.

⁵ Isidori Hispalensis episcopi, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis), 1911, *ad locum*.

sco Cambridge, Corpus Christi College, 407, che a mia conoscenza ne è l'unico testimone. Anche in questo caso la fonte è Isidoro, ma non da solo.

De Armenia. Armenia ab Armeno *Iosanis* Tesali comite est vocata, qui amisso rege Iasone collecta multitudine eius, *qui* passim *rogabantur*, Armeniam cepit et eius nomine nominavit, ut dicitur Isidorus *libro xv...* [seguono alcune notizie di geografia biblica sull'Armenia]... Sita est autem hec Armenia inter montem Tauri et Caucasi, a Capadocia usque ad *Capsium* mare protenta, habens a septentrione montes *Terraneos*, e quibus fluvius Tigris nascitur, ut dicit idem Ysidorus, etiam Plinius et Orosius.⁶

Isidoro, *Etym.* XIV 3 35: Armenia nuncupata ab Armeno *Iasonis* Thessali comite, qui amisso rege Iasone collecta multitudine eius, *quae* passim *vagabatur*, Armeniam cepit et ex suo nomine nuncupavit. Sita est autem inter Taurum et Caucasum a Capadocia usque ad *Caspium* mare protensa, habens a septentrione *Ceraunios* montes, ex cuius collibus Tigris fluvius nascitur.

Come si vede da questa breve notizia, l'autore del *Dizionario* – uno studioso appassionato di geografia, vissuto fra la metà del Duecento e la metà del Trecento – riprende qui Isidoro e lo riporta quasi alla lettera; ma non proprio alla lettera. Siamo in presenza di una tradizione a testimone unico, non autografo, di un testo «tecnico», che per un copista non specializzato nella materia poteva presentare delle difficoltà. In verità, dove il medesimo copista trascrive altre parti del codice, occupato in gran parte da opere narrative, egli non si rivela particolarmente fallosi, e lo stesso avviene anche in un altro codice che sembra risalire alla sua mano.⁷ Una spia del fatto che gli errori che si riscontrano nel *Dizionario* non sono da attribuire a lui, ma si trovavano già nell'antigrafo? Forse, ma una spia comunque debole: la materia, in questo caso, è molto più tecnica, e non conosciamo lo stato materiale dell'antigrafo, che poteva essere ad esempio più rovinato o in una scrittura più difficile rispetto a quelli delle altre opere comprese nel codice.

Il nostro scopo è pubblicare il testo del *Dizionario* nella forma il più possibile corrispondente a quella in cui l'aveva scritta l'autore; per questo possiamo giovarci di una potente guida, ossia una fonte sicura, addirittura dichiarata. Lasciando da parte ogni discussione su elementi minori, come le varianti grafiche (*Tesali* per *Thessali* ecc.), soffermiamo l'atten-

⁶ La notizia si trova al f. 94r. Devo le informazioni su questo esempio ad Alice Marchetti.

⁷ Londra, British Library, Royal 14 C XIII.

zione sulle parole evidenziate in corsivo, che sono evidentemente degli errori. Dovremo emendare o no? Le possibilità sono due:

1) questi errori si trovavano già nel manoscritto delle *Etymologiae* che l'autore del *Dizionario* aveva a disposizione. In questo caso, visto che il nostro scopo è ricostruire il *Dizionario*, dovremo conservare le lezioni tradite: certo erranee, se riferite alla fonte, ma appartenenti all'originale.

2) questi errori si sono creati nel processo di trasmissione fra l'originale del *Dizionario* e il codice di Cambridge. In questo caso le lezioni erranee dovranno essere emendate, cosa molto facile, visto che disponiamo della fonte.

Non si tratta, evidentemente, di un'alternativa globale (conservare sempre o correggere sempre): la domanda dovrà trovare la giusta risposta caso per caso. Tenderei a una strategia prevalentemente emendatoria, così motivata:

Iosanis – il nome corretto, nella forma *Iasone*, appare immediatamente dopo; si trattava dunque di un nome che l'autore del *Dizionario* conosceva, e la doppia occorrenza come appare nel manoscritto è contraddittoria. L'errore andrà attribuito al segmento di tradizione intercorso fra l'originale del *Dizionario* e il codice di Cambridge; in relazione ai nostri obiettivi, esso va emendato.

Capsium – il nome di questo mare è citato spesso nel *Dizionario*, e non poteva essere sconosciuto a uno studioso di geografia: un errore simile, se si fosse trovato nel manoscritto-fonte di Isidoro, si presume sarebbe stato corretto dal compilatore del *Dizionario*. Anche in questo caso si tratta di errore generatosi a valle dell'originale del *Dizionario*, che va dunque emendato.

qui ... rogabantur – come appare nel manoscritto, la frase non ha senso; anche in questo caso si può immaginare che il compilatore, se avesse letto nel manoscritto-fonte di Isidoro l'inciso in questa forma, sarebbe intervenuto, correggendolo oppure eliminandolo in quanto assurdo. Attribuirei dunque l'errore a un copista, e correggerei in *qui ... vagabantur*. Manterrei invece il maschile plurale al posto del femminile singolare di Isidoro, che è grammaticalmente più corretto, intendendolo come un plurale collettivo: in questo caso non può trattarsi di un semplice errore di copia, perché il plurale del pronome viene adeguato con il plurale del verbo (o viceversa).

Terraneos – si tratta di un caso in cui una decisione è più difficile, perché di questi monti non si parla altrove nel *Dizionario*, per quanto ho potuto vedere; l'errore può risalire tanto al manoscritto di Isidoro quanto al

manoscritto del dizionario. Non aiutano Orosio e Plinio, pur citati dall'autore, il primo perché non nomina questi monti, il secondo perché li nomina in altro contesto. Dovremo correggere perché negli altri casi abbiamo fatto altrettanto? Dovremo invece lasciare l'errore, facendo prevalere ciò che è documentato?

libro xv – in realtà nelle edizioni moderne il libro delle *Etymologiae* dedicato alla geografia è il quattordicesimo. Ma in questo caso non si dovrà correggere, perché il *Dizionario* cita sempre questo libro isidoriano come quindicesimo: così esso doveva essere numerato nell'«edizione» di Isidoro che il compilatore aveva a disposizione.

Nel complesso dunque tenderei, nel caso in questione, a correggere gli errori, propendendo per il fatto che non siano d'autore; non sempre, magari, e con un grado di probabilità diverso volta per volta. Non so se tutti condivideranno questa strategia interventista; l'importante è evidenziare che essa si basa su alcuni impliciti presupposti:

1) la scelta di emendare si basa su un determinato profilo culturale che abbiamo assegnato all'anonimo autore: uno studioso interessato alla geografia (al quale quindi diamo credito di non commettere errori banali di conoscenza, come *Capsium*), interessato al testo che stava preparando (sì da non generare contraddizioni a tre parole di distanza, come *Iosanis*), dotato di sufficiente conoscenza della lingua latina (sì da non accettare forme come *qui rogabantur*).

2) l'individuazione di questo profilo comporta anche la presunzione che se il compilatore avesse trovato errori del genere nella sua fonte li avrebbe corretti. In realtà, non abbiamo idea di come lavorasse davvero il compilatore: il medioevo è pieno di autori dotti che incaricano copisti ignoranti di trascrivere le loro schede, e poi non rileggono il testo una volta messo in bella copia, che può essere zeppo di errori. Se così è avvenuto, è possibile che la ricostruzione finisca per produrre un testo che storicamente non è mai esistito: magari *Capsium* si leggeva nel manoscritto fonte, il copista sbadato l'ha trascritto in questa forma, il committente del codice – lo studioso di geografia – non l'ha riletto. A nostro parere, vale la pena affrontare questo piccolo rischio di astoricità, che si paga quando l'obiettivo diventa avvicinarsi il più possibile all'intenzione dell'autore: immaginiamo che questi – il nostro dotto geografo –, se conoscesse la nostra strategia editoriale, ci sarebbe grato per avere corretto degli errori che gli erano sfuggiti.

Questi presupposti non sono per nulla scontati: esistono scuole filologiche che in casi come questo – testo tecnico, codice unico, irreperi-

bilità dell'esatto manoscritto-fonte – predicano al contrario la massima conservatività. Del resto, anche alla linea emendativa bisogna porre dei limiti precisi: si dovrà a questo punto correggere anche sul piano grafico, e i *Tesali* del codice di Cambridge dovranno diventare i più classici (e isidoriani) *Thessali*? Si dovranno correggere anche varianti che sono di per sé adiafore, solo perché non corrispondono al testo isidoriano, e quindi *protenta* diventerà *protensa* e *nominavit* diventerà *nuncupavit*? Certamente no; l'emendazione ha senso finché insiste su un testo equivoco o incomprensibile, non su un testo accettabile.

Vorrei in conclusione riferirmi a un'altra categoria di errori d'autore cui accenna Reeve nel suo articolo, che mi permette una piccola provocazione: quella degli errori «volontari», o quanto meno «consapevoli».

Lo spunto viene da un passo di Girolamo che è stato segnalato di recente, per ragioni diverse, da Leopoldo Gamberale.⁸ Qui gli autori di cui si parla sono almeno due: uno è importante – Girolamo, traduttore della Bibbia –, ma l'altro è lo scrittore sacro, e attraverso di lui Dio in persona, che agli occhi di Girolamo è infinitamente più importante. Girolamo sta commentando qui un passo della sua stessa traduzione dei Salmi. Egli aveva effettuato una prima versione (quello che oggi è chiamato *Salterio Romano*, poi perfezionato nel *Salterio Gallicano*) partendo dalle antiche traduzioni latine dei Salmi e dal testo greco di Luciano di Antiochia, la *koiné* dell'epoca; in seguito, grazie al confronto con il testo ebraico e con altre versioni greche, si renderà conto che nella sua precedente traduzione c'erano vari errori, conseguenza di errori che si trovavano nei testi di partenza. Ma non sempre Girolamo correggerà questi errori, anche se ne aveva piena contezza. Si veda questo caso, di cui parla nella lettera a Sunnia e Fretela, due corrispondenti che gli avevano posto varie questioni circa il testo dei Salmi.

Girolamo, *Ep.* 106, 46⁹

Incendamus omnes dies festos Dei a terra (Ps. 73, 8).

Pro quo in Graeco scriptum est καταπαύσωμεν et nos ita transtulimus: *Quiescere faciamus omnes dies festos Dei a terra.* Et miror quomodo e latere

⁸ L. Gamberale, «Gerolamo e la trasmissione dei testi. Osservazioni sparse (ma non troppo)». Ringrazio l'autore per avermi permesso di leggere in anteprima il contributo, in corso di stampa negli Atti del Convegno *La trasmissione dei testi patristici latini: problemi e prospettive* (Roma, 26-28 ottobre 2009), a cura di E. Colombi.

⁹ Hieronymus, *Epistularum pars II: Epistulae LXXI-CXX*, ed. I. Hilberg, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, (CSEL LV), 1996², p. 269.

adnotationem nostram nescio quis temerarius scribendam in corpore putaverit, quam nos pro eruditione legentis scripsimus hoc modo: *Non habet καταπαύσωμεν, ut quidam putant, sed κατακαύσωμεν, id est 'incendamus'*. ... Plenius de hoc disputandum videtur. In Hebraeo scriptum est 'sarphu chol moedahu hel baares', quod Aquila et Symmachus verterunt: *ἐνεπύρισαν πάσας τὰς συνταγὰς τοῦ θεοῦ*, id est *incenderunt omnes sollemnitates Dei in terra*; quinta *κατέκαυσαν*, id est *conbusserunt*; sexta *κατακαύσωμεν*, id est *conburamus*, quod et Septuaginta iuxta exemplorum veritatem transtulisse perspicuum est. Theodotion quoque *ἐνεπύρισάμεν* vertit, id est *succendimus*. Ex quo perspicuum est sic psallendum, ut nos interpretati sumus, et tamen sciendum quid Hebraica veritas habeat. Hoc enim, quod Septuaginta transtulerunt, propter vetustatem in ecclesiis decantandum est et illud ab eruditis sciendum propter notitiam Scripturarum.

Per il passo in questione, Sunnia e Fretela avevano evidentemente a disposizione un testo greco dove era scritto *καταπαύσωμεν*, 'facciamo riposare', e un testo latino – la versione di Girolamo – dove era scritto *incendamus*, di significato pressoché opposto. Di fronte alla discrepanza, Girolamo dichiara che egli ha invece tradotto l'espressione con *quiescere faciamus*; non perché questa sia la forma che corrisponde davvero al testo sacro – anzi, non corrisponde affatto –, ma perché così il Salmo si recita nella liturgia, e dunque tale forma tradizionale non va più rettificata. Che *καταπαύσωμεν* e quindi *quiescere faciamus* siano errori – ammette Girolamo – è pacifico: il testo ebraico e qualsiasi altra versione greca che egli sia in seguito riuscito a raggiungere hanno forme che significano 'bruciare'. L'errore si è generato a monte: la forma greca vulgata conteneva una corruzione testuale frutto di una banale svista dello scriba (*καταπαύσωμεν*, *far riposare*, al posto del corretto *κατακαύσωμεν*, *bruciare*). Ma ormai quel *quiescere faciamus*, attraverso traduzioni latine più antiche, è entrato nell'uso liturgico, e ripristinare nel Salterio latino una forma più conforme al testo biblico creerebbe confusione e turbamento. Girolamo perciò, pur consapevole dell'errore, non corregge la traduzione: lascia la forma sbagliata, corredandola di una nota marginale che spiega quale sia l'*hebraica veritas*; e si lamenta con Sunnia e Fretela che qualcuno, con un filologismo che gli par degno di riprovazione, abbia sostituito nel testo a loro disposizione *incendamus* a *quiescere faciamus*, abbia cioè ripristinato un testo «esatto» dal punto di vista biblico, ma non corrispondente all'intenzione (pastorale, evidentemente) di Girolamo.

Girolamo perciò riconosce l'errore, ma non lo emenda. Si potrebbe dire che lo accetta e lo certifica, e in qualche modo l'errore diventa così volontario. Un moderno editore del *Psalterium Romanum* e del *Psalte-*

rium Gallicanum dovrà perciò mantenere l'«errore» *quiescere faciamus*, e apporre la nota di Girolamo – una vera e propria nota critica – in apparato. Questo se il testo che si produce è destinato agli studiosi; ma se è destinato a un più grande pubblico? Come conservare a testo l'errore, un errore che l'autore stesso ammetteva, visto che il senso ne esce travisato? In seguito Girolamo – forse proprio convinto da situazioni come questa – produrrà una nuova versione del Salterio, nota come *iuxta Hebreos*, dove in questo punto si legge, in effetti, il più corretto *incendamus*. Ma questa nuova edizione ebbe scarsa fortuna, e non è quella che la Chiesa riconobbe poi come testo ufficiale. Nonostante l'errore sia patente e indiscutibile, quel *quiescere faciamus* è rimasto nella Bibbia normativa della Chiesa cattolica fino alla seconda metà del Novecento, quando è stata preparata la *Nova Vulgata*;¹⁰ non certo per motivi filologici, ma piuttosto per il rispetto della tradizione (liturgica, o comunque ecclesiastica) cui Girolamo già ai suoi tempi si appellava.¹¹

Gli errori d'autore «volontari», a meno che non siano dichiarati – come in questo caso – sono probabilmente impossibili da scoprire. In letteratura si tratta forse di rarità filologiche; ma intere categorie di scritti – dalle relazioni diplomatiche ai bilanci aziendali – ne sono invece pieni, anche se si preferisce parlare in questi casi di «falsità». Il caso-limite mostra, una volta in più, che il concetto di «errore» è assai meno compatto e facile da maneggiare di quanto intuitivamente si crederebbe.

Università degli Studi di Milano

¹⁰ Dove si legge, in effetti, *combusserunt*.

¹¹ Il problema della ricostruzione del testo biblico è quello su cui si è maggiormente sviluppata una riflessione filologica nel medioevo. Il problema venne avvertito, in certi ambienti, come un problema di obiettivi: bisognava mirare al testo della *Vulgata*, nella forma in cui l'aveva prodotta Girolamo, eliminando le varianti di tradizione successive; o bisognava superare il testo geronimiano per produrne uno più conforme alle fonti greche ed ebraiche? Esperienze interessanti in proposito sono quelle del monaco romano Nicolò Maniacutia (cfr. N. Maniacutia, «Corruzione e correzione dei testi», a cura di R. Guglielmetti con un saggio di V. Peri, *Ecdotica*, IV (2007), pp. 267-298), delle scuole parigine del XIII secolo (cfr. G. Dahan, «La critique textuelle dans les correctoires de la Bible du XIII^e siècle», in *Langages et philosophie. Hommage à Jean Jolivet*, Paris, Vrin, 1997, pp. 365-392) e poi di Lorenzo Valla (*Collatio Novi Testamenti. Redazione inedita*, a cura di A. Perosa, Firenze, Sansoni, 1970).

PIETRO G. BELTRAMI

*A proposito di errori nella critica del testo romanza**

Tra le idee forti espresse nel primo saggio del libro di Michael Reeve, a cui si ispira il tema di questo incontro, la più forte, che approvo pienamente, è che «una lezione non voluta dall'autore ma nata per disattenzione non ha alcun diritto di essere ammessa nel testo» (p. 18); ne consegue, un poco paradossalmente, ma non troppo, «che per il filologo, e più specificamente per l'editore di testi, l'autografia è questione di nessun rilievo, visto che non accetteremo lezioni non volute dall'autore neppure se testimoniate da un autografo» (p. 20). L'altra faccia della stessa medaglia è che non è affatto detto che la presenza di errori in un manoscritto dimostri che non è autografo, perché gli autori commettono errori, cioè scrivono cose che non volevano scrivere, come accade a tutti noi quotidianamente. Per parte mia aggiungerei che non vale nemmeno l'inverso, e cioè che l'assenza di errori non è un argomento decisivo per stabilire che un manoscritto è autografo; in altre parole, anche se per nessuna lezione di un testo siamo in grado di dimostrare che non può essere attribuita alla volontà dell'autore, di nessuna lezione non censurabile possiamo escludere che sia una buona adiafora introdotta per sanare un errore vero o presunto o per qualsiasi altra ragione, incluso il caso. Paolo Chiesa, del resto, ha fatto notare che una tradizione potrebbe di fatto risalire a un archetipo anche in assenza di errori comuni, se l'archetipo contenesse solo innovazioni adiafore introdotte con sufficiente abilità.¹ Detto ancora altrimenti, l'errore può essere certo, cioè almeno in certi casi si può dimostrare che una lezione non può essere d'autore, ma le buone lezioni, a rigore, certe non sono mai, ovvero non si può mai essere certi che non siano lezioni plausibili subentrate in qualche momento della tradizione. Paradossalmente, dunque, l'errore è la parte più solida della critica del testo, ma, naturalmente, non senza problemi, certamente diversi a seconda dei diversi campi di applicazione. Qui propongo qualche esempio e qualche riflessione riguardante quella parte della romanistica medievale di cui soltanto mi sento abilitato a parlare (se

* È quasi senza modifiche il testo presentato il 16 aprile 2012 al Foro su *Ecdotica del- l'errore*, in onore di Michael D. Reeve, per la pubblicazione del suo libro *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

¹ Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2002; cfr. le pp. 81, 82, 87 (e alle stesse pp. nella seconda ed., 2012).

il mio libriccino sull'edizione critica fosse un manuale, e non un pamphlet che l'editore ha abilmente presentato come un manuale, si potrebbe in effetti lamentare che vi si tratti di certe tradizioni testuali e non di altre, ma *ne supra crepidam* è stato il mio tacito motto).²

Ci sono due ragioni fondamentali per cui nella critica del testo ci si occupa di errori: una è per capire il testo, l'altra per capire la tradizione. L'una e l'altra sono controverse, la seconda di più. La funzione dell'errore nel razionalizzare la tradizione ha infatti il suo posto entro il metodo che tradizionalmente si dice di Lachmann, e più esattamente è il metodo di Maas, che nella romanistica, com'è ben noto, è stato contestato da molti a ondate successive, e anche, da altri, nuovamente sostenuto e ripensato. Ma anche lasciando da parte il metodo editoriale, il semplice fatto che si possa dire di una lezione che è un errore non è sempre pacifico; per i romanisti, secondo tendenze molto vive da Bédier in poi, ma anche per qualche buona ragione, è meno pacifico che per i classicisti.

Un primo insieme di ragioni consiste nel fatto che le lingue romanze medievali non sono ancora ben codificate o non lo sono affatto, per cui è spesso difficile decidere della legittimità di una forma linguistica; che problemi di codificazione e di regolarità si pongono anche per la metrica; e che c'è sempre, in varia misura, interferenza fra la lingua dell'esemplare copiato e quella del copista, che nei confronti dei testi romanzi ha un atteggiamento diverso che nei confronti di quelli latini.

Un secondo insieme di ragioni, che riguarda soprattutto i testi poetici e narrativi, dipende dai problemi posti dal rapporto fra oralità e scrittura, che non si possono eludere, e, ancor più, dalla possibile variabilità intrinseca dei testi, sebbene ciò incida in modi e in misura molto diversi a seconda dei casi.

Per questo, e non solo per questo, il concetto di «ricostruzione del testo originale» è, nella critica del testo romanza, in sé problematico. Alla domanda «ci fu sempre un archetipo?», che intitola un capitolo della *Storia della tradizione e critica del testo* di Pasquali (qualunque cosa significhi «archetipo»),³ il romanista può con qualche legittimità, in

² Alludo a *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino, 2010, e alla cordialissima recensione di Inés Fernández-Ordóñez in *Ecdotica*, VIII (2011), pp. 237-242, dove giustamente si rileva che «si algo puede echarse de menos ... , es una mayor ejemplificación con textos romances procedentes de la Península Ibérica» (p. 240).

³ Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo* (1952), Milano, Mondadori, 1974, cap. II (pp. 13-21), «Ci fu sempre un archetipo?». Sull'archetipo cfr. Reeve, *Manuscripts and Methods*, cit., cap. 5, «Archetypes», pp. 107-117, e cap. 6, «Reconstruc-

certi casi, sostituire una domanda più radicale: «ci fu sempre un originale?» (qualunque cosa significhi «originale»⁴).

Quanto alla nozione di «errore», nessuno può smentire che l'errore esista, perché appartiene al buon senso comune e alla comune esperienza che chi copia scrive talvolta involontariamente qualcosa di diverso da ciò che legge (altro è il caso in cui lo faccia volontariamente); meno chiaro però, ed è qui che la nozione di errore diventa non pacifica, è fino a che punto e a quali condizioni un errore possa essere riconosciuto e, eventualmente, emendato.

È significativa di un'ampia parte della critica del testo romanza una diffusa resistenza, nelle edizioni, sia a emendare, sia anche solo a dichiarare che una lezione è errata. Se ne potrebbe discutere a lungo, ma il nocciolo della questione è che nella romanistica, da Bédier in poi, è subentrata una forte ansia di certezza: e l'unica certezza che si può avere, quando si può, è che in un manoscritto c'è scritto quello che c'è scritto. Tutto il resto è soggettivo, per usare una parola che fa in genere orrore ai teorici dell'edizione, ma che non vuol dire arbitrario, come spiegava Michele Barbi;⁵ l'edizione si distingue in effetti dalla fotografia di un manoscritto perché è interpretazione e approssimazione continua a una verità sempre revocabile in dubbio; e su questo non potrei che ripetere ciò che ha già detto e scritto Contini come meglio non saprei dire.⁶

Ma che il testo non sia lo stesso che il suo supporto materiale è un fatto evidente al buon senso del lettore comune: chi ha letto, in una cronaca calcistica di Fabio Monti sul *Corriere della Sera* del 10 marzo 2012 (p. 65), «Tre minuti dopo, ecco Zanetti lanciarsi in una volta sulla destra», o ha supplito senza accorgersene, o ha capito senza problemi che *lanciarsi in una volta* non ha senso, e che si parla della *volata* dell'esterno che cerca il fondo per il cross; e non conta che questo errore sia del proto, o che l'abbia commesso lo stesso Fabio Monti digitando sul suo computer; l'uno e l'altro, se se ne fossero accorti, avrebbero corretto.

ting Archetypes: a New Proposal and an Old Fallacy», pp. 119-131 (saggi rispettivamente del 1985 e del 2007), e Paolo Trovato, «Archetipo, *stemma codicum* e albero reale», *Filologia italiana*, II (2005), pp. 9-18.

⁴ All'originale ho dedicato qualche considerazione in *A che serve un'edizione critica?*, cit., pp. 153-157.

⁵ Cfr. Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei classici italiani* (Firenze, Sansoni, 1938), rist. Firenze, Le Lettere, 1994, «Introduzione», pp. VII-XLI, a p. XXIII.

⁶ Cfr. in particolare Gianfranco Contini, *Filologia* (1977), in *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 3-62, e in generale gli scritti raccolti nella prima sezione («Ecdotica») dello stesso volume.

Avrebbe corretto, se se ne fosse accorto, anche il copista del ms. della Bibliothèque Nationale de France (BnF) fr. 25523 (*Z*), che copiando il *Roman de la Rose*⁷ scrive ai vv. 71-72 che gli uccellini sono «si lié qu'il muerent en chantant / qu'en lor cuer a de joie tant...»⁸ 'così lieti che muoiono cantando che nel loro cuore c'è tanta gioia'. Prendiamo questo come un errore evidente, che in assenza di un emendamento plausibile dovrebbe indurre a lasciare un vuoto nel testo critico (come fa Appel nell'edizione di Bertran de Born quando la tradizione presenta lezioni fra le quali non si può decidere);⁹ persino Daniel Poirion, editore di *Z* fedelissimo (tranne per il fatto che ne colma le lacune), in questo caso emenda con la lezione del ms. BnF fr. 1573 (*H*), cioè dell'edizione di Félix Lecoy, *mostrent* 'mostrano' (*montrent*, che fa lo stesso, nell'edizione di Langlois).

Si sarebbe corretto anche il copista di *H*, se si fosse accorto di aver fatto dire al protagonista, ai vv. 84-86, «en icelui tens deliteus, / que toute rien d'amer s'esfroie, / songai une nuit que j'amoie» 'in quel tempo piacevole, quando ogni cosa si agita d'amore, sognai che una notte io amavo'. Lecoy, che a *H* si attiene in genere strettamente, ma si serve anche di quattro manoscritti cosiddetti di controllo (cioè il ms. della Bibliothèque Municipale de Dijon, 526 = *C*, e i mss. BnF fr. 1559 = *L*, fr. 12786 = *D* e il già citato fr. 25523 = *Z*), giustamente emenda con la lezione di questi *j'estoie* 'io ero'.

Un errore altrettanto chiaro del copista di *H*, ma di tipo diverso, è al v. 96, dove si dice degli uccellini «qui *chantes* de sus les buissons», evidente scorso di penna per *chantent*, stampato da Lecoy, «che cantano sopra i cespugli»; questa lezione *chantent* è attribuita dall'apparato di Langlois alla famiglia cui *H* appartiene (il manoscritto da Langlois è siglato *Ha*). Ci si può solo domandare se non sia più appropriata al contesto, che è al passato, la lezione edita da Langlois, che tra i manoscritti di controllo di Lecoy è data da *D* e *Z*, «qui *chantoient* par ces boissons» 'che cantavano tra quei cespugli', dato che l'alternanza libera di presente e passato

⁷ Del *Roman de la Rose* cito col solo nome dell'editore le seguenti edizioni: *Le Roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié ... par Ernest Langlois, 5 voll., Paris, Firmin-Didot, 1914-1924; G. de L. et J. de M., *Le Roman de la Rose*, éd. par Félix Lecoy, 3 voll., Paris, Champion, 1965-1970; G. de L. et J. de M., *Le Roman de la Rose*, éd. par Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1974; G. de L. et J. de M., *Le Roman de la Rose* ... par Armand Strubel, Paris, Le livre de poche, 1992.

⁸ Qui e oltre, in trascrizione interpretativa, con *i* consonante trascritta *j*, *u* e *v* distinte, *mlt* sciolto *molt*.

⁹ *Die Lieder Bertrams von Born*, hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1932.

non riguarda in generale la forma durativa dell'imperfetto. La lezione di *L* e *C* «qui chantent par mi ces boissons» (*C ki cantent*) sembrerebbe risarcire con *mi* la riduzione di una sillaba da *chantoient* a *chantent*; la forma di *H* «de sus les buissons» sarebbe un diverso adattamento per lo stesso problema (a parte *chantes*, che resta un errore). Non serve rispondere ora a questa domanda, ma l'esempio è utile a distinguere tra il caso in cui un errore (*chantes*) si riconosce nel testo e quello in cui la comparazione tra più lezioni porta a dire che una è probabilmente una buona lezione, l'altra un'innovazione, e in questo senso un errore.

Più delicato è il caso di un'altra lezione che *H*, base di Lecoy, condivide con *Z*, base di Poirion, e che si può catalogare come un errore di lingua. Ai vv. 134-135 il protagonista, giunto davanti al muro che circonda il giardino, sul quale sono raffigurati i vizi e altre brutture che ne devono restare fuori, dice secondo *H* «les ymages et les pointures / le mur volontiers remirai», e così secondo *Z* (con la minima variante *paintures*). *Le mur* si dovrebbe intendere 'del muro' ('le immagini e le figure dipinte del muro volentieri guardai'), ma questa costruzione con l'obliquo senza preposizione non dovrebbe essere ammessa al di fuori di un ristretto paradigma di nomi per lo più riferibili a persone (come il re, il conte, Dio). Lecoy emenda perciò, a mio parere giustamente, in *dou mur* con due dei suoi manoscritti di controllo, *D* e *C* (*L* ha una lezione diversa).¹⁰ Poirion, invece, non emenda, e nemmeno commenta: difficile dire se ritenga la forma linguistica ammissibile. Comunque si giudichi la lezione, che a mio parere è un errore di lingua come è parso a Lecoy, si deve dire che la soluzione di astenersi dal giudicare non è così neutra e sicura come sembra, perché l'occorrenza di questa costruzione, una volta a stampa, entra nella documentazione e può avere delle conseguenze sia sulla descrizione grammaticale della lingua, sia su altre scelte editoriali. Insomma, se l'edizione non è dichiaratamente diplomatica, esprimere un giudizio è inevitabile, e anche il silenzio è una presa di posizione.

Sempre nel *Roman de la Rose*, ai vv. 6568-69, nel ms. BnF fr. 378 ($\theta\alpha$), su cui si basa l'edizione curata da Armand Strubel,¹¹ si legge che Fortuna, nel dispensare i suoi favori, non considera nessuno più importante d'una biglia, «fors que gentillece et sa fille, / cousine a prochaine cheance», cioè 'tranne Nobiltà e sua figlia, cugina di Caduta Prossima'

¹⁰ *C*, più esattamente, *del mur*; *L*: «les ymages et les peintures / ai molt volontiers remiré».

¹¹ Nell'ed. Strubel i due vv. sono numerati 6564-65.

(*cheance* può in effetti significare ‘caduta’, oppure il ‘caso’). La lezione *et* del primo verso è rara (manca nell’apparato di Langlois), la lezione *a* del secondo è condivisa da altri manoscritti (Langlois cita il ms. BnF fr. 1571 = *Ba* e il ms. Chantilly, Musée Condé 480, ex 686 = *Ac*, che è lo stesso che *A* di Lecoy; si aggiungano altri due mss. di controllo di Lecoy, *Z* e *L*). Che si parli di una figlia di Nobiltà, senza un nome, contro l’uso del romanzo, e senza altre citazioni nello stesso, ma cugina di un’altrimenti mai nominata Caduta Prossima, è piuttosto strano (ci si aspetterebbe almeno che fosse Caduta Prossima questa figlia di Nobiltà), ma secondo l’editore, che se non altro segnala il problema, «le sens n’en est pourtant pas absurde», e la lezione resta perciò a testo. Il confronto con la lezione edita non solo da Langlois, ma anche da Lecoy, sul suo ms. base *H*, è invece dirimente: la figlia di Fortuna è Nobiltà (*Gentillece*), che è strettamente imparentata con il Caso: «fors que Gentillece, sa fille, / cousine et prouchaine Cheance» (Langlois) ‘tranne che Nobiltà, sua figlia, cugina e parente del Caso’ (è coerente con questa, anche se diversa, la lezione del quarto ms. di controllo di Lecoy, *C*, «cousine germaine cheance», che dovrebbe valere ‘prima cugina del Caso’). Una lezione che a mio parere susciterebbe problemi anche in un manoscritto unico si dimostra dunque un errore, anzi la somma di due errori facili da commettere, alla luce di una lezione ineccepibile data da un manoscritto, *H*, unanimemente riconosciuto molto autorevole, oltre che molto antico (con il Vat. Urb. lat. 376 = *Urb*, uno dei due soli riconosciuti anteriori alla fine del Duecento dallo studio recente di Matteo Ferretti).¹²

Un altro esempio della difficoltà a dichiarare che una lezione è un errore (e precisamente, nel caso in questione, che il testo è lacunoso) può essere dato dal distico del *Chevalier de la charrete* di Chrétien de Troyes in cui si mostra il protagonista proseguire la sua strada per due soli passi prima di salire sulla carretta, commettendo una colpa che gli verrà rimproverata molto più avanti dalla regina Ginevra con una precisa allusione, appunto, ai due passi.¹³ Caduto dal ms. BnF fr. 794 (*C*, oppure *P* nella siglatura complessiva delle *Oeuvres complètes* dirette da

¹² Matteo Ferretti, *Il «Roman de la Rose»: dai codici al testo. Studio della più antica tradizione manoscritta*, tesi di dottorato, Bologna, 2011.

¹³ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, vv. 360-363 (il distico incriminato è dato dai vv. 361-362): «Tantost a sa voie tenue / Qu’il ne l’atant ne pas ne ore: / Tant seulement deus pas demore / Li chevaliers, que il n’i monte», ‘La via dapprima ha proseguita / senza badargli poco o niente: / due passi aspetta solamente / il cavaliere, e non ci monta’ (traduzione in versi ritoccata per una nuova edizione in preparazione).

Daniel Poirion),¹⁴ che è stato alla base di tutte le edizioni successive a quella di Foerster, il distico, testimoniato dagli altri tre mss. che contengono questa parte del testo, pare dunque necessario a Charles Méla, nell'edizione dei *Livres des Poche* del 1994,¹⁵ ma è ugualmente respinto in nota, e inserito invece nella traduzione. Che non paresse, invece, necessario a Mario Roques nell'edizione dei *Classiques Français du Moyen Âge*¹⁶ è poco meno che ovvio, dato che questo è un esempio tra i più puri di edizione del *bon manuscrit*, ma è più notevole che, lo stesso anno dell'edizione di Méla, sia stato respinto anche da Poirion, con la seguente argomentazione (in nota ai versi): «L'hésitation du chevalier à monter sur la charrette sera rapportée à la reine, puisqu'elle y fait allusion aux vers 4492-4495 La précision "deux pas", qui intervient alors, est en fait une figure de style; mais elle a donné lieu à une interpolation des copistes et, de nos jours, à une vive discussion des spécialistes». La discussione cui allude Poirion comincia da un lavoro di Eugène Vinaver del 1969, a favore della reintroduzione del distico escluso dall'edizione Roques;¹⁷ qui importa osservare che l'unico argomento, oltre tutto sottinteso, disponibile a Poirion per dichiarare il distico «une interpolation des copistes» è il fatto che non si trova nel *bon manuscrit*.

Un esempio interessante, infine, può venire da una lezione che ancora nessuno si è risolto a considerare un errore. Si tratta della bella canzone di Giraut de Borneil *Quan lo fregz e-l glatz e la neus*,¹⁸ e in essa di una strofa interamente occupata da una similitudine, com'è raro nella poesia dei trovatori: il poeta invoca pietà alla sua signora così come gli assediati di un castello sono costretti ad arrendersi a forze soverchianti. Al culmine, si legge in entrambe le edizioni monografiche, quella di Kolsen e quella di Sharman¹⁹

¹⁴ Chrétien de Troyes, *Oevres complètes*, éd. publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994 (*Li chevaliers de la charrete*, a cura di Daniel Poirion).

¹⁵ Chrétien de Troyes, *Romans, suivis des Chansons*, avec, en appendice, *Philomena*, Paris, Le livre de poche, 1994; *Le chevaliere de la charrette*, éd. et trad. de Charles Méla, d'après le manuscrit BN fr. 794.

¹⁶ *Le chevalier de la charrete (Lancelot)*, publié par Mario Roques, Paris, Champion (Classiques français du moyen âge 86), 1958.

¹⁷ Eugène Vinaver, «Les deux pas de Lancelot», in *Mélanges pour Jean Fourquet*, Paris, Klincksieck, 1969, pp. 355-361.

¹⁸ Cfr. Pietro G. Beltrami, «Giraut de Borneil, "Quan lo fregz e-l glatz e la neus" (BdT 242.60)», *Lecturae tropatorum* (www.lt.unina.it), IV (2011), con una nuova edizione del testo. Su questa lezione e su un'altra mi sono già soffermato in passato, senza avere una soluzione, in «Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl», *Nuova rivista di letteratura italiana*, VII (2004), pp. 9-43, alle pp. 27-28.

¹⁹ Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Niemeyer, I [testi] 1910, II [note e glossario] 1935, testo n. 12; Ruth Verity Sharman, *The cansos and*

(con divergenze su punti che ora non interessano) che «il dolore e il grido» (o «il grido di dolore») di coloro che sono dentro, «i quali hanno *grans gers*», è tale che appare chiaro che dovranno invocare pietà (Kolsen «e·l dols e·l critz es aitan fers / de cels dedins quez an grans gers», Sharman «e·l dols e·l critz es grans e fers / de cels dedinz, qe ant grans gers»). Questo *gers* è una parola ignota: potrebbe essere obliquo plurale, dato *grans*, ma non necessariamente, perché i manoscritti danno anche *gran* o *grant*; e anche la fonetica resta in dubbio (come *gerra* / *guerra* o come *gen*?). Nella *Provenzalische Chrestomathie* (2^a ed., 1902) Appel, che non traduce i testi, lemmatizza *gers* nel glossario con punto interrogativo, e nota che nel *Trésor dou Felibrige* Mistral,²⁰ sotto un *gerdo* registrato per il Rouergue col valore di ‘alarme, peur’, cita anche un *roman* (provenzale antico) *gert*, *gertz*.²¹ In assenza di ogni indicazione sulla provenienza di questa voce, si può credere che Mistral, se non proprio dal nostro testo, la prendesse dall’*Essai d’un glossaire occitanien* di Rochede, che contiene una voce *gertz*, glossato ‘allarme, frayeur’ senza altro commento;²² e sebbene tutti i manoscritti di *Quan lo fregz* abbiano l’uscita in *ers* e non in *ertz*, è difficile credere che Rochede avesse un’altra fonte, visto che ancora il *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*²³ non conosce altre attestazioni, e lemmatizza dubitativamente *ger* o *gers* o *gert* con tre punti interrogativi; e nel *Französisches Etymologisches Wörterbuch*²⁴ la voce è dovuta finire fra i materiali di origine sconosciuta, con la citazione del solo Giraut de Borneil (e dunque, tacitamente e di nuovo, del nostro testo). È dunque del tutto a senso che Kolsen traduce *Angst*, rinviando ad Appel che di traduzioni non ne dava, e Sharman traduce *fear*, con un punto interrogativo, rinviando alla bibliografia che ho appena citato.

È un sano principio metodologico quello di cercare in tutti i modi di dare un senso alle lezioni tràdite, considerate le incertezze cui danno luogo, come dicevo, le lingue romanze medievali, e perciò non sarà inutile, in futuro, continuare a interrogarsi anche su *gers*. E tuttavia, per il momento,

serventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, testo n. 12.

²⁰ Frédéric Mistral, *Lou Trésor dou Felibrige*, Raphèle-lès-Arles, Petit, 1879-1987: «GERDO (rom. *gert*, *gertz*) s.f. Alarme, peur, en Rouergue».

²¹ Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, Reisland, 1902, 2^a ed. (niente di nuovo su questo punto nella 6^a ed., 1930).

²² Henri Pascal de Rochede, *Essai d’un glossaire occitanien*, Toulouse, Cadet, 1819: «GERTZ, allarme, frayeur».

²³ Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch, Vierter Band*, Leipzig, Reisland, 1904, 115a.

²⁴ Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 22.1, *Matériaux d’origine inconnue ou incertaine*, Bâle, Zbinden, 1976-1997, 39b.

mi sembra che la soluzione sia molto più semplice, ed è offerta dalla tradizione: il canzoniere *B*, infatti, legge «de cels dinz qui ant grans gerriers», ‘di quelli dentro che hanno grandi nemici’, e quasi ugualmente il canzoniere *A*, molto normalmente associato a *B* negli stemmi trobadorici, «de cels dinz qe ant mals gerriers» (‘nemici terribili’). Questa è una lezione che se *B* fosse manoscritto unico non susciterebbe alcun dubbio; non solo, ma se questa è la lezione primaria si vede bene la genesi dell’errore, da un *gerers* scritto abbreviando *er*, se non *err*, con un segno tachigrafico poi caduto; *cels de dins* per *cels dins* sarebbe un modo semplice di risarcire la sillaba caduta, e di questo ci sarebbe anche la controprova, perché *N* legge «de cels dins qui an gran gers» ipometro. Se Appel non ha pensato a questa soluzione, si può credere che sia perché, anche se per questa poesia non si può disegnare uno stemma affidabile, la conoscenza che già lui aveva della tradizione trobadorica porta a escludere che questa lezione sia giunta a *AB recta via*; Kolsen, che ha minori consapevolezze stemmatiche, si sarà basato su Appel; Sharman, le cui cosiddette «analisi dei manoscritti», del tutto sganciate dalla costituzione dei testi, registrano accuratamente gli accordi in buona lezione, è andata dietro ai predecessori. Ha ragione, però, per una volta, quando dice (in nota al verso) che *gerriers* dev’essere un’innovazione: infatti, a mio parere, è un’ottima congettura antica, introdotta in un antecedente di *AB* e probabilmente conservata meglio da *B*, con *grans gerriers*, che da *A*, con *mals gerriers*. Se anche non cogliesse nel segno, come a me pare invece probabile, è però a oggi la migliore soluzione possibile per il testo, e così credo che si debba oggi stampare.

Qualche considerazione finale. La tradizione dei testi romanzi tende a coprire gli errori, per varie ragioni fra cui, spesso, la facilità con cui i copisti maneggiano la lingua del testo che copiano, e l’atteggiamento attivo che hanno nei confronti dei testi (per dirlo con la terminologia introdotta da Varvaro e ormai invalsa).²⁵ L’opposizione fra errore e buona lezione tende perciò a trasformarsi in opposizione fra lezioni più o meno adiafore, per decidere fra le quali i criteri dell’*usus scribendi* e della *lectio difficilior* sono ragionevolmente applicabili solo in una minoranza di testi stilisticamente più caratterizzati: per fare solo un esempio, sono criteri che funzionano per la *Commedia* di Dante, ma non mi sembra granché fattibile applicarli alla prosa del *Tresor* di Brunetto Latini. Identificare i pochi errori certi residui, possibilmente quelli che si dimostrano tali anche in un manoscritto unico, è un’operazione certo rischiosa, che facilmente genera errori del

²⁵ Alberto Varvaro, *Critica dei testi classica e romanza: problemi comuni ed esperienze diverse* (1970), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell’Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 567-612, a p. 580.

filologo (non mi vergogno di ammettere di averne fatto esperienza); tuttavia è un'operazione necessaria e importante, che se non altro permette di stabilire dei punti forti di una tradizione, intorno a cui far ruotare dei ragionamenti testuali. Che se ne possano dedurre stemmi dell'intera tradizione è un'evenienza più rara, anzi molti problemi della stemmatica dei testi romanzeschi medievali nascono dal fatto che molti stemmi sono costruiti in base a lezioni non congiuntive, oltre che, a seconda dei casi, nemmeno erranee (due esempi: ho passato in rassegna una lunga serie di lezioni non stemmatiche ma usate come tali in un vecchio saggio sul *Tresor*;²⁶ in un contributo recente su *Cercamon*²⁷ ho notato che lo stemma a due rami di *Puois nostre temps comens'a brunezir* disegnato da Tortoreto,²⁸ e confermato senza ulteriore dimostrazione da Rossi,²⁹ unisce cinque manoscritti contro il sesto sulla base di lezioni adiafore, e in realtà i rami sono tre, che non si chiudono in un archetipo). Detto questo, non intendo passare ora a discutere dell'uso che si può fare degli errori accertati per andare oltre nell'edizione; questo minimo cenno serve solo a concludere con il concetto ovvio nella teoria, forse meno nella pratica, che ogni luogo dubbio del testo richiede una attenta critica interna.

Università di Pisa

GIULIA RABONI

Per una filologia d'autore meno bedieriana

Il tema del mio intervento muove dalla esperienza di questi anni come editore dei *Promessi sposi*, di cui finora sono usciti i primi due volumi (*Fermo e Lucia* e *Gli Sposi promessi*, ossia la cosiddetta Seconda minuta),¹ mentre sono in corso, a cura di Donatella Martinelli, i lavori sull'edizione Ventisettana. Vorrei dedicare la mia attenzione a due punti distinti: il primo relativo al trat-

²⁶ «Per il testo del *Tresor*: appunti sull'edizione di F.J. Carmody», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere, s. III, XVIII (1988), pp. 961-1009.

²⁷ «Cercamon "trovatore antico": problemi e proposte», *Romania*, CXXIX (2011), pp. 1-22.

²⁸ *Il trovatore Cercamon*, edizione critica a cura di Valeria Tortoreto, Modena, STEM Mucchi, 1981.

²⁹ *Cercamon*, *Œuvre poétique*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par Luciano Rossi, Paris, Champion, 2009.

¹ A. Manzoni, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella, t. I, *Fermo e Lucia*. Prima minuta (1821-1823), a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Man-

tamento degli errori nella pubblicazione di un manoscritto autografo, che sia redazione rimasta interamente inedita (come il *Fermo e Lucia*) oppure stadio redazionale precedente quello a stampa (come la Seconda minuta); il secondo al trattamento del testo a stampa, che presenta ovviamente caratteristiche diverse e, nel caso dei *Promessi sposi*, l'ingombrante problema dell'«impatto storico» dell'edizione, ossia del peso della sua ricezione.

1. Il primo punto mi pare, almeno nella teoria, meno problematico. Nel manoscritto moderno, cioè pensato per la pubblicazione a stampa, abbiamo a che fare con un testo che l'autore sa dover passare per successive revisioni e correzioni e per il quale può dunque anche non porsi problemi particolari per lacune e incongruenze (nel *Fermo* ad esempio, sapendo di dover comunque procedere a una revisione complessiva) o per uniformazioni (per il *Fermo*, ma anche per la Seconda minuta: dove acquisizioni successive, tanto contenutistiche quanto soprattutto linguistiche possono essere rinviate alla fase di rilettura della copia del copista e alla correzione delle bozze). Il nostro compito non è perciò certamente quello di dover colmare l'incompleto o di uniformare, sostituendoci all'autore, ma soltanto di correggere i *lapsus* che possono rendere il testo equivoco e illeggibile (rispetto alle intenzioni accertate dell'autore) o veicolare una falsa informazione sulle sue scelte linguistiche o stilistiche (ancora rispetto a una volontà chiaramente documentabile). Non concordo invece sulla distinzione proposta da Reeve tra errori volontari e involontari, perché mi pare basata su elementi infidi. Quale autore infatti, ad eccezione di quelli animati da una volontà parodica o provocatoria (chiaramente però individuabili in generi precisi), sbaglia volontariamente? Un conto è la giustissima individuazione dell'errore culturale (ciò che l'autore non sapeva o ricordava male, o citava da una fonte erronea: *faute paresseuse*) che va certamente mantenuto (pur essendo comunque anch'esso in ultima istanza involontario) perché documento appunto della sua cultura, un altro è attribuire l'involontarietà soltanto agli errori «di penna» (i cosiddetti *lapsus calami*), con la giustificazione che se ad esempio un autore inverte il nome di due personaggi sa certamente che cosa sta scrivendo e dunque lo ha fatto volontariamente. Le casistiche e classificazioni degli errori mostrano bene come gli errori si possano produrre a diversi momenti dell'atto di copia e tutti in forma involontaria. Esclusa quindi, come detto, la categoria dell'errore culturale, su tutti gli altri mi pare si debba intervenire con lo stesso metro

zoni, 2006; t. II, *Gli Sposi promessi*. Seconda minuta (1823-1827), a cura di B. Colli e G. Raboni, ivi, 2012.

di giudizio, certo operando con proprietà, evitando di correggere ciò che errore non è (pur essendolo per la nostra sensibilità), rispettando le alternanze e limitando gli interventi a quanto accertabile con sicurezza: norme tutte consuete nella prassi filologica. Naturalmente anche qui possiamo trovarci di fronte a situazioni più delicate, dove una certa forma causata da un *lapsus* di scrittura non è rifiutabile a priori, perché linguisticamente plausibile e attestata nella tradizione. Occorre in questi casi fare ricorso all'*usus scribendi* dell'autore, e operare secondo congettura, terreno, come ognuno sa, fra i più insidiosi. Nella nostra edizione della Seconda minuta abbiamo alcuni luoghi in cui questa situazione si produce. Ne cito due significativi del primo tomo:

Cap. I, par. 28 Lanciò una occhiata <al> di sopra del muricciolo

Cap. IV, par. 57: <si> degni di farmi portare un pane

In entrambi i casi la decisione, a lungo meditata e sofferta, è stata quella di intervenire integrando, per due ordini di motivi. Il primo e principale di tipo statistico e eziologico: se infatti le forme da noi corrette («di sopra del» non preceduto da preposizione, e «degnare» non pronominale) sono attestate nella tradizione, e registrate anche nel *Vocabolario* della Crusca, tuttavia non sono mai utilizzate altrove nel romanzo (in nessuna delle redazioni) a fronte dell'uso costante di quelle da noi restaurate; e la fenomenologia della correzione in cui queste forme sono coinvolte spiega in maniera molto chiara il perché del *lapsus*: si tratta infatti per tutte e due le correzioni del recupero di una lezione precedente che avviene a cavallo di due pagine, dimodoché parte della variante (quella dove appunto si produce la lacuna) si trova sulla facciata coperta del foglio. La seconda è invece di tipo per dir così programmatico: mi pare infatti che nella scelta tra mettere a testo la lezione del manoscritto, segnalandone in nota la possibile correzione, e fare il viceversa, quest'ultima soluzione sia la più perspicua: la presenza degli uncini di integrazione infatti mette immediatamente in allarme il lettore, spingendolo a controllare il luogo delle note in cui l'emendamento è discusso, senza accoglierlo in maniera passiva, come potrebbe invece avvenire nel caso opposto. Si tratta insomma di una declinazione di quella che Francisco Rico ha battezzato, con metafora felice, la scelta «fertilior», più produttiva nello spingere alla riflessione e al confronto.

2. Diverso è invece il caso dell'edizione controllata dall'autore, ed è su questo che vorrei soffermarmi, e in particolare sull'edizione della Venti-

settana, che non mi compete ma di cui mi sono dovuta occupare capillarmente per l'edizione della Seconda minuta. In questo caso, dobbiamo infatti confrontarci anche con una tradizione verticale, costituita dall'autore che in parte copia se stesso dalla Prima minuta, e poi dal copista e dalla tipografia; trafile che ripropone gli stessi problemi della filologia della copia, per quanto naturalmente in maniera diversa, dal momento che l'autore alla fine dei processi di copia controlla e dà il *placet* definitivo. È chiaro che una tale autorevolezza spinge a un atteggiamento fortemente rispettoso nei confronti della lezione della *princeps*; una cautela che è ulteriormente accresciuta, nel caso dei testi «di lingua» e di Manzoni in particolare, dal suo prestigio storico, ciò che consiglia in prima istanza un criterio iperconservativo, che limiti l'intervento soltanto ai casi di errori evidenti, addirittura superiore a quello che adotteremmo per un manoscritto autografo anche di epoca pre-stampa.

A mio parere in termini teorici ci sono qui tre errori di impostazione: il primo è quello di dare più peso alla pubblicazione a stampa rispetto a quella del manoscritto pre-stampa, pubblicazione che invece in un autore coscienzioso richiedeva esattamente le stesse cure: dunque se si ammette la possibilità di emendamento nei manoscritti autografi andrebbe applicata anche nella stampa.² Il secondo: di esaltare il momento della correzione delle fasi di copia o stampa da parte dell'autore (uno o due passaggi in più rispetto alla sola lettura del manoscritto). L'autore che si rilegge, come si sa, non corregge molto bene, mentre più sono i passaggi di copia più gli errori che si introducono, per cui il bilancio alla fine è più negativo che positivo. Terzo: l'enfatizzazione del peso storico del testo, che è una specie di riaggiornamento in filologia d'autore della vulgata. Naturalmente i casi possono essere vari, ma io mi riferisco qui al problema manzoniano. Si dice: correggere (e questo, come vedremo vale soprattutto per l'aspetto linguistico del testo) significa eliminare una parte di ciò che ha fatto storia. In questo caso siamo in una posizione equivalente al pubblicare i testi secondo l'uno o l'altro testimone: il che ha come sappiamo ragioni validissime (i classici come si leggevano in una certa epoca, la *Divina Commedia* che leggeva Boccaccio ecc.). Mentre però nel caso dei manoscritti siamo ormai giunti a una precisa consapevolezza della differenza tra edizione «storica» e edizione critica secondo la volontà dell'autore, nella stampa le due cose si sovrappongono, con l'aggravante che il testo della Ventasettana si identifica *tout court* con l'edi-

² Si veda ora sul discusso caso del *Decameron* hamiltoniano, il lucido intervento di M. Fiorilla, «Per il testo del *Decameron*», *L'Espresso. Studi storici di letteratura italiana*, V (2010), pp. 9-38.

zione Ferrario: ma così non è perché le riedizioni (quindi ricomposizioni: ben diverse dalla nostra fotocomposizione) che sono state fatte immediatamente (e anche dopo l'uscita della Quarantana) hanno fatto circolare un numero di esemplari di gran lunga superiore alle mille copie della Ferrario (un'ottantina solo le edizioni immediatamente a ridosso della *princeps*), e dal punto di vista linguistico moltissime sono le arbitrarie delle singole stampe. Per non parlare di quelle composte su modello della edizione parigina del Baudry che ha conservato una serie di *cancellanda*, e ha fatto testo in Francia dove è stata la base di tutte le ristampe successive e di tutte le traduzioni (e bisognerebbe controllare anche da dove hanno preso le altre edizioni straniere). Dunque se decidiamo di rispettare la stampa Ferrario in ogni sua particolarità, eccetto i *lapsus* meccanici (che tutti correggono considerandoli evidenti a ogni lettore e perciò non in grado di imporsi storicamente) non stiamo né restituendo il testo della Ventisettema «secondo la volontà dell'autore», né riproducendo il testo che ha fatto storia, ma quello della stampa Ferrario di Milano, la più importante certo perché rivista dall'autore, ma non l'unica che abbia contato.

Fatte queste premesse i problemi come sempre in filologia si riscontrano all'atto pratico. Accantonati come dicevo gli errori evidenti (ditografie, aplografie, e tutto ciò che toglie chiaramente senso al testo) per cui tutti accettano la correzione, resta il problema degli altri errori, quelli che in filologia della copia si chiamerebbero varianti adiafore: errori che si infilano nella stampa o a partire dallo stesso autografo, *lapsus* dell'autore o correzioni magari incomplete lasciate indecise nell'ipotesi di revisione successiva, o nella fase del copista o in tipografia. Certo se avessimo davanti, testimoniato con certezza, ogni passo dall'autografo alla stampa il problema non si porrebbe, ma così non è nella maggior parte dei casi: le bozze perlopiù non ci sono e spesso manca anche l'esemplare di copista. Nel nostro caso, della edizione Ferrario, abbiamo per esempio pochissime bozze, e manca l'intero tomo secondo (capitoli XII-XXIV) del copista. La mancanza di un gradino può perciò sempre lasciare il dubbio, in adiaforia, di un intervento d'autore di cui abbiamo perso la documentazione; e nel dubbio si è spinti a mantenere la lezione a stampa che presenta, come si diceva, i vantaggi di essere esistita certamente, di essere passata sotto l'occhio dell'autore, e di aver fatto testo storicamente. Anche nel caso di forte dubbio perciò in genere privilegiamo la conservazione per evitare quel testo composito che terrorizza la filologia dai tempi del Bédier. Pare insomma che nel caso della stampa si sia più bedieriani di quanto si sia in filologia della copia, in base a quei tre principi prima elencati per cui la stampa è considerata più attendibile dello stesso manoscritto autografo.

In realtà le cose non sono sempre state così neanche nel caso particolare dei *Promessi sposi*, perché Fausto Ghisalberti nell'edizione curata per i Classici Mondadori, che ha costituito un pilastro per gli studi manzoniani, non si è comportato in questo modo. Forse la filologia di Ghisalberti, che operava seguendo il piano di Barbi, non è all'altezza della nostra odierna pratica ecdotica; certo nella sua edizione ci sono tanti errori di incomprensione, tante arbitrarie contaminazioni con redazioni diverse in caso di lacuna, e soprattutto una variantistica fortemente incompleta, e mai gerarchica. C'è però rispetto a un certo irrigidimento attuale una maggior libertà nei confronti dell'autorevolezza della *princeps*, che forse deriva dal Barbi e dalla sua lotta contro le vulgate, dalla sua discussione della *princeps* anche nel caso della Quarantana; o forse anche da un impegno alla restituzione del testo dell'autore che non aveva come abbiamo noi adesso il salvagente dell'apparato «esaustivo». Pur avendo perciò una visione molto meno chiara di quanto possiamo averla adesso del lavoro di Manzoni intorno alla Ferrario (edizione uscita in tre anni, dal 1824 al 1827 in cui si registrano perciò intersezioni con il manoscritto della Seconda minuta e con la Copia censura, e che riflette una progressione che in molti casi non venne sanata da Manzoni a livello linguistico), Ghisalberti aveva infatti emendato una quindicina di passi in cui aveva individuato errori di copista che avevano alterato in modo subdolo le lezioni originarie; invisibili all'autore che non intervenne a correggere, e tutti spiegabili con i classici errori di copia (*saut du même au même*, omeoteleuto o errori paleografici). È chiaro che si può sempre pensare che l'autore li avesse accettati, ma la statistica e la conoscenza dell'*usus scribendi* portano però a ritenere molto più sensatamente che non li avesse visti. Perché privilegiare la prima più improbabile ipotesi (cosa che non faremmo mai in caso di filologia della copia, dove prove di questo genere sarebbero considerate risolutive)? Perché tornano a giocare qui il criterio della storicità e del terrore del testo arlecchinesco: la paura cioè di poter intervenire solo qua e là e di non avere alla fine né un testo storicamente esistito né il testo che l'autore aveva approntato. Così infatti si è comportato Nigro che, nella sua edizione della Ventisettana nei Meridiani Mondadori, rifiuta gli emendamenti di Ghisalberti commentando: (p. LII): «La Ventisettana presenta molte lezioni "errate" secondo il manoscritto autografo. E tuttavia confermate da Manzoni nella Quarantana. Magari per distrazione. Si ammette. Questo non toglie però che per i lettori, che l'uno e l'altro romanzo lessero, quelle erano lezioni d'autore: pubblicate e ripubblicate; e quindi autorizzate».

Porto qualche rapido ma significativo esempio non presente in Ghisalberti (oggi avendo la trascrizione integrale della Seconda minuta possiamo molto meglio individuarli): e sono errori che cito perché sono infidi, a tal punto che si erano prodotti persino nella nostra prima trascrizione dell'autografo:

Cap. X, par. 93: Agnese rassicura Lucia sullo strano comportamento di Gertrude, assicurandole che rientra nelle stranezza dei signori. L'importante prosegue è «che ella ti abbia preso amore». Una locuzione piuttosto strana, quasi arcaica, che non è infatti del Manzoni che aveva scritto «preso a cuore». Errore paleografico poi passato nel testo e corretto solo nella Quarantana con «t'abbia preso a ben volere».

Cap. XII, par. 4: il vicario di provvisione, «smorto e trambasciato» per il terrore della folla che spinge alla porta e ne chiede la morte, fugge in solaio, «dove più smarrito che mai si ritrasse a cercare il più sicuro e riposto nascondiglio». La lezione *sicuro* è però della stampa: nella Seconda minuta era *scuro*: più sensatamente, perché di sicurezza in quel momento il Vicario non poteva avere alcuna speranza, neanche in termini relativi. Inoltre *scuro e riposto* è una coppia connotativa, che funziona, indica la qualità fisica; *sicuro e riposto* invece è una sorta di *hysteron proteron* che stona in quel contesto. Infine, si tratta di un caso che ben rientra nella norma enunciata da Scevola Mariotti per l'individuazione di varianti d'autore nella tradizione, ossia che se due varianti sono più vicine tra loro più per la forma che per il senso è più probabile che si tratti di varianti di tradizione.³

Ci sono poi casi più incerti: a XXXVIII 66 già Ghisalberti segnalava, una lacuna proprio nella morale di Renzo. Le sei lezioni che Renzo ha appreso nel suo tirocinio:

«Ho imparato», diceva. «a non mettermi ne' garbugli: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a guardar con chi parlo: ho imparato a non bere più del bisogno: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è attorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non affibbiarmi una campanella al piede, prima d'aver pensato che ne possa nascere.»

erano diventate cinque nella Copia censura, caduta, per evidente *saut du même au même*, la terza: «ho imparato a guardar con chi parlo», lezione che Manzoni non restaura. Ma altre tipologie analoghe si trovano nel secondo tomo, dove manca la Copia censura, e non si può perciò esclu-

³ S. Mariotti, «Varianti d'autore e varianti di trasmissione», in *La critica del testo*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno, 1988, pp. 97-111.

dere che sia stato Manzoni a rendere più agili le enumerazioni (un caso analogo ad es. è nel cap. XVI nella rassegna che Renzo fa della fisionomia dei personaggi che incontra per strada alla ricerca di un volto fidato per chiedere la strada per Bergamo).

O ancora la lezione:

Cap. IX, par. 47: Comunque sia, egli vi godeva d'una grandissima autorità

è sicuramente dovuta al copista, che legge male un'ascrizione e salta un pezzo della frase «Comunque sia, certo è ch'egli vi godeva d'una grandissima autorità». Tuttavia il costrutto «Comunque sia» ricorre poi più volte nella forma riprodotta dal copista, cioè seguito subito dalla principale senza raccordo (XXVIII 59: «Comunque sia, il numero quotidiano dei morti nel lazzeretto oltrepassò in breve il centinaio»; XXXI 27 «Comunque sia, entrò questo fante sventurato»).

O infine la lezione della stampa:

Cap. XV, par. 44: non potè tenersi di non aprire l'impannata

si differenzia da quella dell'autografo che era: «non potè tenersi di aprire l'impannata». Qui non ho la Copia censura, e non posso perciò stabilire se si tratti di errore del copista, ma ho il conforto di altre quattro attestazioni concordi in Seconda minuta e nella stampa: cap. III, par. 2: «non potè tenersi di farle un rimprovero»; cap. XI, par. 17: «non poteva tenersi di trovare un po' da ridere»; cap. XIV, par. 7: «non potè tenersi di dire anch'egli la sua»; cap. XXXVII, par. 21: «non potè però tenersi di fare una scorserella». Si dirà che la doppia negazione è ammessa, ed è vero (numerosi gli esempi anche nel Boccaccio e nel *Novellino*; assente nel *Fermo* la forma è postillata da Manzoni nella Crusca, con l'aggiunta, tra l'altro, di tre occorrenze, da Caro, Cecchi e Firenzuola), ed è peraltro quella più consueta nel dialetto milanese (così gli esempi del *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini); ma proprio per questo forse, per una sorta di ipercorrettismo, Manzoni la esclude nella Ventisettana, mentre la utilizzerà come unica forma nella Quarantana per la sua preponderanza nell'uso, malgrado la sua irregolarità grammaticale.

Ancora più difficile è il campo della «restituzione formale». Nel corso della stampa Ferrario, come dicevo, Manzoni continua a lavorare alla Seconda minuta e stabilisce *in itinere* delle soluzioni linguistiche che, essendo ormai una parte del testo stampato, non può più tornare indietro a sanare: nei fogli già stampati resta perciò la forma superata. Pro-

prio queste scelte anzi mi sono servite a stabilire la esatta calendarizzazione del lavoro, come anche a datare quei quartini (*cancellantia*) che vengono sostituiti in una fase successiva della stampa per ragioni contenutistiche. È chiaro quindi che Manzoni sa che la stampa Ferrario presenta delle oscillazioni linguistiche e non se ne cura: o meglio, ritiene più importante ribadire la sua posizione attuale su certi fenomeni, rispetto alla uniformità linguistica dell'intera edizione. Non voglio certo proporre l'ultima intenzione d'autore, rimasta tale, come criterio di edizione e quindi uniformare ciò che l'autore si è rassegnato ad accettare (si tratta certo di una coazione, di tipo economico, ma consapevolmente subita: Manzoni avrebbe potuto decidere di rovinarsi non con la Quarantana ma con la prima edizione del romanzo, e ristampare tutti i fogli: e questo vale anche per quella famosa lettera al Rossari in cui lo invita a correre per cambiare «bianco come un panno curato» in «bianco come un panno lavato»: Rossari non arriva in tempo e Manzoni rinuncia a correggere; lo farà nella Quarantana): le oscillazioni «storiche» d'autore vanno perciò mantenute, rinviando la loro analisi alla Nota al testo. Quel che però non mi sembra da accettare è che ciò che l'autore ha deciso, dall'inizio o a un certo punto del suo percorso (spingendosi a inserire le nuove forme nei quartini sostituiti a ritroso), venga alterato dall'intervento del copista o della tipografia, quando posso riconoscerlo. Faccio anche qui degli esempi e anche qui secondo le diverse casistiche che si possono trovare:

a. Errori indotti direttamente dall'autore. A volte Manzoni, dopo aver stabilito l'adozione di una certa forma nel corso della scrittura della Seconda minuta, non torna indietro sul manoscritto ma pensa evidentemente di rinviare la correzione alla fase di copista (o solo dimentica l'esistenza di alcune occorrenze precedenti). Così ad esempio la forma scempia per *scelerato* (e derivati) che compare in rigo per la prima volta nel manoscritto nel capitolo XX è introdotta a ritroso su XVI 58 (dove si colloca all'interno di un cartiglio) ma non a XIII 22 24 59 e XIV 9: e le tre prime occorrenze sfuggiranno anche nella Ferrario. Lo stesso vale per il monottongo in «gioco» che introdotto a partire dal capitolo XV viene adottato in tutto il secondo e terzo tomo, salvo due luoghi sfuggiti al Manzoni e rimasti in Copia censura e nella stampa.

b. A volte si combinano l'errore di Manzoni e quello del copista. Ad es. il tipo *feminal/feminile*, (già prevalente nel *Fermo*) è adottato in maniera sicura fin dall'inizio della revisione, per cui le due sole forme geminate

della Seconda minuta (XXI 3, XXXIV 53, quest'ultima scempiata nella stampa) saranno attribuibili a distrazione (la seconda tra l'altro appartiene a carte riprese dal *Fermo*); mentre delle due scempie rimaste nella Ferrario, se una deriva da mancata correzione (XXI 3), l'altra (VII 45), assente nel manoscritto, è errore di copista. Immediata è anche l'adozione di *giucare* e derivati rispetto alla forma *giuocare* (assolutamente prevalente nel *Fermo*: unica eccezione: *giucando* a II VIII 10) che resta soltanto in due luoghi a VII 26 e 27: derivati però dal *Fermo*; il primo rimasto per mancata correzione anche nella stampa.

c. Spesso però l'errore è dovuto solo al copista o alla tipografia (nel II tomo non possiamo saperlo). Così la forma *pubblico/publico* (e *pubblicare, ripubblicare*) altalenante nel *Fermo* viene sostituita in Seconda minuta dalla forma scempia con pochissime eccezioni (I 14, 24, 42 e X 53: tutte scempiate nella Ferrario); tanto che le poche doppie della stampa (X 82; XII 13; XIII 36; XIII 58; XIX 25), corrispondenti a forme scempie dell'autografo, vanno certamente considerate arbitrii del copista o della tipografia. Questo caso è particolarmente significativo perché il comportamento di Manzoni è duplice: mentre infatti scempia in *publico* (e derivati) nella narrazione, introduce a tappeto la doppia nelle citazioni delle grida e dell'anonimo (così è in effetti nei testi delle grida originali); una differenziazione che l'errore del copista cancella ai nostri occhi.

Particolare è anche il caso della forma *dimanda/-are* per *domanda/-are*, non testimoniata in Seconda minuta né in Copia censura e inserita in tipografia in ben sette luoghi: VI 36, VII 25 e 56, VIII 29, IX 34, XXVI 41, XXVII 23. Una forma quasi assente negli autografi, dove è presente rispettivamente in due casi nel *Fermo* e in due nella Seconda minuta: luoghi questi che vengono però corretti nel passaggio in stampa.

Lo stesso vale a livello grafico per l'uso del grafema *j* come plurale da *-io* a favore di *-ii* o della semplice *-i* o come semiconsonante: eliminato fin dall'inizio della revisione, rispetto all'uso massiccio e predominante del *Fermo*, anche se con molte eccezioni, parte passive (fogli «trasposti» dal *Fermo*), parte nuove, ma tutte corrette poi in Copia censura o in tipografia. L'unico caso residuo della Ferrario (*stajo* a III, 20) è invece errore di copista, in un luogo dove l'autografo aveva correttamente *staio*. In questo caso la probabilità che sia stata inserita da Manzoni nella stampa è prossima allo zero.

Gli esempi sono diversi, e richiedono naturalmente una valutazione caso per caso; e anche per la fenomenologia chiaramente attribuibile a copista e tipografia (punto c e in parte b) restano in campo le obiezioni che abbiamo già visto; ma per quanto riguarda la Ventisettana come «testo di lingua» dobbiamo allora fare i conti con le altre «Ventisettane», che da un rapido riscontro che ho fatto assumono atteggiamenti diversi e spesso molto liberi. Per esempio, prendendo a campione 5 edizioni del 1827, Batelli di Firenze, Pomba di Torino, Pozzolini di Livorno, Tramater di Napoli, Baudry di Parigi, troviamo che lo stesso *stajo* viene scritto con la -i- breve nelle edizioni Pozzolini e Pomba; *giucare* è una forma che non viene mai accettata dalle edizioni toscane Batelli e Pozzolini; così come è rifiutata da quasi tutti la forma *paroco*, salvo l'edizione napoletana che lo accetta saltuariamente (da notare che nella Ferrario *parrocchiale* mantiene la doppia). E in ogni caso le percentuali non sempre sono esattamente le stesse della Ferrario: per es. tutte le edizioni presentano l'allotropo *immaginare* e *imaginare* (la scempia è introdotta da Manzoni nel terzo tomo e inserita anche a ritroso nei quartini sostituiti), ma non sempre nei luoghi corrispondenti, così come nell'alternanza *abbominevole/abominevole*; mentre altre forme sono esclusive di queste edizioni (abbiamo *gingive* per *gengive* ecc.). Sappiamo dire con certezza quali fossero gli esemplari che hanno circolato, che avevano gli scapigliati, gli studiosi di lingua ecc.? Non sarebbe allora il caso di approfittare degli studi che abbiamo fatto per cercare di avvicinarci di più alla strada che Manzoni aveva compiuto e non limitarci a dare il testo della Ferrario? In fondo si tratta, come nelle famose gerarchie del Tallgren per i poeti siciliani, di non assumere la posizione di Santangelo («manzonizzare» ciò che non è attestato, come per i casi registrati al punto «a») né di accettare *in toto* quel che hanno fatto il copista o la tipografia anche dove (come avviene per le forme siciliane conservate nei manoscritti toscani) potremmo scegliere fra l'una e l'altra. E l'apparato non vale solo in un senso: per consentirci cioè di tenere a testo forme dubbie, tanto le altre sono in apparato; ma anche all'inverso per mettere a testo la forma restaurata e registrare ciò che è stato emendato in apparato, magari in una fascia a piè di pagina o comunque distinta e ben evidente, invece di annegare lezioni definitive d'autore in un apparato spesso molto complesso e pertanto eluso dai più.

Di più credo, per concludere con considerazioni più generali, che dopo le discussioni che giustamente si sono aperte recentemente sulla utilità delle edizioni critiche con apparato di testi moderni e soprattutto contemporanei, occorrerebbe pensare di più alla filologia d'autore

nei termini di servizio al testo definitivo. Spesso il desiderio della registrazione completa delle fasi elaborative può infatti spingere a una sostanziale inerzia, nell'idea che tanto tutto sia registrato e sia dunque recuperabile, di fatto delegando al lettore il compito di sanare virtualmente il testo, operazione che dovrebbe invece spettare all'editore. Occorre insomma interpretare la filologia d'autore non o non soltanto nella sua declinazione di strumento di valutazione stilistica dell'*iter* variantistico (se non addirittura, ciò che è caratteristico piuttosto della *critique génétique*, ponendo l'enfasi sulla fase aurorale del testo), ma nel suo aspetto più strettamente filologico, come operazione di restituzione della volontà dell'autore, pensata anche al servizio di edizioni correnti, prive di apparato di supporto.

Università di Parma