





Ecdotica

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



Ecdotica

14
(2017)

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

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

 **Carocci editore**

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

Comitato scientifico

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

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

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

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

Anvur: A

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

Online:

<http://ecdotica.org>

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

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

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



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

INDICE

Saggi

- DAVIDE CANFORA, Il metodo del Lachmann alla prova dei testi umanistici 9
- ANNA CAROCCI, Un esempio di strategia editoriale: i *marginalia* di Niccolò Zoppino 24
- DONATELLA MARTINELLI, L'edizione digitale delle postille manzoniane a Plauto: problemi ecdotici 48
- GIAN MARIO ANSELMINI, La filologia a tutto tondo di Roberto Ridolfi 89

Foro. Teorie letterarie, teorie del testo.

- ROLAND REUß, Teorie letterarie e testuali 103
- CLAUDIO GIUNTA, Ritorno alla "filologia"? (Su Said, Agamben e altra critica universitaria) 104
- ELENA PIERAZZO, Teoria del testo, teoria dell'edizione e tecnologia 135
- MICHELANGELO ZACCARELLO, La letteratura italiana nel contesto della svolta digitale: serve più "teoria dell'edizione"?

Testi

- PAOLO CHERCHI, Christian Heinrich Trotz: una scheda per la preistoria della tipologia dell'errore testuale 163

Questioni

- GIOVANNA CORDIBELLA, Problemi ecdotici dei volgarizzamenti in versi di Leopardi. Il caso della traduzione della *Batracomiomachia* e del suo *Discorso* preliminare 177

Rassegne

- Josep Lluís Martos, *Variación y testimonio único. La restructuración de la poesía* (M. GARVIN), p. 199 · Peter Shillingsburg, *Textuality*

and knowledge (P. ITALIA), p. 208 · *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, ed. María Jesús Lacarra (A.S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA), p. 218 · Marco Callegari, *L'industria del libro a Venezia durante la Restaurazione* (M. RUSU), p. 229 · *Le carte false. Epistolarità fittizia nel settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze e C. Viola (M. RUSU), p. 234 · Víctor Martínez-Gil (coord.) *et alii, Models i criteris de l'edició de textos* (B. TAYLOR), p. 238 · Monica Berté e Marco Petoletti, *La filologia medievale e umanistica* (A. SEVERI), p. 246 · Michelangelo Zaccarello, *L'edizione critica del testo letterario. Primo corso di filologia italiana* (F. FLORIMBII), p. 254 · Paolo Chiesa, *Venticinque lezioni di filologia mediolatina* (P. BELTRAMI), p. 260

Cronaca

XIV Taller Internacional de Estudios Textuales – Las actuaciones teatrales. Perugia, 11-12 dicembre 2017 (A.-M. LIEVENS)

Saggi

IL METODO DEL LACHMANN ALLA PROVA DEI TESTI UMANISTICI

DAVIDE CANFORA

1

Prenderò le mosse, per proporre alcune riconsiderazioni sul metodo del Lachmann e sulla prassi editoriale, da un caso di cui ho fatto esperienza concreta. Non per proporre una visione autoreferenziale, bensì per avviare il ragionamento sulla base di dati. Si tratta della tradizione del dialogo *De vera nobilitate* dell'umanista Poggio Bracciolini (1440).¹ Il dialogo è trasmesso da più di quaranta manoscritti – di cui nessuno autografo, per la maggior parte risalenti alla seconda metà del xv secolo – e da alcune stampe. Applicandosi ai testimoni superstiti il metodo del Lachmann, l'albero genealogico raffigurante la tradizione di questo testo ha preso rapidamente forma in un poco rassicurante stemma bipartito. Uno stemma apparentemente inattaccabile, forte di dodici errori evidenti che separano graniticamente i due rami in cui è suddivisa la tradizione: a questi dodici errori si aggiungono un centinaio di varianti, talora importanti, talora adiafore, che allo stesso modo differenziano quei due rami. Le varianti, di per sé, non hanno valore congiuntivo o separativo. Tuttavia, quando cento varianti si aggiungono a conferma di uno stemma bipartito fondato su dodici casi di errore evidente, questo dato non è del tutto insignificante.

Un ramo della tradizione del *De vera nobilitate* è riducibile, per la precisione, ad unico manoscritto, il *Laurenziano Plut. 47.19 (L)*, che al di là di ogni ragionevole dubbio si presenta come il capostipite di un ristretto gruppo di codici (λ); l'altro ramo, che è rappresentato dal maggior numero di testimoni e che da subito si è preferito definire con inten-

¹ Mi permetto di rinviare, qui e nel seguito, all'edizione da me curata: P. Bracciolini, *De vera nobilitate*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

zionale genericità come *costellazione* (β) è privo di un capostipite riconosciuto e tuttavia, si diceva, è separabile da L nelle dodici lezioni erranee di cui si è parlato, e inoltre grazie al centinaio di varianti cui pure si è fatto riferimento. Gli errori evidenti, in particolare, prevalgono in β , ma non sono completamente assenti da L. Il che è ragionevolmente spiegabile, dal momento che L, pur non essendo autografo, è un manoscritto assai pregiato e nobile.² Si tratta, per l'esattezza, della bella copia di alcuni *dialogi* che Poggio fece allestire da un copista di fiducia per custodirla in casa propria: egli non lavorò personalmente alla trascrizione (avvenuta dopo il 1440, quando la vista del nostro letterato era ormai duramente provata dall'età) e molto probabilmente non seguì i progressi dell'allestimento del codice con la cura che avrebbe potuto dedicarvi, poniamo, Petrarca. Tuttavia sul codice egli apportò alcune correzioni, piuttosto cursoriamente, e la sua autografia è riconoscibile sia appunto in interventi correttivi, sia in *marginalia* di altra natura. Il manoscritto rimase, come si diceva, a casa dell'autore e faceva ancora parte, alla sua morte, del suo patrimonio librario, che fortunatamente ci è noto dall'inventario della biblioteca domestica.³ Alla luce di tutto ciò, non sorprende il fatto che – a breve distanza di tempo dalla morte del padre – il figlio di Poggio, Jacopo, si sia servito di L come modello quando fece realizzare per il duca di Urbino una elegante copia degli scritti paterni negli anni '60 del Quattrocento (oggi *Vat. Urbinate Latino 224*). Jacopo sapeva di avere a disposizione un modello di eccezione e non se lo fece sfuggire. Almeno per le opere contenute in L, l'Urbinate – che raccoglie comunque anche altri testi non presenti in L – deve considerarsi *descriptus* del Laurenziano.

La costellazione β , per parte sua, non ha – come si è già detto – un capostipite riconosciuto. Dettaglio, questo, che potrebbe passare inosservato: che c'è di strano nel fatto che la radice prima di β si sia perduta nei marosi della tradizione? Quel capostipite può essere andato perduto come chissà quanti altri testimoni. Torneremo su questo punto. Quanto al modo in cui β si differenzia da L, di ciò abbiamo già, pur rapidamente, detto.

All'interno di β si riconoscono altresì alcuni testimoni contaminati: dobbiamo accettare che lo siano, dal momento che, in essi, il copista mette a testo una lezione e aggiunge sovente *inter scribendum*, sul margine o nell'interlinea o in qualche caso persino nel rigo, una lezione

² B.L. Ullman, *The Origin and Development of Humanistic Script*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, pp. 49-50; A.C. de la Mare, *The Handwriting of Italian Humanists*, vol. I, Oxford, Association Internationale de Bibliophilie, 1973, p. 74.

³ E. Walser, *Poggius Florentinus. Leben und Werke*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1914 [Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1974], p. 423.

alternativa, non di rado accompagnata da avverbi dal senso inequivocabile, come *alias* ovvero *aliter* e così via. La relativa frequenza di questo fenomeno dovrebbe suggerire una riflessione di ordine più generale: se è un dato acquisito il fatto che nel mondo antico si allestissero libri contaminando massicciamente e se sappiamo che Teodolfo di Orléans e Lupo di Ferrières contaminavano al tempo di Carlo Magno e poi di Carlo il Calvo,⁴ la contaminazione deve intendersi come una variabile costante – esercitata più o meno, in funzione della disponibilità di copie, e però sempre “in agguato” – dell’arte dello scrivere e del copiare. Non dunque un caso raro prima dell’età umanistica, una deviazione magari avvertita come *inquietante*:⁵ semmai, una dinamica ineliminabile, spesso nascosta, che mina alle radici il concetto stesso di trasmissione meccanica e che fa saltare qualsiasi ipotesi di ricostruzione genealogica. Anche perché, per tanti codici che esibiscono la contaminazione segnando la *varia lectio* nell’interlinea o a margine, ce ne saranno verosimilmente almeno altrettanti che ricompongono il testo in pulito, o lo costituiscono via via, attingendo tacitamente ora a un modello ora all’altro.

Un copista che ricompone in pulito il testo che sta allestendo è per esempio Mario Bartolelli, *phiscus de Fano*, che ha confezionato il ms. oggi *Federici 82*, conservato presso la Biblioteca Comunale della cittadina marchigiana. Si tratta di un caso – unico, nella tradizione del dialogo poggiano – di manoscritto che mescola le lezioni di L, acquisite in misura maggioritaria, con quelle di β . Non una contaminazione interna al ramo λ o alla costellazione β , insomma, ma una contaminazione tra i due rami. Bartolelli sembra preferire le lezioni appunto di L, e tuttavia di tanto in tanto mette a testo β : egli non ha di fronte a sé un terzo ramo della tradizione; le sue lezioni derivano sempre o da L o da β e non si discostano mai dalle varianti note per il tramite di questi due rami. Tutto ciò ci aiuta a riconoscere una contaminazione tenuta nascosta. Se, al contrario, non avessimo chiaro il quadro della separatezza di β rispetto a L, ovvero se il copista di Fano avesse contaminato all’interno dello stesso ramo della tradizione, tratteremmo questo codice come testimone indipendente. Si può obiettare che, almeno nel caso in cui esso contamina all’interno di

⁴ L.D. Reynolds – N.G. Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall’antichità ai tempi moderni*, traduzione di M. Ferrari, con una premessa di G. Billanovich, Padova, Antenore, 1987³, pp. 104-105. In particolare Teodolfo, vescovo di Orléans e abate di Fleury, «aveva preparato una edizione della Vulgata, in cui adombrava i moderni metodi editoriali, usando sigle nei margini per distinguere le fonti delle sue varianti».

⁵ Così per esempio A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 135.

un ramo della tradizione, la cosa può lasciarci indifferenti, dal momento che in definitiva l'incidenza sulle lezioni guida portate da L o da β finirà col risultare minima, se non nulla. Il che è vero. Però è altrettanto vero che un tale margine di incertezza incrina lo stemma. Ci troviamo semplicemente di fronte all'ulteriore prova che un margine appunto di dubbio grava senza rimedio sulla possibilità di ricostruire *tutti* i percorsi di un testo. Del resto, come si può ragionevolmente pensare di ricostruire tutto se, come nel caso delle opere antiche, tra l'originale perduto e la prima copia superstite intercorrono non meno di cinque secoli, a volte molto più di un millennio? Di fronte a un 'buco nero' così vasto, è un azzardo parlare di testimoni 'sicuri' e scegliere questi ultimi come punto di riferimento per l'edizione critica. Come si può presumere di chiarire ogni passaggio, se sappiamo per certo che le opere letterarie, nell'età antica, sono state oggetto di interventi e manipolazioni disparate, di cui nulla in concreto possiamo ricostruire? L'idea stessa di albero genealogico è ingannevole: l'albero genealogico di una famiglia si disegna in quanto si ha il quadro completo dei discendenti; diversamente, neppure ha senso parlare di albero genealogico. Nel caso delle tradizioni di testi, invece, l'albero genealogico è *sempre*, quando più quando meno, parziale e frammentario. Anche nel caso dei testi moderni di cui non sia conservato l'autografo ovvero una stampa sorvegliata dall'autore: sarà anche inferiore il tempo che intercorre tra l'originale perduto e la prima copia superstite, come nel caso di Dante; ciò non toglie che permanga una zona oscura di cui nulla ci è noto. Infatti sono ancora aperti alcuni *loci critici* nel testo della *Commedia*. Il che beninteso non ci impedisce di leggere il poema dantesco con chiarezza complessiva e nella sua interezza. Con buona pace di chi mette gli apparati critici in maggiore evidenza rispetto al testo che si vuole pubblicare.

Una contraddizione interna al metodo del Lachmann, che la filologia anche più recente ha ereditato, si può cogliere nel fatto che il metodo filologico enuncia da un lato il principio in base al quale *recentiores non deteriores*, salvo poi dall'altro lato escludere dalla collazione i manoscritti più tardi. Questo accade anche nel caso delle opere antiche, in omaggio alla sbrigativa constatazione che i codici protoumanistici e umanistici, e così le stampe di età umanistica e rinascimentale, sono *descripti* e contaminati.⁶ Sarà anche così, in gran parte: ma non prescri-

⁶ Si può citare, a titolo di esempio, l'edizione critica dei *dialogi* di Seneca curata da Leighton D. Reynolds, un vero e proprio modello di correttezza filologica (Lucii Annaei Senecae *Dialogorum libri duodecim*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Lei-

veva lo stesso metodo di scandagliare la tradizione nella sua interezza? Chi ci autorizza a ‘eliminare’, considerandolo *a priori* contaminato, un manoscritto che non abbiamo mai letto o che abbiamo al più sfogliato? E perché la contaminazione deve considerarsi un’eccezione imprevista e rara fino al tempo di Petrarca e, al contrario, un’abitudine consolidata da allora in poi? Petrarca e il suo tempo sono un punto di arrivo. La circolazione libraria era andata crescendo nel corso dei secoli, già era vertiginosamente cresciuta per merito delle Università. Persino alla corte di Carlo Magno, che non fu certo una nuova biblioteca di Alessandria, si contaminava, come abbiamo visto. Contaminare, in effetti, significa semplicemente svolgere un lavoro filologico, più o meno da dilettanti. Tutti potenzialmente contaminano. Quando contamina Poliziano, chi-

ghton D. Reynolds, *Oxonii ex typographeo Clarendoniano*, 1977). Della sovrabbondante tradizione senecana, Reynolds prende in esame i manoscritti superstiti fino al xiv secolo, accantonando inevitabilmente i tanti manoscritti umanistici. Tale scelta è facilmente spiegabile, ma non si può negare che essa di fatto comporti l’esclusione dall’indagine della maggioranza dei testimoni sopravvissuti. È del tutto plausibile l’ipotesi che i testimoni tardivi non forniscano elementi realmente utili alla ricostruzione del testo, perché è vero che gli umanisti riproducevano i modelli disponibili in molteplici nuovi esemplari. Ma è altrettanto ragionevole affermare che solo l’analisi integrale di quei testimoni potrebbe accertarne la scarsa utilità. Illuminante anche il caso di Boccaccio. La moderna edizione critica del *Decameron* (G. Boccaccio, *Decameron*, edizione critica secondo l’autografo hamiltoniano, a cura di V. Branca, Firenze, presso l’Accademia della Crusca, 1976; cfr. anche: G. Boccaccio, *Decameron*, edizione critica a cura di A. Rossi, Bologna, Cappelli, 1977) si fonda sostanzialmente sui tre più autorevoli codici giunti sino a noi: il Mannelli, il Parigino italiano 482 e soprattutto l’Hamilton 90. Vittore Branca ha scandagliato in larga misura la restante tradizione, giungendo anche a individuare un cospicuo numero di *descripti*, certi o probabili. L’Hamilton, come si sa, è copia autografa. Vergato da Boccaccio, è però trascrizione di un originale perduto. Il che comporta la presenza di alcuni errori nel manoscritto, a parte il fatto che l’Hamilton 90 è un testimone mutilo. Non ha certo senso attendersi che la collazione integrale della sovrabbondante tradizione superstite della raccolta boccacciana possa sovvertire la forma del testo che oggi correntemente leggiamo. Tuttavia, altrettanto ragionevolmente, nessuno può affermare con sicurezza che in nessuno di quei testimoni seriori (e deteriori) si nascondano tracce, se pur marginali, di una diversa identità del testo del *Decameron*. Su questo punto, cfr. già M. Barbi, *La nuova filologia e l’edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 35-85. Si può aggiungere che il caso del *Decameron*, in particolare, si presenta come un autentico laboratorio del metodo critico, dal momento che esso si colloca in una affascinante zona di confine, in cui filologia d’autore e filologia tradizionale si intrecciano inestricabilmente. Resta in ogni caso il fatto che l’eventuale ‘parzialità’ – giustificabile anche sul piano metodologico – delle edizioni non impedisce mai all’editore di fornire un testo preciso e ragionato dell’opera pubblicata. Al contrario, non è affatto detto – come cercheremo di dimostrare a proposito del *De vera nobilitate* di Poggio – che la disamina completa della tradizione superstite chiarisca tutte le zone d’ombra che oscurano il percorso di un testo.

niamo il capo in segno di rispetto e parliamo di albori dell'edizione critica moderna. Perché dobbiamo mancare di rispetto nei confronti di un onesto copista anonimo che, senza la consapevolezza di Poliziano, si sforza comunque di mettere insieme un testo coerente e, quando può, si prende la briga di compulsare più di un modello? Che senso ha affermare che questo modo di procedere non appartiene all'oscurità dell'epoca medioevale e prende piede invece in seno alla ricchezza culturale dell'Umanesimo? E, se fosse così, riconosceremmo allora che si tratta di un modo di procedere raffinato: perché dunque parlare, sprezzantemente, di 'contaminazione'? Sarebbe più corretto parlare del naturale istinto di allestire un testo affidabile, ciò che oggi correntemente si definisce 'edizione'. Un istinto perennemente correlato all'esistenza anche di un copista e di un solo lettore. E ancora: quale coerenza c'è nel maltrattare la tradizione umanistica – per lo più anonima – in quanto pletorica e contaminata e poi però rimettere mano alla tradizione ancor più tarda, quella risalente al tempo in cui i primi grandi filologi del Rinascimento e di età moderna avviarono un lavoro di edizione, di congettura, di riordino dei testi (soprattutto antichi) che ancora oggi lascia traccia nella *constitutio textus* dei moderni editori? Una congettura di Lipsio, e persino una congettura di Petrarca e di Valla, saranno anche convincenti e imperiture: ma si tratta solo delle cime più elevate di una fitta catena montuosa che li circonda.

Viene in taglio un caso piuttosto singolare, attestato nella tradizione del *De vera nobilitate*. Un manoscritto conservato oggi a san Daniele del Friuli (Biblioteca Civica Guarneriana, *ms. 44*), riconducibile all'ambiente – se non direttamente all'opera – di Guarnerio d'Artegna, tramanda i paragrafi iniziali del dialogo di Poggio. Tutto farebbe pensare che questo manoscritto sia *descriptus* del codice berlinese *Lat. Oct. 175* della Staatsbibliothek (Preussischer Kulturbesitz). Il codice di San Daniele è portatore in effetti, per la parte del dialogo poggiano che trascrive, di tutte le varianti e degli errori del berlinese. Quest'ultimo, tuttavia, nella parte iniziale del testo, si lascia sfuggire una veniale banalizzazione. Dove Poggio, citando Livio, evoca la battaglia di Allia, il berlinese parla non di *Alliensi cladi*, bensì di *Canensi cladi*. Un caso da manuale di *lectio facilior*. Ciò che sorprende è che il codice di San Daniele, apparentemente fedelissimo nel seguire il berlinese, proprio in questo caso ripristina la lezione corretta, leggendo *Alliensi*. Dobbiamo pensare che un copista incapace di correggere anche gli errori evidenti commessi dal suo modello sia stato in grado di stanare una svista che, a ben vedere, non comportava alcun errore evidente? Il copista di San Daniele, quan-

d'anche fosse stato Guarnerio in persona, riteneva a memoria il testo liviano? Poco probabile. Così come non è scontato che si corregga *Can-nensi* in *Alliensi*, mentre è invece facilmente spiegabile che *Alliensi* divenga *Cannensi*.

Non diciamo nulla di innovativo. Di congetture felici è punteggiata la storia dei manoscritti. Il *descriptus*, a sua volta, è molto spesso un'astrazione. Per avere davvero un *descriptus* che si presenti tale con certezza, si deve per lo più presupporre che il copista abbia la fortuna di attingere a un modello particolarmente corretto (come, nella tradizione del *De vera nobilitate* di Poggio, è il caso dell'*Urbinate latino 224* rispetto a L) ovvero che il copista non sia dotato di normali capacità di comprensione e di trascrizione. L'istinto di cambiare e di correggere, quando si rilegge e si trascrive in proprio un testo, è sempre vivo: si cambia anche a sproposito, si corregge con naturalezza un errore evidente. Da questo punto di vista anche la nozione, comunemente ripetuta, di copista 'ignorante' deve essere ripensata. Ci sono certo copisti più imprecisi, grossolani, distratti, limitatamente eruditi. Non tutti i copisti furono Poliziano. Se è per questo, in pochi raggiunsero anche semplicemente il livello di esperienza e consapevolezza di un Poggio Bracciolini.⁷ Però, prima di attribuire l'epiteto di 'ignorante' a un individuo che, in una società largamente analfabeta, aveva imparato a leggere e scrivere (e, per farlo, aveva ovviamente studiato il latino *prima* di qualunque altra lingua), forse occorrerebbe un po' di cautela.

2

Riprendiamo in mano la tradizione del *De vera nobilitate*. Si è dunque detto che l'albero genealogico di questa tradizione si presenta suddiviso graniticamente in due rami. Ciò dovrebbe significare che dall'originale perduto sono state tratte due copie, che hanno originato le copie suc-

⁷ Sulla formazione e sull'esperienza filologica di Poliziano, cfr. V. Fera, «Problemi e percorsi della ricezione umanistica», in *Lo spazio letterario di Roma antica*, direttori G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 522-528 («Poliziano o la storia della tradizione»). In generale sulla competenza filologica degli umanisti, cfr. S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984², in particolare pp. 207-299 («La critica del testo») e pp. 327-340 («Poggio e il Bas. S. Petri H 25 delle Filippiche di Cicerone»); V. Fera, «Genesi del metodo filologico in età umanistica», in V. Fera, S. Villari, P. Italia, G. Frosini, *Quattro conversazioni di filologia*, introduzione di A. Cadioli, G. Frasso, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 3-21.

cessive. Una di queste due copie è ovviamente L. L'altra non è in nostro possesso, ma tutto lascia pensare che essa sia stata il capostipite di β . Siffatto ragionamento, in apparenza coerente e solido, entra però in rotta di collisione con un dato facilmente verificabile. Un dato che idealmente ci riporta a un'osservazione semplice e inconfutabile di Bédier: nessun autore fa in modo che dal suo autografo, o comunque dall'originale o dal cosiddetto archetipo, vengano tratte due e non più di due copie. Chiunque scriva, da Petrarca al più oscuro autore destinato a nessuna fortuna, presume umanamente di sé e desidera essere letto. Forse il solo Kafka, o con lui pochissimi altri, ha rappresentato un'eccezione a questa regola. E infatti l'epistolario di Poggio Bracciolini ci rende edotti del fatto che Poggio procurò personalmente ad almeno quattro amici il *De vera nobilitate*: egli non realizzò di suo pugno le copie indirizzate agli amici, questo lo si può affermare con buona sicurezza; ma altrettanto certo è che quelle copie furono tratte dall'originale del dialogo. Da dove, altrimenti? E soprattutto: che fine hanno fatto questi quattro potenziali rami della tradizione? A questi rami, occorre precisarlo, deve aggiungersi un quinto ramo, sul quale siamo meglio informati: il ramo di cui L è il capostipite e che, come si è già osservato, è un ramo derivato senz'altro dall'originale. L, a differenza delle altre copie fatte realizzare da Poggio, era una copia destinata non agli amici, ma alla biblioteca di casa. Gli altri quattro rami sono invece scomparsi. Fatto salvo il ramo derivato da L, i quattro rami sono misteriosamente ridotti – e non sembra possibile dubitare di questo, almeno sulla base degli elementi forniti dalla *collatio* – ad uno solo: un solo misero ramo che, accostato a L, va a formare il nostro stemma bipartito. Possibile che uno solo di quei quattro rami sia stato prolifico e che gli altri tre non abbiano lasciato traccia alcuna di sé? «Forse era ver, ma non però credibile», avrebbe detto Ariosto. La tradizione superstite del *De vera nobilitate* è ricca: sarebbe davvero prodigioso, se essa fosse stata potata dal tempo e dal caso in modo tale da lasciarci i due fatidici e immancabili rami tra le mani.

La spiegazione più plausibile è forse un'altra. Quella bipartizione, di cui non è ragionevole dubitare, fotografa verosimilmente non l'evoluzione di un'unica tradizione, ma il progresso di due tradizioni diverse e parallele. Poggio può aver scritto il dialogo e averlo fatto copiare piuttosto tempestivamente su L. In seguito egli ha corretto e rivisto la propria opera, realizzando interventi di varia natura, e ha lasciato sull'originale questo secondo stadio redazionale. Tra il primo e il secondo stadio non si riscontra certo la differenza che distingue, poniamo, il cosiddetto *Fermo e Lucia* dai *Promessi Sposi*. Tuttavia basta poco a separare, nel

metodo del Lachmann. E, in assenza dell'autografo, le sfumature tendono a smarrirsi.⁸

Almeno in un caso, d'altra parte, una correzione apportata sul testo del *De vera nobilitate* è stata registrata solo in L. Questo manoscritto, lo ricordo, era a casa dell'autore ed era la bella copia dei suoi dialoghi. Soltanto la trascuratezza complessiva con cui Poggio lavorava non ha prodotto come risultato quello di farci ritrovare in L tutti gli interventi pensati da Poggio nel corso del tempo e annotati, verosimilmente, sull'originale. In una circostanza però, dicevamo, la correzione figura unicamente su L: ed è, si noti, correzione autografa. Si tratta della correzione di un grossolano errore quasi certamente scaturito dalla penna dell'autore. Osservando che i mercanti debbono considerarsi una categoria assai distante dalla nobiltà autentica, Poggio si esprime per la precisione in questi termini: «quamquam videmus aliquos ex eis mercatura questum facere, tantum ab nobilitatis splendore remotos, quantum obscuritati exercitii propinquos». I testimoni β leggono qui concordemente «remoti» e «propinqui»: *lectio* che rappresenta errore. Anche L, tuttavia, aveva inizialmente letto «remoti» e «propinqui». In un secondo tempo la mano dell'autore interviene su L e apporta la correzione necessaria: «remoti» e «propinqui» diventano «remotos» e «propinquos». Tale correzione passa in seguito ai discendenti di L. Questi ultimi, aggiungiamo, sono tutti copie non precoci, realizzate o negli anni conclusivi della vita di Poggio (almeno dieci anni dopo la composizione del *De vera nobilitate*) ovvero successivamente alla sua morte; in particolare, tra i discendenti di L, debbono ovviamente considerarsi tardivi i manoscritti che non sembrano copie dirette di L, bensì si presentano come copie di copie. Ebbene, solo un testimone derivato da L porta – di seconda mano – il segno di una situazione testuale più antica. Nel codice *Canon. Misc. 557* della Bodleian Library di Oxford leggiamo a testo: «tantum ab nobi-

⁸ Assai importanti, da questo punto di vista, le osservazioni di Martellotti a proposito dell'originale in movimento (lo studioso si riferisce in particolare alla tradizione della *Genealogia deorum gentilium* e del *De mulieribus claris* di Boccaccio) e della tradizione che «esce già 'contaminata' dalla penna stessa dell'autore», in particolare nei casi in cui ci si trova in presenza di correzioni e varianti di autore ovvero si verifica, tra più esemplari autografi di servizio, «una specie di trasmissione orizzontale, paragonabile a quella che interviene talvolta tra i codici di due distanti famiglie» (G. Martellotti, «Una rivista di studi sul Boccaccio», recensione al I volume di *Studi sul Boccaccio* [1963], apparsa in *Cultura Neolatina*, 23, 1963, pp. 285-290; poi in *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 207-217: 212-214). Cfr. anche, da ultimo, le riflessioni di Monica Bertè e Marco Petoletti (M. Bertè, M. Petoletti, *La filologia medievale e umanistica*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 33-34).

litatis splendore mala grammatica remoti, quantum obscuritati exercitii propinqui». Quella vivace espressione, «mala grammatica», è a testo quasi certamente perché il copista di Oxford l'avrà trovata nel proprio modello e l'avrà incamerata senza pensarci troppo: per come essa figura nel corpo del testo, si ha quasi l'impressione che il copista non si sia reso conto di avere davanti a sé una chiosa. Il copista di Oxford è anonimo, ma le decorazioni del manoscritto sembrano riconducibili all'ambiente veronese di Felice Feliciano. L'origine della correzione – maldestramente messa a testo – deve cercarsi forse in quel contesto: non è da escludersi, a partire da una correzione guariniana. Che Guarino ricevesse una copia del *De vera nobilitate*, non sorprende. Che egli non perdesse l'occasione di sottolineare un errore di grammatica commesso dal suo antico rivale, è altrettanto facile da immaginare. Poggio e Guarino, dopo la controversia intorno a Cesare e Scipione del 1435, si erano formalmente rappacificati. Tuttavia le parole corse tra di loro dovevano aver lasciato il segno. Guarino, d'altra parte, era perfettamente consapevole di avere una maggiore padronanza della cultura rispetto all'umanista di Terranuova: sia nella conoscenza del greco e in generale delle fonti antiche; sia nell'uso corretto del latino. Non gli sarà dunque parso vero di poter additare uno svarione commesso da Poggio e non si fatica a pensare che egli abbia segnato quell'errore poggiano con evidenza sul proprio manoscritto. La chiosa «mala grammatica», magari indicata sul margine, potrebbe risalire in prima battuta proprio al maestro veronese. Quando il copista oxoniense trasse la propria copia del *De vera nobilitate*, egli potrebbe essersi servito per l'appunto del codice appartenuto a Guarino. Codice da cui avrà ricopiato anche la chiosa, non sappiamo con quanta consapevolezza distinguendola dal testo vero e proprio. Il fatto che il codice di Oxford appartenga con ogni evidenza al gruppo dei discendenti di L ci porta a pensare che il codice di Guarino – e conseguentemente anche quello oxoniense – fosse una copia appunto di L. In sé questa dinamica non crea alcuna difficoltà. Si può aggiungere che, se la copia forse destinata a Guarino fu tratta non immediatamente dopo la composizione del dialogo (l'epistolario poggiano, in ogni caso, nulla ci dice di questa copia), essa potrebbe essere nata quando cominciò a declinare la produttività dell'originale del *De vera nobilitate*, che Poggio aveva probabilmente rivisto, e quando invece L cominciò ad essere usato come modello, a distanza di alcuni anni dalla composizione del dialogo. Perché si passò ad usare L e non più l'originale come modello? L'originale può essere stato uno scartafaccio, divenuto poco servibile nel tempo. Il fatto che Poggio trascurò di riportare su L

le correzioni, non sostanziali, apportate sull'originale non è in contrasto con il suo modo – ne abbiamo già parlato – disinvolto e disordinato di lavorare. Aggiungiamo un altro tassello al ragionamento: la correzione compiaciuta di Guarino potrebbe essere stata facilmente riferita a Poggio. Questo potrebbe spiegare la successiva correzione apportata da Poggio su L. Correzione che, peraltro, potrebbe essere stata realizzata autonomamente rispetto a Guarino. Sta di fatto che l'unica copia, di cui abbiamo indirettamente notizia, tratta da L *ante correctionem*, è comunque la copia che potrebbe essere appartenuta a Guarino: di quest'ultima il codice di Oxford è forse copia ulteriore e ne rispecchia ovviamente le caratteristiche. Gli altri testimoni discesi da L furono realizzati *post correctionem*, dal momento che tutti leggono «remotos» e «propinquos». Questa lezione, tuttavia, non è un ulteriore caso di errore che separi L da β : è invece un caso di errore comune a tutta la tradizione e corretto secondariamente in una parte della tradizione (in seguito a un intervento d'autore). L'errore, si è visto, risalirà quasi certamente all'autore in prima persona, dal momento che, almeno prima di L, altro non si può collocare se non l'originale. Che Poggio abbia mancato di concordare, per distrazione e non per ignoranza, «aliquos» con «remoti» e con «propinqui», non sorprende più di tanto. Un uso linguistico che risente con tutta evidenza delle movenze del volgare è piuttosto plausibile da parte di un umanista che, per quanto usasse scrivendo sempre il latino, fu autore delle *Facezie* – modello supremo di un latino, se è lecito dir così, 'vernacolare' – e si procurò ripetutamente l'accusa di non essere culturalmente avveduto da parte di più umanisti (il già citato Guarino e poi Lorenzo Valla, per esempio).

3

Il rischio di confondere due rami della tradizione con diverse fasi redazionali è dunque un rischio concreto. A ben vedere, la seconda fase redazionale (il secondo ramo) della tradizione del *De vera nobilitate* è suddivisa al proprio interno in diversi sottogruppi, che convergono, nell'illusoria proiezione stemmatica, verso quel punto di raccordo che è stato indicato con la lettera β . Alla luce di quanto si è detto, quei sottogruppi potrebbero più ragionevolmente intendersi come traccia dei diversi rami in cui la tradizione derivata dall'originale corretto può suddividersi: ogni sottogruppo, ogni ramo secondario, corrisponderà allora ad una delle copie inviate da Poggio ai suoi corrispondenti. A parte si colloca L, che è rima-

sto sostanzialmente portatore del testo allestito da Poggio in partenza. L, paradossalmente, non ci fornisce l'ultima volontà d'autore, se le cose stanno come si è cercato di ricostruire. L è però anche il codice formalmente più corretto, essendo assai vicino al concetto che in filologia comunemente si indica con il termine *idiografo* ed essendo in ogni caso copia dell'originale. Ciò che deve eliminarsi è la sovrastruttura forzosa rappresentata da β : sigla che potrebbe non corrispondere ad alcun dato reale. Il metodo del Lachmann, in effetti, comporta il rischio di immaginare per eccesso antecedenti perduti. Il caso di un *codex descriptus* che abbia saputo correggere il proprio modello rimane più che mai illuminante e non a caso trova sempre ospitalità nei migliori manuali di filologia moderna:⁹ se B è derivato da A, che a sua volta è derivato da O, e se però B ha la capacità di correggere – in tutto o in parte – gli errori commessi da A, noi non potremo affermare con sicurezza che B è *descriptus* di A e saremo semmai portati a tracciare una porzione di stemma in cui B e A appaiono sì congiunti, ma derivati da un antecedente comune che si frappona tra loro e O. Un antecedente che potrebbe non essere mai esistito.

A produrre tali errori di prospettiva è l'impossibilità di sapere e di ricostruire *tutto*. In filologia moderna lo studioso ha la fortuna di disporre a volte di un maggior numero di dati esterni e di una tradizione meno impoverita dal tempo. Il che, come si è cercato di dimostrare nel caso del dialogo *De vera nobilitate*, illumina zone d'ombra anche importanti. Ma ci sono sempre tessere mancanti, che impediscono di completare il puzzle, e gli angoli in ombra non possono essere illuminati per intero.

Un altro fattore che induce *naturaliter* una visione bidimensionale e non articolata delle vicende testuali è implicito nel modo in cui si realizza la collazione tra i testimoni. Il metodo del Lachmann prevede, come sappiamo, la scelta di un esemplare di collazione, che viene – esso solo – messo a confronto parola per parola con tutti gli altri testimoni. Teoricamente, se si procede così, è come se si stesse confrontando ogni testimone con tutti gli altri. Nel momento in cui infatti scelgo come esemplare di collazione, poniamo, il codice A, quando confronterò A con B e poi con C e così via, segnerò per iscritto ogni *varia lectio* che emerga durante il confronto: ciò significa che, codice dopo codice, osserverò

⁹ Cfr. a titolo di esempio Stussi, *Introduzione*, pp. 125-127; B. Bentivogli, P. Vecchi Galli, *Filologia italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 63. Anche F. Brambilla Ageno (*L'edizione critica dei testi volgari*, seconda edizione riveduta e ampliata, Padova, Antenore, 1984, p. 95), ancorché in linea con una tradizione di fatto ostile a Bédier, riconosce che «di solito non è facile riconoscere che un testimone deriva da un altro conservato».

le varianti e gli errori che accomunano i singoli testimoni, separandoli dagli altri. Si tratterà a volte di convergenze occasionali, a volte di punti di contatto poco significativi, a volte di errori monogenetici che hanno, come si dice nel gergo filologico, un forte valore congiuntivo. Alla fine selezionerò gli errori guida e, in base ai rapporti di reciproca connessione venuti alla luce, disegnerò i rami dell'albero genealogico come se avessi, appunto, confrontato *tutti con tutti* i testimoni superstiti. Questo in teoria. In pratica si possono sollevare due obiezioni concrete nei confronti di questo modo di procedere. L'esemplare di collazione viene scelto come metro di paragone e come punto di osservazione sull'intera tradizione per un motivo molto semplice: perché lavorare con un unico esemplare di collazione, anziché confrontare realmente *tutti con tutti* i testimoni superstiti, significa evitare una ripetizione del medesimo lavoro per quante volte tanti quanto sono i testimoni superstiti; e significa altresì risparmiarsi molta fatica. L'idea, in fondo, è la stessa che suggerisce di scartare i codici umanistici delle opere antiche in quanto contaminati. Sarebbe assai comodo poter scartare i codici umanistici anche nel caso delle opere umanistiche: anch'essi sono infatti contaminati, come abbiamo avuto modo di vedere. Il risparmio di lavoro garantito dal ricorso all'esemplare di collazione è chiaro a tutti. Tuttavia, se si sorvola a tappeto la tradizione una volta sola, bisognerebbe essere certi di riuscire a non commettere alcun errore. Ma l'errore è come la coda del diavolo: è un'insidia a cui è difficile sfuggire. Non c'è dubbio che sui *loci critici* il buon editore tornerà più di una volta, per verificare, controllare, essere certo di ciò che propone. Ma, se il confronto viene comunque esercitato una volta soltanto, a parte eventuali casi particolari che l'editore medesimo individua e approfondisce, quale certezza può essere garantita? Il rischio dell'errore c'è, a ben vedere, già nel momento in cui l'editore trascrive l'esemplare di collazione. Non sempre si riflette su questo aspetto. Se ho a che fare con una tradizione di venti testimoni, non potrò certo portarmi l'esemplare di collazione in giro per le biblioteche d'Italia e d'Europa (se non di altri continenti). Dovrò trascriverne il testo, anche perché quella trascrizione è il primo embrione dell'edizione che intendo fornire. Lo trascriverò con la massima cura, lo rileggerò una, due o tre volte, per stanare ogni possibile svista. Ma a quale titolo posso considerarmi immune da quel limite che immanabilmente si rinfaccia ai copisti, non più in grado di difendersi, di ogni epoca? Se il copista commette, come si dice sovente, almeno un errore per pagina, perché io non dovrei commettere mai errori? *Chi non sbaglia mai, almeno ogni tanto?*, si chiedeva Erasmo da Rotterdam parlando

dell'immane fatica di raccogliere tutti i proverbi che compongono gli *Adagia* e giustificando alcune veniali sviste per le quali era stato rimproverato. E, visto che stiamo parlando di proverbi, si potrebbe aggiungere: *repetita iuvant*. Risalire la stessa salita venti volte è più duro che arrivare in cima una volta sola: ma più volte percorrerò quel sentiero impervio, più potrò dire di conoscerlo in ogni dettaglio.

Infine, la seconda possibile conseguenza derivante dal ricorso all'esemplare di collazione. Quest'ultimo finisce col fungere come da punteruolo del compasso. Lo si punta sul foglio e rimane fisso: la circonferenza intorno è un indistinto 'altro' collocato a distanza costante dal centro. Una visione bidimensionale, si diceva: il punto di osservazione non muta mai; le cose, al contrario, andrebbero sempre valutate da punti di osservazione differenti, perché ogni punto di osservazione rivela dettagli diversi: il racconto cinematografico di *Rashomon*, opera geniale del regista giapponese Akira Kurosawa, illustra queste osservazioni su un piano generale e meglio di tante parole.

Nell'esaminare la tradizione del *De vera nobilitate* il codice L è stato scelto come esemplare di collazione, in ragione della sua comprovata correttezza complessiva e in ragione della vicinanza all'autore. Difficilmente sarebbe stato possibile scegliere come esemplare di collazione un altro testimone. Dunque si è finito col dare corpo ad una prospettiva 'laurenzianocentrica'. In effetti il ramo di cui il Laurenziano è capostipite si lascia indagare in modo completo e chiaro e poco ci sfugge del raggruppamento formato da L e dai suoi discendenti. Al contrario, β è una *costellazione*, come si diceva. Cioè un insieme assai articolato di codici, di cui non solo sembra impossibile riconoscere il capostipite (che forse non è mai esistito, come abbiamo avuto modo di lumeggiare), ma che soprattutto ha caratteristiche sfuggenti, nascoste dietro il muro che separa questa costellazione da L. Non mi sento di escludere che, se avessi collazionato ogni testimone con tutti gli altri, ciò che ovviamente nessun editore ha mai fatto né mai farà, avrei potuto individuare da subito quei possibili rami plurimi la cui esistenza è lecito ipotizzare sulla base delle informazioni che ricaviamo dall'epistolario poggiano.

In breve, la forza del metodo del Lachmann non può essere accantonata, quando si ha a che fare con la filologia 'tradizionale' e non d'autore. Esso deve però aiutare – più che a risalire a notizie perdute forse per sempre, il che fa apparire il compito del filologo più ingrato di quello dei salmoni che percorrono i fiumi a ritroso – appunto a comprendere la complessità delle dinamiche testuali. Del resto, non esiste opera umana che sia semplicemente lineare. Non è lineare la storia, non può esserlo

neanche la storia dei testi. Il filologo è chiamato a riconoscere e ad assecondare le curve e a fermarsi dove il sentiero finisce. *Acciò che l'uom più oltre non si metta*, direbbe Dante. Ma l'obiettivo di proporre una veste ragionata e criticamente fondata del testo, per quanti limiti la ricostruzione della volontà perduta di un autore possa imporci, sarà sempre possibile. Purché si abbia uno spirito socratico: la consapevolezza di ciò che non è consentito sapere, la sobrietà di rispettare il motto delfico *niente di troppo*.

ABSTRACT

Il contributo presenta alcune riconsiderazioni sul metodo di Lachmann applicato all'esperienza concreta dell'edizione critica dei testi umanistici. L'apparente evidenza di uno stemma bipartito si dimostra illusoria, se messa alla prova dei dati esterni alla collazione. L'esistenza di un originale spesso in movimento; la notevole diffusione del fenomeno della cosiddetta 'contaminazione'; la dispersione inevitabile della tradizione; l'impossibilità di parlare di trasmissione meccanica dei testi; la parzialità dello sguardo dell'editore moderno, costretto per necessità a ricostruire le vicende testuali a partire dal punto di osservazione rappresentato dall'esemplare di collazione: la consapevolezza di tutti questi limiti è il vero punto di forza del filologo, chiamato a ricostruire, ma anche a far proprio il motto antico *niente di troppo*.

Parole chiave

Metodo del Lachmann; testi umanistici; edizione critica; stemmi bipartiti; storia della tradizione.

This essay presents some reconsiderations on Lachmann's method applied to the concrete experience of the critical edition of humanistic texts. The apparent obviousness of a bipartite stemma is illusory, if tested outside the data obtained from the collation. The existence of an original often in motion; the notable diffusion of the phenomenon of the so-called 'contamination'; the dispersion of the tradition; the impossibility of talking about a mechanical transmission of texts; the partiality of the sight of the modern publisher, compelled by the necessity to reconstruct the textual events starting from the observation point represented by the base text: the awareness of all these limits is the real strength of the philologist, who is called not only to rebuild texts, but even to embrace the old dictum *nothing in excess*.

Keywords

Lachmann's method; humanistic texts; critical edition; bipartite stemmas; history of tradition.

UN ESEMPIO DI STRATEGIA EDITORIALE: I «MARGINALIA» DI NICCOLÒ ZOPPINO

ANNA CAROCCI

Le strade attraverso cui passa il rapporto tra un testo e i suoi lettori sono molte. In queste pagine si prenderà la strada che passa a margine del testo: la strada, appunto, delle note marginali, opera non, come spesso avviene, dell'autore o di uno dei lettori, ma dell'editore Niccolò Zoppino. Il percorso seguito, il cui punto di partenza è un'edizione fino a oggi dispersa (*l'Inamoramento de Orlando* del 1521), permette di indagare una faccia finora trascurata della politica editoriale dello Zoppino e di mettere in luce la costante originalità delle sue scelte: la sua capacità di sperimentare e rinnovare, e anche di abbandonare la via intrapresa per provare soluzioni diverse.

1. *l'Inamoramento de Orlando del 1521*

Nel suo recente volume *À la chasse au bonheur*, tra le molte storie avventurose e rocambolesche della collezione di Renzo Bonfiglioli – tra libri acquistati durante la prigionia e libri per lungo tempo dispersi – Giancarlo Petrella dà notizia di un ritrovamento notevole: i *Libri tre de Orlando innamorato del Conte di Scandiano Matteo Maria Boiardo*, pubblicati da Niccolò Zoppino e dal suo socio Vincenzo di Polo il 3 marzo 1521.¹ È la prima edizione dell'*Inamoramento* dell'editore ferrarese, destinato a diventare il protagonista della storia del poema in tipografia nella prima metà del Cinquecento.

¹ G. Petrella, *À la chasse au bonheur: i libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli e altri episodi di storia del collezionismo italiano del Novecento*, presentazione di D.E. Rhodes, Firenze, Olschki, 2016. Come si dirà più avanti, *l'Inamoramento* del 1521 era noto ai cataloghi moderni attraverso due esemplari, entrambi irreperibili almeno dagli anni Ottanta.

La storia di questo ritrovamento è una vera pagina di manuale del collezionismo librario: straordinaria per i grandi nomi che vi si succedono (i nomi delle più importanti collezioni private del XIX e XX secolo) e sintomatica per le sue sacche di oblio e ambiguità. Scoperto da Paolo Antonio Tosi a Milano, nella biblioteca di Palazzo Archinto, in una data imprecisata ma non prima degli anni Quaranta dell'Ottocento,² l'esemplare viene venduto anonimamente a Parigi al duca Girolamo D'Adda, e la sua descrizione sarà poi oggetto di un feroce dibattito tra il bibliofilo e il libraio;³ nel 1899, a quasi vent'anni dalla morte del duca D'Adda, viene comprato da un altro grande nome del collezionismo, Charles Fairfax Murray, e attraversa così la Manica. Non sappiamo come e quando sia tornato in Italia e sia stato acquistato da Bonfiglioli, ma di certo «fu uno dei suoi ultimi grandi colpi».⁴ Pochi anni più tardi, con la morte di Bonfiglioli e la dispersione della sua biblioteca a opera degli eredi, se ne perdono nuovamente le tracce (e infatti Neil Harris non ha potuto esaminarlo per la sua celebre *Bibliografia dell'Orlando Innamorato*): soltanto da poco sappiamo che giaceva da almeno dieci anni, non catalogato, presso la Beinecke Library dell'Università di Yale, parte della più grande collezione esistente di edizioni zoppiniane.⁵

Come se non bastasse, a riprova delle curiose coincidenze e casualità che governano il destino dei libri dispersi, la copia di Yale si è rivelata non essere più un «figlio unico»,⁶ perché, poco dopo il suo ritrova-

² Perché non compare né nella *Bibliografia dei romanzi cavallereschi* di Melzi del 1829 né nella sua edizione aggiornata (a cui lavora molto lo stesso Tosi) del 1838: cfr. G. Petrella, *À la chasse au bonheur*, p. 99.

³ La causa esplicita dello scontro è l'identità del monogrammista I.P.B., che compare in due delle incisioni dell'*Innamoramento* (realizzate in realtà per l'edizione pressoché coeva dei *Successi bellici* di Agostini); ma la polemica è alimentata da altri fattori, come il giudizio sulle capacità bibliografiche di Melzi. Cfr. G. Petrella, *À la chasse au bonheur*, pp. 101-104.

⁴ G. Petrella, *À la chasse au bonheur*, p. 107.

⁵ La segnatura dell'edizione è infatti Beinecke 2011 1557: «pur materialmente alla Beinecke già da una decina d'anni, come gli altri *Zoppino* di cui si è discusso, ufficialmente non risultava fra gli stampati antichi catalogati», G. Petrella, *À la chasse au bonheur*, p. 99; la sua prima segnalazione si deve a Neil Harris nella recensione a *Alle origini dell'editoria volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali* (1503-1544), Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011, *The Library*, s. 7, XIV / 2 (2013), p. 216.

⁶ «Gli fu risparmiata [a Bonfiglioli] la delusione di apprendere che quell'esemplare a lungo ritenuto "unique copy" ... aveva invece un fratello. Nel 1983 una seconda copia sarebbe fuggacemente apparsa ... per poi eclissarsi, altrettanto prontamente, in collezione privata. Pertanto l'esemplare Beinecke, già Bonfiglioli, torna 'figlio unico' e rimane, al momento, il solo che consenta di mettere finalmente a fuoco l'edizione zoppiniana...», G. Petrella, *À la chasse au bonheur*, p. 107.

mento, ne è stato rintracciato un secondo esemplare, unito al *Quarto* e al *Quinto libro* del 1521 di Niccolò degli Agostini e al *Sesto libro* del 1524 dello stesso Agostini: si tratta con tutta probabilità della copia venduta presso la Dorotheum Auction House di Vienna nel 1983 a un acquirente sconosciuto (ora identificato con il compositore e musicista austriaco René Clemencic), e oggi in possesso della Libreria Antiquaria Alberto Govi.⁷ Le mie osservazioni si baseranno su questo secondo esemplare, che ho avuto modo di esaminare grazie alla straordinaria gentilezza del professor Neil Harris:

Libri tre de Orlando innamorato del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo tratti fidelmente dal suo eme[n]datissimo exe[m]plare. Con li apostille historiato. Novamente stampato. Venezia, Nicolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 21 Marzo 1521. [226] cc., in 4°, ill. A-Z⁸, &⁸, [cum]⁸, [rum]⁸, AA⁸, BB¹⁰. Xilografie a tutta pagina alle cc. A1r, A2v, N3v, [cum]8r. Caratteri romani (R 82), gotici (frontespizio, titoli dei tre libri e titoli correnti) e corsivi (*marginalia*), 10 ottave per pagina su due colonne, con titoli correnti e *marginalia*.

Nella storia dell'*Inamoramento de Orlando*, l'edizione Zoppino del 1521 ha un'importanza tutt'altro che secondaria, dovuta in gran parte all'eccezionalità del suo editore: da un lato, infatti, elementi testuali e paratestuali fanno supporre che il punto di partenza di quest'edizione non sia stata una precedente stampa veneziana, ma la perduta *princeps* di Scandiano (1495); dall'altro lato, il vero protagonista delle vicende editoriali di Boiardo nel primo Cinquecento è proprio lo Zoppino. È lui che fa realizzare la prima compiuta revisione linguistica e stilistica dell'*Inamoramento*; è lui che si preoccupa di organizzare i proseguimenti dell'incompiuto poema boiardesco in un sistema coerente, selezionando i testi di un unico autore e commissionando a questo stesso autore l'ultimo episodio della saga; è lui a mettere a punto un ingegnoso sistema di ristampe in fascicoli, che gli permette di stampare, di volta in volta, solo l'episodio richiesto dal pubblico.⁸ Questa lucida e intelligente strategia editoriale

⁷ Si veda la scheda dell'esemplare nel catalogo della libreria, *Sixteenth-Century Books*, List January 2017, pp. 7-10, <https://www.ilab.org/catalog_view/3125/3125_List%20Sixteenth%20Century.pdf>.

⁸ La revisione linguistica e stilistica dell'*Inamoramento* sarà trattata più avanti. Niccolò degli Agostini, autore già di due libri che proseguivano la storia di Boiardo, comincia a pubblicare presso la tipografia dello Zoppino nel 1520, e con tutta probabilità già l'anno successivo, in concomitanza con la sua prima stampa dell'*Inamoramento*, l'editore gli commissiona il terzo e ultimo episodio della storia. Nell'ottava conclusiva, Agostini dedica il suo poema all'editore: «Composta ho a l'improvista questa historia / In

non poteva essere compresa pienamente senza l'edizione del 1521, che ne è il punto d'avvio. Rimandando a un'altra sede l'esame delle questioni testuali, in queste pagine si vorrebbe analizzare la strategia dello Zoppino a partire dal dato paratestuale più caratteristico di quest'edizione: la fitta presenza di *marginalia* a stampa. È un elemento annunciato già nel titolo (*Libri tre de Orlando innamorato del conte di Scandiano Mattheomaria Boiardo. Tratti dal suo fedelissimo esemplare con li apostille historiato. Novamente stampato*), e che aveva dato da pensare agli studiosi: infatti, come commentava Harris, «risulta difficile credere che l'edizione postuma fosse postillata dall'autore».⁹ Ora che è stato finalmente possibile consultare l'edizione, si è potuto vedere, in effetti, che non si tratta di postille dell'autore, ma dell'editore. Questa scoperta (o conferma) all'apparenza "deludente" serve in realtà a comprendere una serie di elementi che ruotano intorno all'*Innamoramento* – dalle modalità con cui veniva letto al problema della sua canonizzazione e a quello collegato del rapporto con le sue continuazioni. Soprattutto, è un tassello che permette di capire meglio l'operazione editoriale messa a punto sul poema e a dare risalto alla figura dello Zoppino: a comprendere con più chiarezza il suo rapporto privilegiato con l'*Innamoramento*, ma anche a mettere in luce un particolare aspetto della sua politica editoriale, perché i *marginalia* non costituiscono un fenomeno isolato, limitato al poema boiardesco, ma riguardano anche altri testi pubblicati negli stessi anni. Un elemento all'apparenza trascurabile permette così di delineare l'originalità delle scelte dello Zoppino e anche la sua capacità – tutt'altro che scontata nell'editoria "popolare" – di cambiare rotta, abbandonando la strada già intrapresa.

2. I *marginalia* nelle edizioni del 1519

I *marginalia* sono il primo elemento che attira l'attenzione nell'aprire l'*Innamoramento* del 1521: in carattere corsivo, sia nel margine destro che nel margine sinistro della pagina, punteggiano il poema, talvolta succe-

dieci di ... per il mio Zoppino / Nicolò saggio, accorto e peregrino», N. degli Agostini, *Ultimo & fine de tutti li libri de Orlando innamorato*, Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Polo, 1524, c. vii, ott. 96. Sulla data della *princeps* di questo poema cfr. N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, 2 voll., Modena, Panini, 1988, vol. II, pp. 87-88. Sull'organizzazione in fascicoli si veda ivi, p. 88, n. 71.

⁹ N. Harris, *L'avventura editoriale dell'«Orlando Innamorato»*, in *I libri di «Orlando Innamorato»*, Catalogo della Mostra tenuta a Ferrara, Reggio Emilia e Modena nel 1987, Modena, Panini, 1987, p. 93.

dendosi quasi a ogni ottava. Costituiscono un *unicum* nella storia editoriale di Boiardo: non li troviamo né nelle precedenti edizioni veneziane e milanesi, né in quelle successive, in cui il testo è modificato o riscritto da personaggi di punta del mondo editoriale come Domenichi o Berni, e neanche nelle edizioni dell'*Inamoramento* stampate dallo stesso Zoppino nel 1528 e nel 1532. A cosa si devono questa scelta editoriale e il suo successivo abbandono?

Nella tipografia zoppiniana, l'uso del tipo di *marginalia* presenti nell'*Inamoramento* – in carattere corsivo e, come vedremo, con la funzione di orientare il lettore nel testo – è una novità di questi anni: se ne registra una decina di casi, tutti compresi tra il 1519 e il 1523 (ma gli anni davvero significativi sono il 1519 e il 1521), e poi la prassi viene abbandonata, fuorché nelle ristampe delle edizioni in questione. Nelle pagine che seguono si esamineranno brevemente i casi più significativi, per poi usarli per alcune riflessioni generali.

A quel che mi risulta, la prima edizione corredata da questo tipo di *marginalia* è l'*Apulegio volgare*, il volgarizzamento di Boiardo dell'*Asino d'oro*, pubblicato nel 1519.¹⁰ È un caso di notevole interesse non solo perché si ricollega al nome di Boiardo, ma perché fa emergere da subito i due elementi della strategia dello Zoppino che si vorrebbero mettere in risalto in queste pagine: la capacità innovativa e la capacità di ripensare e variare scelte pregresse.

La *princeps* dell'*Apulegio volgare* presso lo Zoppino è del settembre 1518: è un'edizione in ottavo, illustrata, in caratteri corsivi, che apre la stagione zoppiniana dei volgarizzamenti (un aspetto essenziale del programma dell'editore). A un anno esatto di distanza, nel settembre 1519, lo Zoppino pubblica nuovamente il testo, il cui frontespizio non recita più *Apulegio volgare, tradotto per Mattheo Maria Boiardo* ma riporta un

¹⁰ Non è il primo caso in assoluto in cui i *marginalia* compaiono nel catalogo dello Zoppino: in passato, l'editore li ha già usati, ad esempio, nell'*Opera novamente composta del disprezamento del mondo in terza rima* di Agostino da Colonna del 1515, e in un'egloga compresa nell'*Opera noua del facundissimo poeta maestro Marcho Rasilia da Foligno* del 1515 (e presumibilmente anche nella *princeps* dell'*Opera nova*, del 1511, che non si è potuta esaminare personalmente). Questi casi si distinguono da quelli in analisi perché riguardano soltanto una piccola porzione del testo, per il carattere (romano e non corsivo), e nel caso del *Disprezamento del mondo* anche per la funzione (citazione dei luoghi biblici). Il caso dell'*Opera noua* di Rosiglia è interessante perché, ristampando il testo nel 1521, con un nuovo titolo e varie modifiche testuali, lo Zoppino cambia anche i caratteri (del testo come dei *marginalia*) da romani a corsivi, uniformando l'edizione a tutte le altre stampe postillate di questi anni. Il testo dei *marginalia* è riprodotto in trascrizione semi-diplomatica.

titolo assai più lungo e complesso: *Apulegio volgare diuiso in vndeci libri nouamente stampato & in molti lochi aggiuntoui che nella prima impressione gli manchaua, & de molte piu figure adornato et diligentemente correcto. Con le sue fabule in margine poste. Traducto per il magnifico conte Matthaeo Maria Boiardo.*

Non siamo davanti a una delle solite vanterie editoriali, che mirano a lanciare un'opera ma nella realtà dei fatti non comportano nessun reale cambiamento: non si tratta di una ristampa, ma di un'edizione completamente diversa, con un apparato illustrativo più che raddoppiato (si passa da 31 a 64 vignette), caratteri di dimensioni maggiori, titoli dei libri e titoli correnti. Accanto alla lettera dedicatoria ad Alfonso d'Este, presente già nella prima edizione, compare anche una lettera ai lettori, che lo Zoppino usa come «luogo di riflessione» e di enunciazione del suo programma, basato sulle parole d'ordine di correttezza editoriale (gli interventi di pulizia e restauro effettuati sull'opera per ricondurla al suo «pristino candore»), bontà della traduzione (nuovamente ricontrollata e ricorretta) e alta qualità del volgare (perché l'«ornatissima lingua thosca» di Boiardo «se non al Bocchacio equarare, mancho a questo proximo chiamare potrebbe»). Pur rientrando in parte nel quadro canonico delle vanterie di una nuova edizione (in cui si afferma sempre di aver emendato gli errori delle edizioni precedenti), le affermazioni dello Zoppino non vanno sottovalutate perché rientrano in un preciso programma linguistico, che troverà conferma e spazio negli altri volgarizzamenti: mettere le opere volgari sullo stesso piano qualitativo di quelle latine.¹¹ Accanto all'aspetto linguistico, la lettera prefatoria insiste anche su un altro elemento: l'organizzazione del testo. L'«incuria» delle precedenti edizioni aveva «confusa» l'opera «sì nella distinctione de libri e facietie in essi come etiam nel testo»; ora invece, «i libri e novelle in essi al loro ordine riducendo collocati», la confusione è venuta meno. E quindi la lettera si può ben chiudere con questa emblematica esortazione: «perhò lector lege felice che più contento de questa che della prima impresa satisfacto resterai».

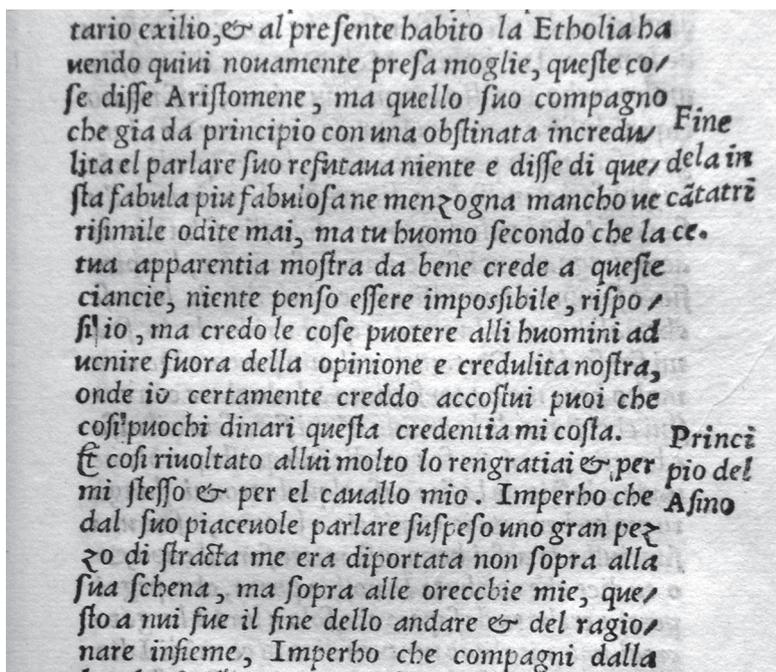
L'insistenza sulla nuova e migliore organizzazione del testo, che nell'introduzione si ricollega alla divisione dell'opera in libri (mancante nella *princeps*), riguarda anche i *marginalia*: dal punto di vista paratestuale, la novità più consistente di questa seconda edizione dell'*Apulegio volgare* è proprio la loro introduzione, annunciata sul frontespizio come «con le sue fabule in margine poste». La prima nota a margine è *Narra-*

¹¹ Cfr. L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma, Vecchiarelli, 2009, p. 53.

tione, all'inizio dell'opera, là dove, dopo la dedicatoria, la lettera ai lettori e il preambolo, prende effettivamente avvio la storia. Come annunciato dal frontespizio, le postille successive servono soprattutto per indicare l'inizio e spesso anche la fine di una *novella* (una risposta alla tecnica dell'incastro che caratterizza il montaggio narrativo di Apuleio),¹² ma possono anche essere indicazioni descrittive o d'argomento più generali (*forma d'horribile porco, secreti de innamorati, descriptione del Monte Ideo*, o anche *facetia* o *proverbio*), e talvolta commenti relativi al contenuto: dopo la dicitura *Novella de una donna gelosa e venifica e de uno medico* si legge ad esempio *Fabula crudele*. Frequentissima è inoltre la *manicula*, posta in corrispondenza delle frasi dal sapore generale o sentenzioso.

FIGURA 1

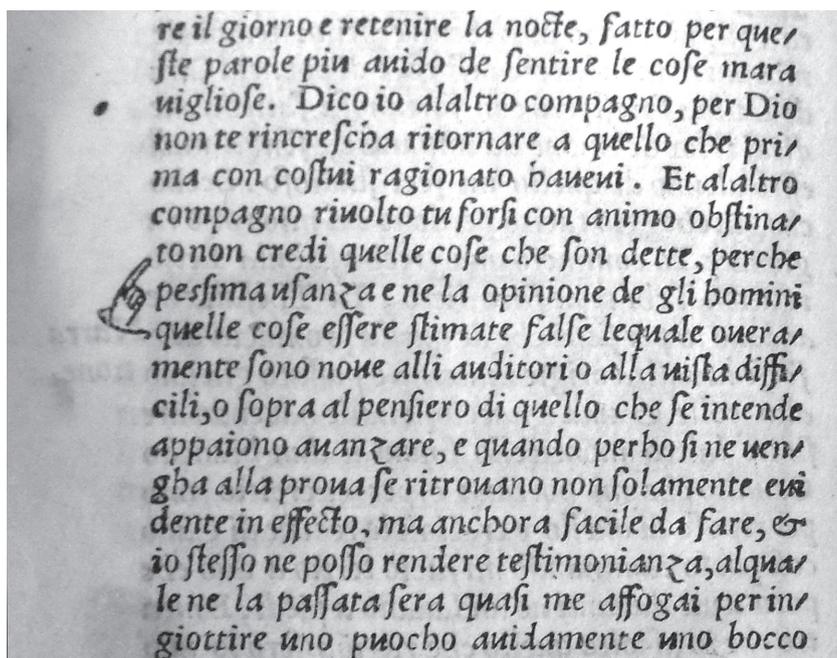
Apulegio volgare, 1519, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 69.8.A.19. Postille di chiusura e di inizio di due novelle.



¹² Della tecnica dell'incastro con cui le novelle nell'*Asino d'oro* vengono inserite nella narrazione principale parla già Ettore Paratore: l'inserimento di una sequenza narrativa secondaria dentro quella principale risponde allo scopo sia di aumentare la *suspense* sia di fornire un'ulteriore chiave di lettura.

FIGURA 2

Apulegio volgare, 1519. Manicula.



Sempre nel 1519, vedono la luce anche i *Triumphii di messer Francescho Petrarcha istoriati con le postille [!] et con la sua uita improsa [!] volgare nouamente stampati*. È la prima edizione petrarchesca dello Zoppino, corredata tra l'altro da belle illustrazioni a tutta pagina firmate Z.A.: Zoan Andrea, probabilmente Zoan Andrea Valvassore detto il Guadagnino, più tardi celebre editore ariostesco, e silografo di successo col cui atelier lo Zoppino intesse una fitta e proficua collaborazione. Anche in questo caso la presenza delle *postille* è annunciata fin dal frontespizio, ed esse svolgono la funzione di segnalare e spiegare l'argomento delle varie terzine: accanto alla prima terzina si legge quindi *Descriptione del tempo quando s'innamorò*, alla seconda *Aurora*, alla terza *Visione*.

3. I marginalia dei poemi in ottave

Dopo il 1519, l'altra data significativa per questo uso di note a margine è il 1521, anno in cui, nell'arco di pochi mesi, si succedono tre edizioni

in ottava rima postillate: a marzo l'*Inamoramento* di Boiardo, ad agosto la *Cerva bianca* di Fregoso e le *Stanze* di Poliziano.

Il 1521, in effetti, è l'anno in cui lo Zoppino inizia a dedicarsi alla produzione in ottave con sistematicità: dopo alcune pubblicazioni sporadiche (il *Quinto libro delo Inamoramento de Orlando* di Raffaele da Verona, stampato da Rusconi ad istanza dello Zoppino, nel 1514; il *Grillo medico* di Pierfrancesco de' Conti, nel 1519), la collaborazione con Niccolò degli Agostini, scrittore seriale e prolifico, «professionista dell'ottava rima»,¹³ dà il via alla prima fase di vero interesse dell'editore per la letteratura cavalleresca. È va sottolineato da subito che non si tratta di un interesse passivo, limitato alla stampa dei numerosissimi poemi di fine Quattro e inizio Cinquecento che, sull'onda del successo di Pulci e Boiardo, inondavano il mercato; quello dello Zoppino è un interesse attivo, che si traduce nella pubblicazione e spesso nella commissione di opere inedite. Si è già accennato all'ultima giunta dell'*Inamoramento de Orlando*, di cui l'editore è committente e dedicatario; ma si pensi anche ad altre opere commissionate ad Agostini, come *Li successi bellici seguiti nella Italia dal fatto d'arme di Gieredada* (1521) o il volgarizzamento delle *Metamorfosi* in ottava rima (1522). In entrambi i casi lo Zoppino sfrutta un fenomeno già presente sul mercato e anche di successo (i cantari di storia contemporanea e quelli di argomento ovidiano) ma, con l'aiuto del suo assistente scrittore, lo declina a modo proprio: il singolo cantare diventa un testo molto più lungo e complesso, firmato tra l'altro da un autore ormai noto, e viene corredato da elementi (soprattutto illustrativi) originali. Sia sul piano narrativo che su quello tipografico, assume insomma la "forma libro".

Accanto ai testi inediti, lo Zoppino stampa poche e selezionate "opere-chiave" in ottava rima. È il caso delle tre edizioni postillate del 1521, tutte ovviamente stampate a più riprese a Venezia e altrove ma novità nel catalogo dell'editore ferrarese.¹⁴ Mi sembra estremamente significativo che solo queste opere siano corredate dalle postille, mentre i poemi di Agostini stampati nello stesso anno e commissionati direttamente dall'editore ne sono privi. Il contrasto, naturalmente, è notevole soprattutto tra il poema boiardesco e le sue continuazioni. Anche se, per

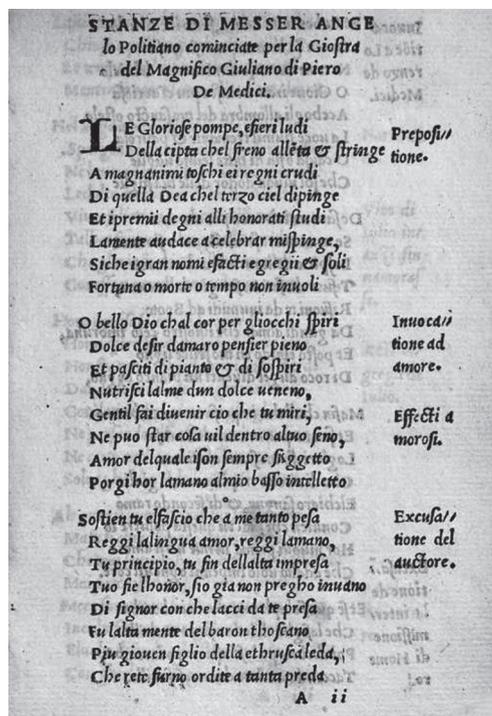
¹³ È la felice definizione coniata per Agostini da M. Beer, *Romanzi di cavalleria: il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 174, che mette bene in luce sia l'aspetto di scrittore rapido e seriale di Agostini sia il suo strettissimo rapporto di collaborazione con il mondo tipografico.

¹⁴ Anche se le *Cose vulgari* di Poliziano, stampate da Giorgio de' Rusconi nel 1513, sembrano commissionate dallo Zoppino.

motivi economici, venivano spesso stampate indipendentemente, tutti gli editori avevano sempre concepito le giunte in un rapporto continuativo e senza soluzione di continuità con i tre libri originali dell'*Inamoramento*. Lo Zoppino, invece, sembra sancire un'immediata differenziazione qualitativa tra il poema di Boiardo e le continuazioni di Agostini: una differenziazione, forse, tra testi "classici" e testi moderni. Il testo di Fregoso si inserisce abbastanza bene in questo quadro sia per lo stretto rapporto che lo lega a Poliziano sia per la soluzione di compromesso tra opere cortigiane e imperante esigenza toscanizzante che offre sul piano linguistico-stilistico (era anche uno dei poeti di maggior successo editoriale del tempo, un elemento mai sottovalutabile con lo Zoppino); vale comunque la pena di notare che in quest'edizione, i *marginalia* sono molti di meno – e molto meno significativi – che nei due poemi quattrocenteschi.

FIGURA 3

La prima pagina delle *Stanze* del 1521, libro I, ottave 1-3. British Library, 11426.a.12.



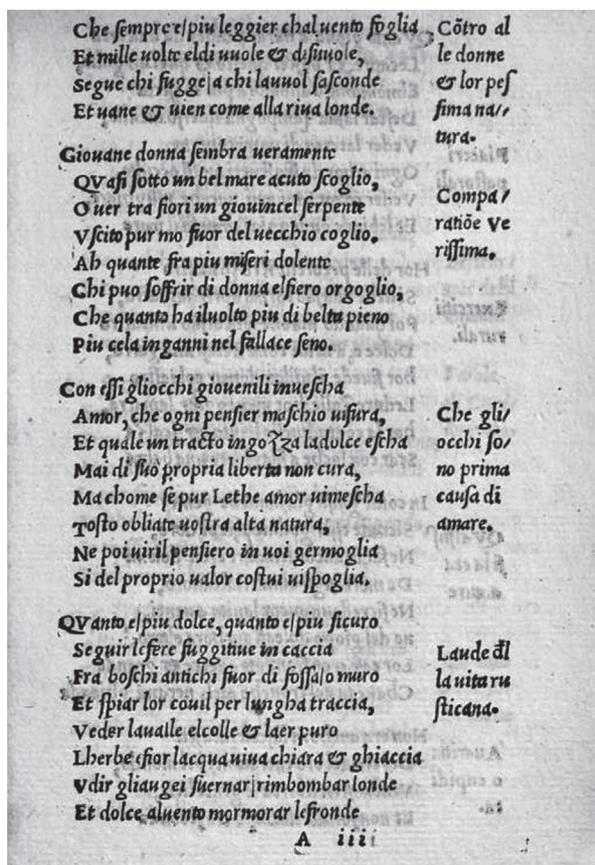
Rispetto a quelli che corredano l'*Apulegio volgare* di due anni prima, i *marginalia* dei testi in ottava rima sono molto più fitti e particolareggiati: non si limitano a dare conto dell'inizio e della fine di una vicenda, con occasionali note di commento, ma seguono passo passo lo sviluppo della storia. Particolarmente fitte sono le note che corredano le *Stanze* di Poliziano, spesso presenti quasi a ogni ottava. Il loro primo scopo è descrivere l'argomento dell'ottava (*Vita di Iulio inanzi se innamorasse*, I, ott. 8; *Atti egregii di Iulio*, I, ott. 9; *Breve descriptione de una caccia*, I, ott. 26), anche in modo dettagliato. Ad esempio, i rimproveri che Giuliano rivolge agli innamorati sono interamente postillati, con una o più note per ottava: si inizia all'ottava 13, con le *Parole di Iulio a giovani amanti*, per poi proseguire con *Onde deriva amore*, I, ott. 13; *Che cosa è amore e Contro le donne e lor pessima natura*, I, ott. 14; *Comparatione verissima*, I, ott. 15; *Che gli occhi sono la prima causa di amare*, I, ott. 16; *Laude della vita rusticana*, I, ott. 17, eccetera. Altre volte, i *marginalia* assumono la forma di un elenco: la nota *Compagnia delli amori* (I, ott. 72) viene seguita da un lungo elenco di personificazioni degli effetti dell'amore: *Piacere, Insidia, Speme, Disio, Paura...*; lo stesso avviene in contesti più concreti, come la descrizione degli effetti primaverili del passaggio di Venere, in cui la nota *Varie guise di fiori* (I, ott. 78) è seguita dall'elenco dei fiori di volta in volta nominati. Le note hanno inoltre la funzione di riassumere e spesso anche di spiegare cosa sta avvenendo, specificando a chi si deve attribuire un pensiero (*Parole del auctore*, I, ott. 10; *L'auctore di Iulio*, I, ott. 56), un discorso diretto o un'apostrofe (*Parole di Iulio alla Nimpha*, I, ott. 49, e *Risposta de la Nimpha*, I, ott. 51, ma anche *Parole dell'auctore a Iulio*, I, ott. 58), riassumendo l'evento in atto (*Che arte usasse amore ad innamorarlo*, I, ott. 34, e poi *Come Iulio fu preso*, I, ott. 38). Casi interessanti sono quelli in cui la nota esplicita o chiarisce un'informazione che il lettore può non cogliere immediatamente (ad esempio, l'ottava 4, in cui Poliziano si rivolge al «E tu ben noto Lauro...», la nota recita: *Invocatione a Lorenzo de Medici*, esplicitando l'identità del dedicatario; oppure, verso la fine dell'opera: *Pronostico verissimo della morte di Iulio*, II, ott. 35) o aggiunge un dato supplementare (quando viene nominato Achille si commenta, piuttosto incongruamente: *Nota che l'auctore in quel tempo ch'el composte questo testo leggeva homero*, II, ott. 15). Sistematica e comune a varie altre opere postillate (Apuleio, Petrarca, Rosiglia, Boiardo) è la segnalazione delle similitudini attraverso il marginale *Comparatione*; in casi particolarmente notevoli, come nell'ottava 15, che descrive l'apparente e ingannevole dolcezza femminile («Giovane donna sembra veramente / quasi

sotto un bel mare acuto scoglio...»), si trova anche *Comparatione verissima*. Non mancano, infine, note di carattere generale e sentenzioso: *Che ogni nobile amante cerca la gloria*, II, ott. 20; *Che nulla può contro la morte se non la virtù*, II, ott. 36; *Che gli uomini prudenti e forti non soccombono alla fortuna*, II, ott. 37.

Succedendosi quasi senza intervalli, le note a margine permettono di fatto una “lettura parallela” del testo: una lettura, com’è ovvio, non solo semplificata ma anche semplicistica all’estremo, che però, con la sua funzione riassuntiva ed esplicativa, può servire come supporto e appoggio per il lettore.

FIGURA 4

Un'altra pagina fittamente postillata delle *Stanze* di Poliziano, libro I, ottave 14-17. British Library, 11426.a.12.



Anche nell'*Inamoramento*, la cui mole e il cui andamento narrativo non permetterebbero un'operazione del genere, le postille sono molto fitte, e garantiscono un relativo dominio sul testo: servono, in altre parole, a dare al lettore l'immediata percezione della scena in atto e dei suoi protagonisti. Descrivono quindi l'argomento dell'ottava (*Della potenza di amore; Assalto de Argalia; Ditto contro la moglie; Astolpho per pazzo reputato*), annunciano l'entrata in scena di un nuovo personaggio e l'inizio e la fine di un'avventura (I, VI, 32: *Battaglia de Orlando con un gigante*; I, VI, 35: *Orlando ha morto il gigante*) e delle novelle (I, 12, 4, *Novella de amore de Hiroldo e Tisbina*), fanno da didascalia a un discorso diretto (I, x, 18: *Angelica ad Astolpho*; I, x, 19: *Astolpho ad Angelica vantandose*), segnalano le descrizioni (*Forma di un monstro; Historia depinta*) e si succedono con maggior frequenza quando il ritmo del racconto si fa più serrato, ad esempio in occasione dei duelli: I, x, 29: *Forma de Argante*; I, x, 30: *Argante trabucato da Astolpho*; I, X, 31: *Uldano similmente*, I, x, 32: *Animosidade Astolpho*; I, x, 33: *Saritrone riversato, Astolpho caduto*. Ci sono poi alcune tipologie di *marginalia* che non hanno il solo scopo di facilitare l'orientamento del lettore nella narrazione, ma forniscono informazioni supplementari: frequentissima è la *Nota*, che attira l'attenzione su sentenze di carattere generale, che si inseriscono nella narrazione interrompendo o postillando l'andamento dei fatti. Si tratta di un'evoluzione grafica della *manicula* dell'*Apulegio volgare*, assente in Poliziano ma presente in forma massiccia anche nella *Cerva bianca* di Fregoso. Di regola, la *Nota* non affianca l'ottava interessata in modo generico, ma è posta in esatta corrispondenza del distico e più raramente del verso che esprime la sentenza (perché non accade quasi mai che, in Boiardo, una sentenza occupi l'intera ottava, soprattutto se moraleggiante o di valore generale). Ad esempio, nel lamento d'amore di Angelica per Rinaldo la dicitura compare accanto al distico finale, l'unico di sapore sentenzioso (I, v, 17, vv. 7-8):

Herba né incanto o petra preciosa,
Nulla mi val, ch'amor vince ogni cosa.

Nota

Occasionalmente il marginale può assumere il carattere di un commento, generico e descrittivo (*cosa stupenda*, nella descrizione iperbolica di un combattimento; *Atto tragico*, per un evento particolarmente macabro; *Parole lascive*, per le parole d'amore che Angelica rivolge a Rinaldo in I, IX, 17) oppure più dettagliato, con lo scopo di riassumere o chiarire un evento. Ad esempio, in I, XII, 89 la morale della novella di Fiordelisa,

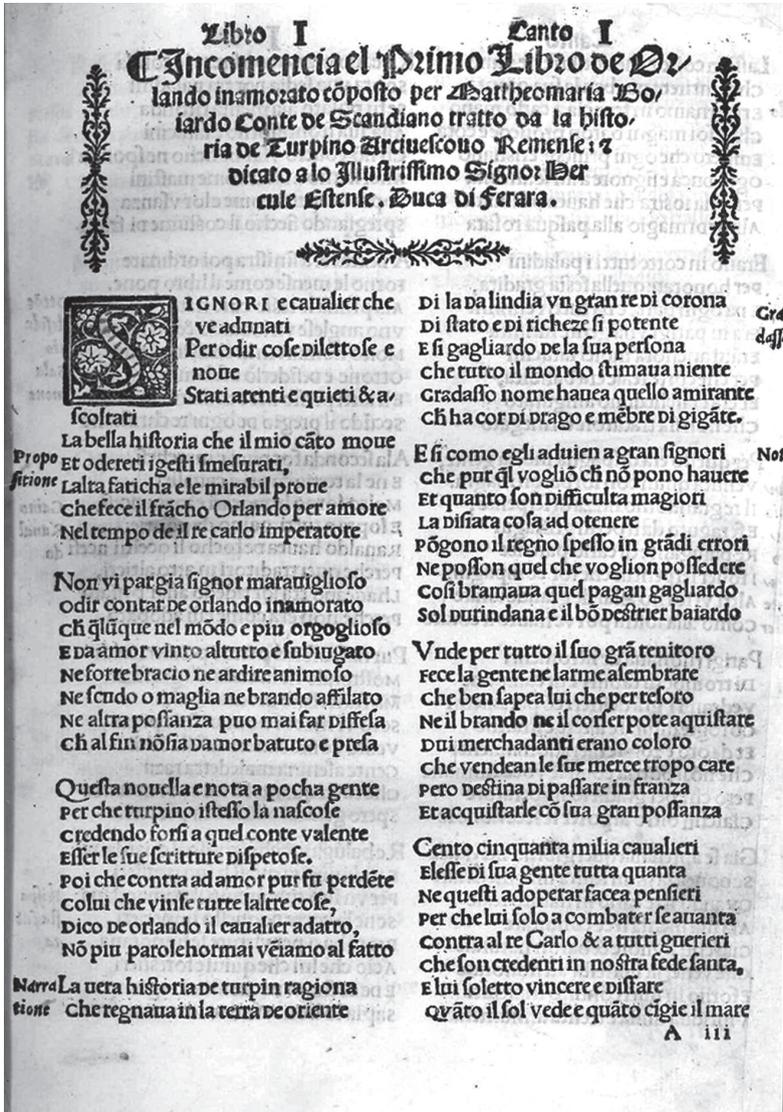
che nel testo è esposta dalla stessa narratrice («Ciascuna dama è molle e tenerina / cussì del corpo come dela mente...»), viene non solo sintetizzata ma anche rielaborata: la nota a margine recita infatti *Ogni amor dal novo è superato*, con riferimento a quanto avverrà più avanti, in I, XIII, 48-51, quando Fiordelisa, dimenticando temporaneamente il suo innamorato Brandimarte, esprimerà tra sé il proprio desiderio per Ranaldo.

I *marginalia* svolgono anche una funzione paratestuale in senso stretto: la prima nota a margine di ciascun canto, posta all'altezza dell'ottava d'apertura, annuncia il numero del canto in questione; e la numerazione non ricomincia a ogni nuovo libro, ma prosegue di libro in libro (per quanto con innumerevoli errori di numerazione), di modo che il terzo libro si chiude con il *canto* 69. È un altro *unicum* nella storia dell'*Inamoramento* a stampa, e un altro elemento che differenzia i libri di Boiardo dalle continuazioni di Agostini, in cui l'inizio di canto è segnalato solo da una lettera *in capite*.

Non sorprendentemente, tanto nell'edizione di Boiardo quanto in quella di Poliziano i *marginalia* risultano particolarmente curati negli *incipit* (meno scontato è che, nel caso dell'*Inamoramento*, questa cura non si nota solo in apertura dell'opera o dei libri ma anche dei singoli canti). In particolare, è presente un'esplicita distinzione tra l'inizio effettivo dell'opera e l'inizio della narrazione: in corrispondenza della prima ottava, là dove si dichiara l'argomento del libro, si trova la nota *Proposizione*; alcune ottave più avanti, nel momento dell'attacco del racconto vero e proprio, che quindi, come già era successo per l'*Apulegio volgare*, non coincide con l'inizio del testo ma con un punto narrativo preciso, compare invece *Narratione*. In Poliziano questo marginale è collocato all'ottava 8, quando, dopo un proemio dettagliatamente commentato (*Invocatione de amore, excusatione del auctore, invocatione a Lorenzo de Medici*), si attacca con la condizione di *Iulio* prima che l'amore lo colpisce: «Nel vago tempo di sua verde etate...». Nei tre libri di Boiardo l'attenzione con cui viene scelto il punto in cui collocare la nota *Narratione* è ancora più evidente: nel I libro è in corrispondenza dell'ottava 4 («La vera historia di Turpin ragiona...»), una volta conclusa la dichiarazione dell'eccezionalità dell'argomento; nel II si arriva addirittura all'ottava 18 («Fece Agramante consiglio chiamare...»), con una distinzione piuttosto sottile tra la descrizione delle caratteristiche fisiche e morali di Agramante, non considerate parte dell'azione nel senso proprio del termine, e il primo gesto del re, ovvero la chiamata a raccolta del consiglio, che dà il via alla storia; nel III libro, infine, l'azione parte con l'ottava 5 («Nel tempo che el re Carlo di Pipino...»).

FIGURA 5

La prima pagina dell'*Inamoramento de Orlando* del 1521, libro I, canto I. Esemplare appartenente alla Libreria Antiquaria Alberto Govi, *Sixteenth-Century Books*, List January 2017, p. 7.



4. *Una strategia consapevole*

Alle stampe analizzate nelle pagine precedenti si aggiungono, negli stessi anni, altri sporadici casi di edizioni o parti di edizioni corredate dai *marginalia*:¹⁵ il quadro che ne emerge è dunque quello di una relativa frequenza di stampe postillate, che si concentra in un arco temporale piuttosto ristretto e sembra attenuarsi e addirittura scomparire dopo il 1523. Il controllo che si è potuto effettuare è ovviamente a campioni, e dunque non completo; ma abbiamo almeno un caso sicuro (*l'Innamoramento de Orlando*) che attesta che, alla fine degli anni Venti, lo Zoppino sceglie di abbandonare questa pratica paratestuale.

La presenza dei *marginalia* attira l'attenzione perché, se l'esistenza di postille a stampa si registra fin quasi dalle origini della tipografia (come tutto ciò che deriva dai manoscritti), il loro uso è tutt'altro che scontato a quest'altezza cronologica, in un rappresentante dell'editoria popolare e di consumo e in più come corredo di testi volgari: si tratta ovviamente di una pratica che implica una notevole cura e di conseguenza un notevole costo aggiunto, e che infatti, come sottolinea Paolo Trovato, si difonde soltanto dalla metà del Cinquecento, mentre prima si tratta di «un lusso modellato ... su analoghe raffinatezze del commento umanistico».¹⁶ Riprendendo in esame i casi in cui non si è in presenza di postille sporadiche, ma di *marginalia* fitti e costanti che corredano un'opera dal principio alla fine (Apuleio, Petrarca, Boiardo, Poliziano, Benivieni),

¹⁵ Sono i casi della già citata *Cerva bianca* di Fregoso (1521), in cui le postille sono in numero assai inferiore e non presentano la stessa coerenza delle altre opere in ottava rima (ad esempio, spesso la dicitura *Nota* sembra posizionata senza alcun criterio preciso); delle *Opere* di Girolamo Benivieni (1522), postillate invece in modo fitto e costante dall'inizio alla fine, anche con note lunghe ed elaborate; dell'*Amore di Hieronimo Beniueni fiorentino, allo illustriss. s. Nicolo da Correggio. Et una Caccia de amore bellissima et cinque Capituli...* (1523), in cui solo la *Caccia* è corredata da *marginalia*; e infine del già citato caso dell'*Opera* di Rosiglia (1521), che riprende i *marginalia* da edizioni precedenti ma apporta delle modifiche testuali e stampa testo e note in carattere corsivo, uniformando la stampa alle altre edizioni postillate.

¹⁶ P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 45, n. 30. Sui *marginalia* a stampa, il modo in cui condizionano lo sguardo del lettore e le conseguenti polemiche che hanno talvolta suscitato si veda M. Campanelli, *Scrivere in margine, leggere in margine*, in *Talking to the Text: marginalia from papyri to print*. Proceedings of a conference held at Erice, 26 September-3 October 1998, as the 12. course of International school for the study of written records, edited by V. Fera, G. Ferraù, S. Rizzo, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, in particolare pp. 885 e seg.

due elementi attirano l'attenzione: il prestigio che, per motivi diversi, gli autori di questi testi rivestono nel panorama letterario del primo Cinquecento (con l'unica eccezione di Benivieni, si tratta tra l'altro di opere tre o quattrocentesche: un elemento notevolmente raro nel catalogo dello Zoppino); e il fatto che, accanto a una volontà solo occasionale di commento, lo scopo delle postille è sempre l'orientamento e la guida del lettore nel testo. Mi sembra, in altre parole, che si possa dire che da un lato i *marginalia* assolvano la funzione di sottolineare lo *status* d'eccezione delle opere postillate, sancendo una distinzione tra queste e i tanti testi contemporanei, e dunque in qualche modo di canonizzarle; dall'altro lato, rispondano all'esigenza di aiutare il lettore: di far sì, riprendendo le parole dello Zoppino nella lettera introduttiva dell'*Apu-legio volgare*, che il lettore possa *leggere felice*.

La presenza di una strategia consapevole, che si appunta in particolare su alcune opere specifiche, acquista senso se la si considera nel quadro generale dell'attività dello Zoppino, a cui va riconosciuto non soltanto un progetto editoriale preciso, ma anche la capacità di realizzarlo a livello pratico attraverso l'uso di metodi sia testuali che tipografici. Un esempio già ben messo in luce dagli studi è quello dei volgarizzamenti: le traduzioni dei classici occupano un posto-chiave nel programma dello Zoppino, esplicitamente orientato a promuovere i testi in volgare e, usando le parole dell'editore, a mettere il nuovo pubblico di *indotti* nella posizione di poter gustare ciò che gustavano i *dotti*; nel catalogo zoppiniano sono quindi una presenza essenziale sia sotto il profilo quantitativo che sotto quello ideologico (non è certo un caso che proprio queste opere ospitino il maggior numero di dichiarazioni d'intenti dell'editore, sotto forma di lettere ai lettori).¹⁷ A queste componenti, però, lo Zoppino affianca anche quella strettamente tipografica, dando alle traduzioni caratteristiche materiali talmente costanti da far parlare di una «collana *ante litteram*, cioè [di] un vero e proprio piano di stampa». ¹⁸ Un altro caso non

¹⁷ Lo nota giustamente L. Severi, *Sitibondo*, pp. 53-56. Nella lettera introduttiva al *Iustino Historico* (il volgarizzamento delle *Historie di Trogo Pompeio*, stampato nel 1524) lo Zoppino parla appunto dalla «delettatione et gaudio grande» che provano «gl'huomini dotti, leggendo gli arguti poeti, et gli eloquenti oratori, sì grechi come etiamdio latini», e della sua volontà di portare questi piaceri alla portata del suo lettore «indotto», «acciò che, ritrovandoti poi fra huomini saputi e dotti, anchor tu possi alcuna volta parlare et disputare». Naturalmente, bisogna fare attenzione a non dare un'accezione eccessivamente democratica a questi *indotti*, comunque esponenti della schiacciante minoranza di individui alfabetizzati e che potevano permettersi l'acquisto dei libri.

¹⁸ L. Severi, *Sitibondo*, pp. 53-56.

privo di interesse, questa volta nell'ambito dell'ottava rima, riguarda il rapporto con le illustrazioni. Come è più che noto, lo Zoppino è il primo a dotare l'*Orlando furioso* di un ciclo figurativo completo (1530 e poi 1536): un'immagine in apertura di ogni canto, con valore esemplificativo e riassuntivo del testo, secondo una prassi che sarà poi ripresa da tutti i più celebri editori ariosteschi. Non è stato altrettanto messo in luce, però, che lo Zoppino arriva a questo *format* gradualmente, attraverso una progressiva evoluzione del rapporto testo-immagine nelle sue edizioni in ottava rima. La prassi imperante nella stampa di testi cavallereschi del primo Cinquecento prevedeva immagini generiche e delle dimensioni di un'ottava, inseribili in qualsiasi punto dello specchio di stampa e facilmente riciclabili da un'opera all'altra. L'editore ferrarese la abbandona. Pur non disprezzando la tendenza a riciclare immagini già usate, altrettanto se non più spesso si avvale del rapporto diretto con uno xilografo (si è già parlato della sua intensa collaborazione con Z.A.), cui commisiona le immagini che gli occorrono. Inoltre, tende a scegliere e a posizionare le sue illustrazioni in modo che abbiano un qualche rapporto con il testo: negli anni, si passa da situazioni in cui un'ottava svolge di fatto la funzione di didascalia dell'illustrazione che la accompagna a situazioni in cui le illustrazioni assumono una valenza riassuntiva e compendiarica rispetto a più ampie porzioni del testo, in evidente anticipazione di ciò che avviene nell'*Orlando furioso*. Infine, dopo essere stato adottato nell'edizione zoppiniana del 1530, il metodo illustrativo messo a punto per il *Furioso* tende a standardizzarsi: la stessa prassi illustrativa, infatti, ritorna nella quasi totalità dei poemi cavallereschi istoriati stampati dallo Zoppino dopo quest'edizione.¹⁹

Questo secondo esempio di strategie paratestuali o più genericamente tipografiche "ragionate" da parte dello Zoppino permette di affrontare la questione dei *marginalia* da un'altra prospettiva: come lo Zoppino è capostipite e precursore nella storia del *Furioso* istoriato (non solo per il *format* ma anche per il rapporto testo-immagine), così anche per le postille anticipa di vari decenni una prassi editoriale messa a punto sul

¹⁹ Il tema del rapporto testo-immagini nelle edizioni dello Zoppino è trattato in modo più disteso nel mio *L'ottava rima illustrata*, XX Congresso ADI, Napoli, 7-11 settembre 2016 (in corso di stampa). Un esempio della tendenza dello Zoppino di perseguire un rapporto diretto tra l'illustrazione e la porzione di testo corrispondente è il *Grillo medico*, stampato nel 1519; per i casi in cui l'immagine assume una funzione di compendio rispetto al testo si pensi invece, ad esempio, ai *Successi bellici* di Niccolò degli Agostini (1521), corredato da una serie di tavole a tutta pagina, ciascuna delle quali riassume l'argomento del capitolo in cui è collocata.

capolavoro ariostesco e destinata ad affermarsi nella seconda metà del secolo. I *marginalia* delle edizioni esaminate, e soprattutto i *marginalia* dell'*Inamoramento*, costituiscono un precedente della celebre edizione Valgrisi del *Furioso* (1556), corredata da una serie di note a margine in carattere minore che «all'interno dei canti in cui la narrazione viene sospesa ... indicano dove, nel seguito del poema, il lettore possa trovare la continuazione dell'episodio».²⁰ Le postille sono quindi tutte del tipo «Segue alla carta...» o «Si ritrova Bradamante a car. 127», con l'ulteriore distinzione (spiegata dall'editore nella lettera introduttiva) delle lettere maiuscole, che servono ad annunciare i personaggi quando entrano in scena per la prima volta, e delle minuscole, usate per i personaggi già noti. Come sottolinea Daniel Javitch, queste postille rappresentano un tentativo di rispondere alle obiezioni sulla discontinuità narrativa del *Furioso*:²¹ un tentativo da parte dell'editore Valgrisi e del curatore Ruscelli di arginare le difficoltà e l'irritazione dei lettori davanti alle frequenti interruzioni del racconto e alla facilità di “perdersi” all'interno del testo, senza riuscire a seguire il filo della storia. Precedendo di oltre trent'anni l'edizione Valgrisi, i *marginalia* dello Zoppino sono al tempo stesso meno sofisticati (mancano la precisione dei rinvii e la distinzione di caratteri) e più dettagliati, perché, come si è visto, offrono un'indicazione riassuntiva della scena in atto (sempre con una particolare attenzione ai personaggi che ne sono protagonisti) e talvolta un suo commento. Inoltre, a differenza di quanto avviene nell'edizione Valgrisi e in tutte le altre edizioni postillate dello Zoppino, l'*Inamoramento* è l'unico caso in cui il carattere del testo (romano) non coincide con quello dei *marginalia* (sempre in corsivo), elemento che garantisce uno stacco maggiore tra il poema e il suo corredo paratestuale. Tuttavia, nonostante queste differenze, lo scopo dei *marginalia* dell'edizione del 1521 è sostanzialmente equiparabile a quello dell'edizione Valgrisi: assicurare «l'agevole fruizione da parte del lettore»,²² aiutarlo a orientarsi nel testo. Non bisogna neanche trascurare il tipo di lettura che la presenza dei *marginalia* permette e in parte sottintende: una lettura non necessariamente continuativa e non necessariamente ad alta voce, ma anche interrotta e solitaria. Le postille del *Furioso* nascono proprio

²⁰ D. Javitch, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando Furioso*, prefazione di N. Gardini, Milano, Mondadori, 1999 [1991], p. 164.

²¹ *Ibid.*

²² I. Andreoli, *L'Orlando Furioso «tutto ricorretto e di nuove figure adornato». L'edizione Valgrisi (1556)*, in *Autour du livre italien ancien en Normandie – Intorno al libro antico in Normandia*, a cura di S. Fabrizio-Costa, Bern, P. Lang, 2011, p. 93, n. 74.

per offrire al lettore la possibilità di una lettura discontinua, che segua non l'intreccio deciso dall'autore ma il filo narrativo di una particolare vicenda; ma anche le note dell'*Inamoramento*, permettendo di orientarsi rapidamente nella storia, rendono possibile uscirne e tornare a immergersi nella storia in punti diversi da quelli stabiliti dall'autore (i passaggi da un canto all'altro). Se si considera che normalmente la lettura dei poemi cavallereschi procedeva per forza di cose dall'inizio alla fine, con le pause in coincidenza dei cambi di canto, e se si pensa in particolare al caso dell'*Inamoramento*, che nasce e si sviluppa in uno strettissimo rapporto con l'oralità, la presenza dei *marginalia* spinge ancora una volta a riflettere sul fatto che lo Zoppino si è mosso in direzione di una canonizzazione del testo.

5. L'abbandono dei *marginalia*

Tutte le edizioni postillate stampate tra il 1519 e il 1523 conoscono una o più ristampe, sempre, ovviamente, corredate dai *marginalia*.²³ L'eccezione è rappresentata proprio dal caso che qui interessa di più: l'*Inamoramento*. L'edizione del 1528 (la prima edizione dello Zoppino conosciuta fino al recente ritrovamento dei due esemplari del '21) e la sua ristampa del 1532 presentano lo stesso frontespizio,²⁴ lo stesso apparato paratestuale introduttivo e le stesse immagini di quella del '21; i *marginalia*, però, sono scomparsi.

Il venir meno di una componente editoriale che comporta automaticamente un aumento di prestigio per l'edizione (e che ha comportato un notevole costo aggiuntivo nella sua preparazione) non può non attirare l'attenzione. Sono possibili due considerazioni. La prima è che questo taglio rientra nel più generale venir meno delle edizioni postillate nel catalogo dello Zoppino intorno alla metà degli anni Venti: il fatto che non solo non sembrano esistere nuove stampe corredate dalle postille ma

²³ L'unica eccezione sono le *Opere* di Benivieni; per il resto, Fregoso è ristampato una volta, Boiardo e Poliziano due, Apuleio tre e Petrarca quattro.

²⁴ Solo la seconda parte del titolo è leggermente diversa nelle tre edizioni. Tutte e tre recitano *Libri tre de Orlando innamorato del conte di Scandiano Mattheomaria Boiardo. Tratti dal suo fedelissimo esemplare*, ma poi troviamo, rispettivamente, *con li apostille historiato. Novamente stampato* (1521), *nouamente con summa diligentia reuisti & castigati* (1528) e *Nuouamente con somma diligenza riuisti & castigati. Con molte stanze aggiunte del proprio auttore quale gli mancauano* (1532; l'edizione, però, è una ristampa della precedente, senza alcuna aggiunta).

che addirittura un'opera già stampata con le note a margine ne sia privata in una nuova edizione fa pensare che lo Zoppino abbia abbandonato questa particolare strategia editoriale – che si tratti insomma di una strategia abortita. L'altra correlata considerazione, che a mio parere conferma sia l'esistenza di scelte ragionate e consapevoli da parte dell'editore sia la sua particolare attenzione per il testo boiardesco, riguarda invece le caratteristiche di questa seconda edizione zoppiniana dell'*Inamoramento* (1528). Mi sembra infatti che l'abbandono dei *marginalia* rientri in un nuovo e diverso modo di trattare il poema boiardesco, che non mira più tanto alla canonizzazione del testo quanto alla sua leggibilità (in un'epoca in cui la lingua quattrocentesca e padana di Boiardo era considerata sempre più inaccettabile) e alla sua completezza narrativa. Ecco quindi che da un lato lo Zoppino lavora per mettere sullo stesso piano, almeno a livello tipografico, Boiardo e le giunte: l'assenza delle postille rende assai più omogenea la veste editoriale dei libri originali e dei libri del continuatore Agostini. Sono tutte edizioni in quarto, con dieci ottave per pagina su due colonne nello stesso tipo di carattere romano, un'unica illustrazione in apertura dell'opera e l'*incipit* dei canti segnalato da un titolo in caratteri di dimensioni maggiori; infatti, insieme ai *marginalia* che annunciano l'inizio di un nuovo canto, viene abbandonata anche la numerazione continuata, per tornare al metodo più tradizionale, che si riavvia all'inizio di ciascun libro (come avviene anche nelle giunte). Dall'altro lato, lo Zoppino lavora sulla lingua: se l'apparato paratestuale dell'*Inamoramento* del '21 e del '28 è identico (ovviamente a eccezione dei *marginalia*), il testo non è affatto lo stesso.

L'edizione del 1521 è molto vicina a quella della più antica stampa veneziana dell'*Inamoramento* (edita da Giorgio de' Rusconi nel 1506, con il corredo della prima giunta di Agostini) e, si suppone, della *princeps* perduta. Viceversa, l'edizione del 1528 vede il primo organico lavoro di riscrittura del testo boiardesco in direzione normalizzante e soprattutto anti-canterina: si effettuano interventi di regolarizzazione grafica, fonomorfológica, metrica e lessicale (con l'eliminazione delle parole settentrionali, soprattutto in rima), e si interviene anche per riscrivere i versi di sapore troppo marcatamente popolare e canterino, in primo luogo i raccordi narrativi (ad esempio, in I, i, 9, v. 1, «Lassiam costor che a vella se ne vano» diventa «Ma quivi'l lascio in cotal pensar vano»). Se fin dall'inizio del Cinquecento non c'era stato editore che non fosse intervenuto sul testo per regolarizzarlo, prima dello Zoppino nessuno era arrivato a modifiche tanto consistenti e soprattutto tanto sistematiche. È un'operazione in cui, ancora una volta, l'editore ferrarese si fa

precursore di una prassi destinata a diventare imperante più avanti: in questo caso, del fenomeno delle riscritture dell'*Inamoramento*, che culmina, come non c'è bisogno di ricordare, con il *Rifacimento* di Berni e la *riforma* di Domenichi.

Mi sembra insomma che, confrontando la prima e la seconda edizione dell'*Inamoramento* dello Zoppino, tutti gli elementi della prima – l'apparato paratestuale introduttivo ripreso dalla *princeps*, i *marginalia*, la netta separazione dalle continuazioni, anche il testo – mirino a presentare il poema come un "classico", corredato da fitte note a margine alla pari di altre opere che godono di uno statuto particolare; viceversa, nell'edizione del 1528 tutto tende a un'equiparazione tra Boiardo e le giunte e soprattutto a una modernizzazione del testo. Non sarà un caso che, nell'intervallo di tempo tra l'una e l'altra stampa, non solo hanno visto la luce le *Prose della volgar lingua* ma lo Zoppino ha anche pubblicato la sua prima edizione del *Furioso* (1524), iniziando il lento slittamento da Boiardo ad Ariosto che caratterizzerà la seconda fase del suo catalogo cavalleresco.

La presenza dei *marginalia* in un selezionato gruppo di opere in volgare pubblicate tra il 1519 e il 1523 – una presenza fitta e dettata dallo scopo di facilitare l'orientamento del lettore nel testo – è solo una delle molte strade imboccate dallo Zoppino nel corso della sua lunga carriera. Può sembrare, lo ripeto, un elemento di dettaglio. Permette però di attirare l'attenzione sulla capacità dell'editore di adottare strategie inconsuete o comunque nuove, e anche sulla capacità di abbandonarle in un secondo momento, imboccando percorsi alternativi. In effetti, è interessante notare che la messa a punto delle strategie editoriali dello Zoppino è molto spesso graduale, e risente e spesso rispecchia le circostanze contingenti. Ancora una volta, non si può non chiamare in causa l'esempio del *Furioso*. L'edizione più celebre (1536), la prima esemplata sul testo del 1532 in quarantasei canti, con il ciclo iconografico completo e un ricco apparato paratestuale, non è che il terzo tentativo dello Zoppino: è preceduta dall'edizione del '30, di dimensioni inferiori (perché si rifa ancora al testo del 1521) e con un apparato paratestuale ridotto (mancano le *notationi dei luoghi dove sono le stanze nuove aggiunte ... con le materie lori* di Marco Guazzo), ma anche dall'edizione del '24, priva delle illustrazioni, del corredo paratestuale e perfino della lettera introduttiva. In quarto, con un frontespizio in rosso e nero senza neppure una xilografia, un titolo piuttosto breve e sobrio e la consueta impostazione di dieci ottave per pagina, quest'edizione è del tutto assimilabile alle altre opere in ottava rima stampate negli anni Venti, dai poemi di Nic-

colò degli Agostini a quelli di Marco Guazzo. È proprio la capacità dello Zoppino di sperimentare soluzioni diverse, di ritornare sui suoi passi, di ristampare a breve distanza uno stesso testo con caratteristiche tipografiche differenti, spesso determinando una sua caratterizzazione diversa rispetto alle altre opere della stessa categoria (e senza dimenticare che ogni cambiamento e ogni nuova edizione comportava una spesa), a far sì che, a ogni nuova indagine, l'editore ferrarese si confermi una figura d'eccezione nel panorama a lui coevo. E il caso dei *marginalia*, insieme alle altre differenze riscontrate tra l'edizione boiardesca del '21 e le edizioni successive, oltre a permettere una nuova prospettiva d'analisi attira l'attenzione, ancora una volta, sul rapporto privilegiato che lega lo Zoppino all'*Inamoramento de Orlando*: un rapporto che varia nel tempo, e che non sembra mai privo di una precisa linea d'azione.

ABSTRACT

Il contributo parte dal ritrovamento della prima edizione dell'*Inamoramento de Orlando* pubblicata da Niccolò Zoppino (1521) per indagare un aspetto finora trascurato della strategia dell'editore ferrarese: l'uso dei *marginalia*. L'*Inamoramento* e una serie di altre edizioni che lo Zoppino pubblica in questa fase della sua produzione (l'*Asino d'oro* di Apuleio, i *Trionfi* di Petrarca, le *Stanze* di Poliziano) sono infatti corredati di fitte note a margine. Lo scopo dell'editore è duplice: orientare e guidare il lettore nel testo, talvolta arrivando a fornirne una vera lettura parallela, e "canonizzare" le opere postillate sottolineandone lo *status* privilegiato. Lo Zoppino si conferma così una figura d'eccezione nel panorama editoriale coevo per l'originalità delle scelte e la consapevolezza con cui mette a punto e persegue le sue strategie; inoltre, svolge ancora una volta un ruolo pionieristico, anticipando di oltre trent'anni la prassi dei *marginalia* che sarà realizzata sull'*Orlando furioso*.

Parole chiave

Niccolò Zoppino; *marginalia*; strategia editoriale; *Inamoramento de Orlando*; editoria popolare

The paper aims to examine a so far neglected field of Niccolò Zoppino's publishing strategy: his use of *marginalia*. The starting point is the discovery of the first *Inamoramento de Orlando* published by Zoppino (1521): this book and others published by Zoppino in the same years (*Asino d'oro* by Apuleio, *Trionfi* by Petrarch, *Stanze* by Poliziano) show side notes in large quantities. In my opinion, the publisher has two purposes: first, to guide the reader inside the text, sometimes giving him a parallel interpretation with the notes; secondly, to pro-

claim the *status* of these books as “classics”. With the originality of his choices and the consciousness of his strategy, Niccolò Zoppino proves himself an exceptional figure among the publishers of his time. Moreover, once again we can see him as a pioneer: his *marginalia* come thirty years before the side notes of *Orlando furioso*.

Keywords

Niccolò Zoppino; *marginalia*; editorial strategy; *Inamoramento de Orlando*; popular publishing

L'EDIZIONE DIGITALE DELLE
POSTILLE MANZONIANE A PLAUTO:
PROBLEMI ECDOTICI

DONATELLA MARTINELLI

Tra Sette e Ottocento, tra crisi dell'*Ancien régime* e Unità d'Italia, l'abitudine di postillare i libri, di leggere insomma con la penna in mano, sembra dilagare: mancano però inchieste e ispezioni organiche mirate.¹ L'interesse per le biblioteche d'autore, che al mondo delle postille si lega strettamente, è anch'esso abbastanza recente, cosicché le indagini procedono, nella sostanza, di pari passo.² Il progetto PRIN *Manzoni*

¹ Nel sito dedicato a Jane Austin (*Jane Austin World*: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol29no1/tank.html>), che peraltro presenta solo alcune riproduzioni esemplificative dei *marginalia* dell'autrice, si tenta una contestualizzazione storico-culturale della pratica delle postille come tipica dei secoli diciottesimo e diciannovesimo, con rinvii a collezioni di altri autori dediti alla pratica della postillatura. Il sito italiano che offre più ampia ricognizione è certamente l'AIB-WEB *Il Web dell'Associazione Italiana Biblioteche*, che procura un censimento di fondi librari e in particolare di biblioteche e archivi d'autore (anche se manca una attenzione mirata a questa specifica tipologia testuale).

² Ne fornisce il quadro d'assieme forse più stimolante D. Ferrer, *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS Éditions, 2001. Particolarmente utili, per affinità culturali e cronologiche, i nuovi studi sulla biblioteca di Alfieri e sui libri postillati in generale di cui dà conto C. Del Vento nei suoi saggi: «Libri, letture e postille nella genesi di un'opera: il caso della biblioteca di Vittorio Alfieri», in *Biblioteche Reali, biblioteche immaginarie*, a cura di A. Dolfi, Florence, Firenze University Press, 2015, pp. 251-269; «Un écrivain et sa bibliothèque: le cas de Vittorio Alfieri», in *Bibliothèques et lecteurs dans l'Europe moderne. XVII^e-XVIII^e siècle*, a cura di G. Bertrand, A. Cayuela, C. Del Vento, R. Mouren, Genève, Droz, 2016, pp. 325-346; «Come le biblioteche private si trasformano nelle biblioteche d'autore: il caso di Vittorio Alfieri», in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braida e S. Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 97-106; e infine: «Filologia delle biblioteche di scrittori: come leggeva e postillava Alfieri», *Autografo*, XXV (2017), n° 57, pp. 39-52. Cito infine anche il volume da me curato *Ex libris. Biblioteche di scrittori*, Milano, Unicopli (*A tre voci*, collana del Dipar-

*online*³ si propone la costruzione di un portale interamente dedicato all'autore dei *Promessi sposi* nel quale, insieme ai testi delle opere vagliati criticamente, a nuovi censimenti, descrizioni e riproduzioni di tutti i manoscritti, si affiancherà un catalogo esaustivo dei libri di Manzoni, un nuovo censimento dei volumi postillati (finora basato sull'inventario procurato da Cesarina Pestoni)⁴ e la loro edizione.⁵ Non si potrebbe desiderare un contesto più favorevole alla fruizione di testi, quali i postillati, per loro natura frammentari, e bisognosi di 'colloquiare' con l'intero *corpus* delle opere maggiori. Dunque i problemi ecdotici di cui qui si discorre vengono ad assumere carattere di particolare attualità e urgenza.

Il mondo dei postillati (si perdoni l'enfasi, neppure troppo spropositata) offre ormai un panorama così ampio e variegato che, chi si accinga a nuova impresa, nei secoli alti o più recenti, può trovare facilmente modelli raccomandabili,⁶ quantunque poi, necessariamente, da rical-

timento di *Italianistica*, n. 11), 2011, con interventi sulle biblioteche di Foscolo (F. Longoni), di Leopardi (G. Panizza) e di Gadda (C. Vela).

³ *Manzoni Online: carte, libri, edizioni, strumenti* (PRIN 2015FN4ZSN).

⁴ C. Pestoni, «Raccolte manzoniane (Raccolta di via Morone; Raccolta di Brera; Raccolta di Brusuglio)», *Annali Manzoniani*, VI (1981), pp. 65-233.

⁵ Rinviamo alla descrizione analitica del progetto (<http://cercauniversita.cineca.it/php5/prin/cerca.php?codice=2015FN4ZSN&testo=Manzoni%20AND%20online>) qui ricostruita per sommi capi.

⁶ Per restringere necessariamente il campo all'età moderna e contemporanea vogliamo ricordare qui almeno le monumentali edizioni di Voltaire, *Corpus des notes marginales*, che occupa i voll. 136-145 delle *Complete Works of Voltaire*, avviata con il primo tomo nel 1979 e giunta quest'anno al suo decimo e ultimo tomo (per un'illustrazione dettagliata rinviamo al sito della *Voltaire Foundation*), e di Coleridge *Marginalia*, ed. G. Whalley and H.J. Jackson, London and Princeton, Princeton University Press, 1980-2001 (6 voll.). Si veda anche N. Elaguina, «Corpus des notes marginales de Voltaire: le projet et sa réalisation», *Revue Voltaire*, 3 (2003), pp. 19-26; e ancora almeno H. de Jaquelot, *Stendhal: Marginalia e Scrittura*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991. E per qualche ragguaglio generale sul problema dei libri postillati rinvio almeno agli studi seguenti: *Nel mondo delle postille. Libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, a cura di E. Barbieri, Milano, CUSL, 2001; *Talking to the text: marginalia from papyrus to print. Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September-3 October 1998*, edited by V. Fera, G. Ferrau, S. Rizzo, Messina, Centro Interdipartimentale di studi umanistici, 2002; H.J. Jackson, *Marginalia: Readers Writing in Books*, Yale, University Press, 2002; *Libri a stampa postillati. Atti del colloquio internazionale*, Milano, 3-5 maggio 2001, a cura di E. Barbieri e G. Frasso, Milano, Cusl, 2003; E. Barbieri, «I libri postillati tra storia dell'esemplare e storia della ricezione», in *Le opere dei filosofi e degli scienziati: filosofia e scienza tra testo, libro e biblioteche*. Atti del convegno (Lecce, 7-8 febbraio 2007), a cura di F.A. Meschini, con la collaborazione di F. Puccini, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-27. Quanto alle imprese digitali più significative ricorderemo qui almeno i *Melville's Marginalia* (<http://melville-smarginalia.as.ua.edu/>) raccomandabile per la cura nelle riproduzioni e nel commento

brare sull'oggetto specifico: perché davvero non c'è testo più della nota marginale che possa porsi, rispetto a quello a stampa (cui si appone, e cui fa necessariamente riferimento), in termini di più vario rapporto di interlocuzione e di 'utilità'. Il che vuol dire che ogni postillato a rigore è un 'caso' potenzialmente unico, e dunque da valutare, a livello ecdotico, per se stesso. L'editore è chiamato a interpretare questo rapporto spesso non immediato (poiché mette in gioco altre postille, altre opere, richiamando un certo numero di presupposti utili all'intelligenza del testo): una complessità di cui poi l'edizione dovrebbe rendere conto.

I vantaggi dell'edizione digitale

Mentre i modelli ecdotici tradizionali sono ormai abbastanza codificati, i nuovi progetti digitali riaprono il discorso in termini nuovi. La dispendiosità di un'edizione cartacea per questo genere di testi, la cui rappresentazione, come vedremo, risulta particolarmente laboriosa, rende quanto mai desiderabili edizioni *online* che possano fornire la digitalizzazione, se possibile, dell'intero volume postillato: uno dei problemi capitali dell'edizione dei postillati è infatti quello di conferire alla singola annotazione il senso che le può venire dal contesto esteso del libro. Non solo: la singola annotazione molto spesso non può essere letta da sola, bensì in rapporto, più o meno diretto, con il *corpus* delle altre postille nei confronti di un oggetto (l'opera postillata) che a sua volta (meglio ricordarlo) ha una sua identità unitaria. E ancora: le edizioni cartacee di postillati hanno finito molto spesso per sacrificare gli apparati: talora per ragioni di 'ingombro' (la pagina a stampa è già molto frastagliata e composita, con il testo dell'opera postillata e il testo della postilla, l'uno e l'altro corredati da opportune didascalie, note ecc.); talora per un pregiudizio magari non dichiarato: che l'apparato di un testo 'minore', di servizio, poco o nulla abbia da dire, o da aggiungere alla storia e al signi-

dei segni; il sito dedicato a Whitman: *The Walt Whitman Archive* (<http://whitmanarchive.org/manuscripts/marginalia/>); il sito dell'Università di Harvard dedicato ai *marginalia*: *Harvard Views of Readers, Readership, and Reading History* (che accoglie per ora i postillati di Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson, William James, John Keats, Herman Melville, Hester Lynch Piozzi: <http://ocp.hul.harvard.edu/reading/marginalia.html>); e da ultimo il sito dedicato a Darwin: *Charles Darwin Library* (<https://www.biodiversitylibrary.org/collection/darwinlibrary>). Da tutti questi siti (che per complessità di costruzione meriterebbero uno spazio speciale di riflessione e di commento) abbiamo ricavato utili suggerimenti e spunti di riflessione.

ficato della nota marginale. In verità ci sono postillati, come la *Grammaire* del Tracy, che restano sul tavolo di lavoro del Manzoni dai tempi dei *Modi di dire irregolari* (1824) in avanti, lungo il corso dell'elaborazione del libro *Della lingua italiana*:⁷ la stratificazione delle postille, molto complessa, è documento di un pensiero che evolve e si rinnova. Ma anche nel caso di studio che abbiamo prescelto, l'analisi dell'esemplare postillato, proprio negli aspetti più esteriori (come le abrasioni), svela risvolti molto significativi.

L'edizione digitale può inoltre consentire di pubblicare l'intero *corpus* delle postille verbali e delle postille cosiddette 'mute' (sottolineature e segni a margine), integrando così tipologie diverse, ma ugualmente importanti, mentre troppo spesso, per ragioni di costi, le postille non verbali passano in secondo piano, e se ne dà notizia nella forma più economica possibile.⁸ Straordinaria eccezione è costituita dal *Corpus des notes marginales* di Voltaire: monumento eretto al più grande dei postillatori, comprensivo di tutte le manifestazioni in cui si esplica il vivace, fittissimo 'dialogo' con i libri (non solo postille, ma orecchie, anche di foggia diversa e curiosa, segnalibri, segni di unghia ecc.) grazie a uno stato di conservazione più unico che raro, in virtù dell'acquisto immediato da parte di Caterina di Russia e di rigorosi protocolli di tutela.⁹ Ne è derivata l'impresa memorabile di un'edizione che raccoglie tutte le espressioni molteplici dell'infaticabile attività di lettore e 'scrutatore' di quanto di meglio circolava nell'Europa di metà Settecento: insomma uno dei monumenti fondativi di una cultura veramente europea. Percorrere l'enorme libreria di Voltaire seguendo le tracce delle sue letture (così ci invita a fare l'edizione del monumentale *Corpus*) fa rimpiangere un modello digitale che renda accessibile a tutti un tesoro così vasto e così veramente enciclopedico, e induce ad auspicare che la Voltaire Foundation possa progettarne la resa digitale.

Il sito dedicato a Melville mostra invece le potenzialità delle nuove piattaforme, che amano spesso mostrare il volume, allineato con gli altri in uno scaffale virtuale, da cui è possibile idealmente 'estrarlo', osservandone

⁷ L'edizione della *Grammaire* (che occupa il secondo tomo degli *Éléments d'idéologie par M. Destutt comte de Tracy*, Paris, Courcier, 1817-18) compresa nelle postille di *Filosofia* (vol. XX dell'«Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni», cit. alla n. 11) presenta un apparato di correzioni estremamente interessante che potrà vedere la luce nella nuova edizione digitale: testimonierà una frequentazione estesa nel tempo, e nel tempo mutata.

⁸ Nelle edizioni più antiche (pensiamo al Bonghi, ad esempio) le postille 'mute' venivano per lo più trascurate; e così pure nei censimenti dei libri postillati (così nella Pestoni).

⁹ Ne offre ora ampia informazione il sito della *Voltaire Foundation* alla voce *Marginalia*.

l'aspetto esteriore. Operazione, ovviamente, estremamente istruttiva, che consente di apprezzare subito i dati relativi a legatura e stato di conservazione: di qui si passa alle guardie, con i primi dati notevoli relativi a note di acquisto, firme di possesso, dediche, per partire poi alla escussione dei *marginalia*.

I nuovi modelli digitali

Melville's Marginalia è tra i modelli di riferimento più significativi cui guardare per agevole accesso e grande duttilità di uso: il sito consente di disporre dell'intero volume, di poterlo scorrere rapidamente attraverso una barra laterale che, seguendo la scansione per capitoli dell'indice, permette di situare la postilla anche in un contesto allargato, integrandola con i segni di lettura che la precedono, la seguono o la accompagnano. Le postille non sono numerate, ma contrassegnate dal numero della pagina dove sono collocate. Una triplice opzione (*Display all / Marked and Inscribed / Inscribed*) consente di selezionare subito le postille verbali, o solo i segni di lettura. Ogni segno viene descritto ad apertura della pagina ad esso relativa, con riferimento anche alla riga di stampa, o a diversa collocazione, e allo strumento di scrittura: preoccupazione non eccessiva, considerata la qualità dei segni (spesso a matita, talora non ben visibili). Ogni postilla è similmente descritta (con riguardo alla dislocazione e agli strumenti scrittori) per analogo motivo (tanto che non di rado si rende necessario il ricorso a una *enhanced image*, peraltro davvero efficace); e trascritta (sia pure con visualizzazione non felice, marcata da apici doppi inglesi) con massima fedeltà all'autografo: tanto che si mantiene anche la struttura degli a capo. Si fornisce cioè una rappresentazione 'iconica': certo non inutile in caso di lettura difficile dell'autografo, e particolarmente idonea a occupare lo spazio allungato, rettangolare, della finestra che accoglie la trascrizione del testo (cui si affianca la riproduzione). È una soluzione che certamente diverge dalla nostra tradizione ecdotica, ma che presenta, in taluni casi, come vedremo, qualche indubbio vantaggio. Infine, a richiesta, è disponibile una nota di commento (*Commentary*), che fornisce, in forma discorsiva, ragguaglio su lezioni cassate, o dubbie; e ancora su possibili riusi di singoli elementi della postilla in opere originali dell'autore; o sulla chiave per interpretare la postilla (la segnalazione di una fonte, o un rinvio ad altro autore per somiglianza di tema ecc.); oppure su singoli elementi oscuri o controversi. La configurazione di tanti elementi in forma molto sintetica è resa chiara e fruibile da un utilizzo attento dei caratteri (corsivo e tondo) e dei colori (per finestre e comandi). Non è dubbio

che la soluzione, sia pure composita e cumulativa, risulta particolarmente fruibile per l'utente, che trova condensati tutti gli elementi utili alla decifrazione dell'autografo e alla comprensione non superficiale della postilla. Un *link* speciale (*Documentary note*), collocato in una prima finestra di informazioni generali (autore, opera, collocazione ecc.) ricostruisce la vicenda collezionistica del volume, offrendo i rinvii bibliografici utili.

Il fruitore non può che restare ammirato di fronte a un accesso così agevolato, come peraltro alla cura nell'allestimento delle singole schede, sia sintetiche che analitiche. Ma le insidie tuttavia, anche in ambienti virtuali avanzati, sono in agguato.

L'editore digitale, diremo anticipando il nostro percorso di riflessione, deve guardarsi da due rischi opposti: il primo è la tentazione di delegare alla riproduzione digitale precisi compiti e responsabilità suoi propri (come se, insomma, l'autografo potesse bastare, interrogato, a illustrare se stesso). Il sito della Harvard University, per esempio, riproduce l'intero tomo postillato senza alcun ausilio di lettura e di interpretazione: ma si tratta probabilmente di una scelta dettata da economia di investimenti e disponibilità piuttosto che da una strategia preordinata. Il secondo, opposto, rischio è rappresentato dalla tentazione di riversare in ambiente digitale soluzioni nate e pensate per condizioni diverse: e cioè per l'edizione cartacea, che nasce per rappresentare un testimone *in absentia*, mentre nell'edizione digitale il testimone è visibile e perscrutabile in ogni dettaglio, sia pure con qualche limite, e magari qualche possibile equivoco (si pensi, ad esempio, agli abbagli di lettura, dovuti a effetti di trasparenza di carte porose, o sottili).

Il nostro contributo vuole essere una riflessione su questo tema, cui dà materia un esemplare specifico (le *Comoediae* di Plauto). Necessario punto di partenza per l'allestimento del portale manzoniano è infatti, naturalmente, la ricognizione dei postillati maggiori dai quali ricavare un modello valido anche per la varia tipologia dei postillati minori.

Come è emerso già dalla illustrazione generale, il problema riguarda piuttosto la struttura del sito, e gli strumenti di accesso e di studio, che non i criteri di edizione della singola postilla: per i quali l'ecdotica raccomanda (come in genere per testi che hanno carattere piuttosto di utilità che ambizioni letterarie, i carteggi ad esempio) il massimo rispetto di usi anche discontinui e irregolari. Qualche modifica e adeguamento tuttavia potrebbero rivelarsi, come si vedrà, opportuni.¹⁰

¹⁰ Indichiamo la bibliografia cui facciamo riferimento in forma abbreviata: *Fermo e Lucia*, edizione critica a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni,

I tre tomi delle *Comoediae* plautine, con le più di 800 postille che costellano i testi – traduzioni di singole voci o locuzioni plautine in italiano (talora, per difetto di necessaria competenza, in francese e milanese) – rappresentano, con la *Crusca* veronese, il maggiore postillato linguistico del ricco patrimonio manzoniano. Questo solo rilievo doveva bastare, si direbbe, a giustificare un'indagine approfondita, che invece ancora manca. Dopo un qualche interesse suscitato dal mio lavoro sulle postille al *Lexicon* forcelliniano,¹¹ che chiamava necessariamente in causa le *Comoediae*, mettendo a fuoco le peculiarità dell'annotazione manzoniana e discutendone la datazione, sul grande *corpus* plautino è sceso nuovamente il silenzio. Raramente gli studi sulla lingua del Manzoni entrano in questa zona della sua officina, attivissima negli anni cruciali di revisione del *Fermo e Lucia*. Sulla datazione da me proposta si è espresso positivamente Luca Danzi:¹² con la sola correzione che ora pare

2006; *Gli Sposi promessi*, edizione critica a cura di B. Colli e G. Raboni, con Introduzione di G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012; *I promessi sposi (1827)*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro. Collaborazione di E. Paccagnini per la *Colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002 (nella collana: «I Meridiani»); *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, «Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni», vol. 11, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013; *Scritti linguistici*, a cura di A. Stella e L. Danzi, Milano, Mondadori, 1990; *Scritti linguistici inediti*, a cura di A. Stella e M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000 («Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni», vol. 17); *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, ripubblicata come volume 24 dell'«Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni», Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2005, con bibliografia aggiornata; *Postille inedite. Filosofia*, a cura di D. Martinelli («Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni», vol. XX), Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2002; S. Ghirardi, «La voce delle postille “mute”: i *notabilia* manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi», *I Quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 1 (2016), pp. 131-212 e Ead., «Sentori di lingua “toscano-milanese” nei *notabilia* inediti alla *Tancia* di Michelangelo Buonarroti il Giovane», *I Quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 2 (2017), pp. 325-377.

¹¹ *Postille inedite del Manzoni al «Lexicon» del Forcellini*, in «Annali manzoniani», II (1994), pp. 35-78. Si veda l'ampia e significativa ripresa del nostro lavoro in L. Danzi, *Lingua nazionale, lessicografia milanese: Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 204-210.

¹² «È certo che il Manzoni postillò in più occasioni le opere dei due commediografi latini (su ciò tornò intono al 1835-36), ma nell'insieme le glosse a questi volumi attengono a un unico momento e dichiarano un interesse non di ordine generale, magari limitato alla tecnica dialogica, ma di carattere strettamente linguistico ... Anche se molte sono le citazioni non dichiarate da autori, un'analisi della grammatica ha comunque senso per quelle porzioni non riconducibili ai testi. A livello fonomorfologico essa riflette le soluzioni della seconda minuta» (*Lingua nazionale*, p. 204).

necessario apportare (non 1825, ma 1824), derivante dai nuovi studi sulla elaborazione della Seconda minuta che consentono di datare con certezza l'inizio della revisione ai primi mesi del 1824.¹³ Le postille alla *Crusca*, la lettura dei comici, dei testi di lingua e le postille a Plauto, occupano insieme il tavolo di lavoro dell'autore, dalla revisione della Seconda Minuta sino alla fine della stampa.

Non è raro che operazioni meritorie, ma infelici, sortiscano esito diverso da quello sperato: specie per i postillati, che sono frammenti anche fulgidi, ma talora di non facile lettura e interpretazione. Per questo genere di testimonianze l'impegno del commento è decisivo, pena l'estensione di registi inerti, che poco apportano allo studio della lingua e all'esegesi del testo. Il caso delle postille a Plauto è, da questo punto di vista, istruttivo. L'intera edizione del postillato si deve all'opera diligente di Domenico Bassi nel lontano 1935, quando la 'nuova filologia' era imminente, è vero, ma ancora dietro l'angolo (il saggio decisivo di Michele Barbi su questo argomento è del 1938).¹⁴ I limiti dell'operazione sono fin troppo evidenti: la postilla è trascritta con il suo equivalente latino, ma manca del tutto il contesto minimo necessario a intenderne il senso. Talora le postille sono conglomerate, senza attenzione alla loro identità singola. Solo raramente è concesso al lettore cogliere qualche guizzo, qualche barlume dell'operazione messa in atto da Manzoni: a prezzo, s'intende, di molta pazienza, e di una certa familiarità, come che sia, con le commedie plautine, tanto da raccapezzare un poco il contesto, o la situazione, sia pur nei termini più generali. Non stupisce che la meritevole, proba fatica del Bassi (che pure ebbe il merito di intuire l'importanza del documento, tra i tanti inediti di cui poteva disporre, tanto da deciderne la pubblicazione) sia rimasta così poco proficua. Eppure il postillato incrocia tutte le ricerche in corso d'opera in questo torno di tempo che vedono Manzoni superare la mescolanza linguistica del *Fermo e Lucia* con una proposta nuova e coerente: tutti gli autori spogliati in questi anni di infaticabile lavoro possono ritenersi, potenzialmente, tributari delle traduzioni plautine, così come aveva ben dimostrato Luca Danzi nel commento ad alcune postille.¹⁵

¹³ La ricostruzione più puntuale della cronologia della Seconda minuta, a partire dalla fine del *Fermo e Lucia* (nel settembre del 1823) sino alla stampa della Ventisettesima, è fornita dall'Introduzione di Giulia Raboni all'edizione critica diretta da D. Isella degli *Sposi promessi*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

¹⁴ La prima edizione del celebre saggio esce a Firenze, per i tipi di Sansoni, nel 1938.

¹⁵ Si veda *Lingua nazionale*, pp. 204-210, dove si fornisce una prima significativa messe di riscontri tra traduzione plautina e autori di lingua, mediati per lo più, è da credere, dalla *Crusca* veronese.

La disponibilità dei tre tomi delle *Comoediae* interamente digitalizzati consentirà di visualizzare i luoghi notevoli segnalati nella descrizione (ad esempio le orecchie, o le sottolineature senza traduzioni) e dunque di studiare nella sua interezza il documento. L'acquisizione dell'intero corpus dei testi e dei postillati nel portale *Manzoni online* renderà attivabili gli opportuni rinvii e collegamenti, di cui già in questa breve illustrazione è dato intravedere le fila: principalmente con gli *Scritti linguistici*, con le postille alla *Crusca* veronese e con i testi di lingua citati.

La complessità dei grandi postillati richiede peraltro presentazioni analitiche e percorsi di lettura guidati: nel caso specifico di Plauto sarebbe auspicabile un'illustrazione dello spessore linguistico delle annotazioni (di cui si è fatto cenno), dei rapporti in particolare con le postille alla *Crusca* veronese; e qualche sondaggio sui riusi nella lingua dei *Promessi sposi*.

Un'analisi accurata dell'esemplare proposto consentirà tuttavia di valutare più concretamente, accanto agli indubbi vantaggi che si sono detti, anche i possibili limiti.

I. Descrizione

Il postillato delle *Comoediae*, in tre tomi, si conserva nel Fondo manzoniano della Biblioteca Braidense con segnatura: Manz. 15. 16. C / 1-3.¹⁶

M. Acci Plauti Comoediae superstites viginti novissime recognitae et emendatae Editio accurata Biponti ex Typographia Societatis CIḀIḀCCLXXXVIII

Esemplare non rifilato. I tomi, che presentano una legatura antica, certo precedente alla postillatura, che si distende con agio a fianco del testo, risultano tutti e tre postillati in modo abbastanza diffuso, se non proprio uniforme (vedi § III: *Distribuzione delle postille*). La carta è di grammatura fine, talora finissima: si alternano, soprattutto nel primo tomo, scorte diverse, l'una più sottile, e più ossidata; l'altra lievemente più consistente e più chiara (il secondo e il terzo presentano il secondo tipo).

¹⁶ Per la collocazione e la segnatura dei volumi facciamo riferimento, nel nostro saggio, con apposite sigle, alle biblioteche manzoniane (B.N.B = Biblioteca Nazionale Braidense; C.N.S.M = Centro Nazionale di Studi Manzoni; B.V.M = Biblioteca di Villa Manzoni di Brusuglio). Per la traduzione dei versi citati facciamo riferimento all'edizione di Plauto, *Tutte le commedie*, per la Newton Compton, Roma 1998³, ad opera di Ettore Paratore.

Le postille sono tutte a inchiostro nero, e sono situate di norma nei margini esterni (salvo rare eccezioni dovute a desiderio di collocare la postilla in maggiore prossimità alla parola cui si applica), con sottolineatura, spesso tratteggiata, delle parole del testo a stampa cui la postilla si riferisce. Alcune parole inoltre sono ulteriormente contrassegnate da trattini verticali (o obliqui) che intersecano la sottolineatura. Poche le postille cassate;¹⁷ significativo se mai il ricorso ad abrasioni molto accurate, come per volontà di conservare all'esemplare un aspetto di 'bella copia', di ordinato inventario di corrispondenze 'notevoli'. In caso di postilla lunga, tuttavia, l'abrasione si presenta difficoltosa: si spiega così il caso della postilla di I, p. 163, che è stata energicamente dilavata (con saturazione delle pagine limitrofe, e ombre dell'inchiostro essudato). La grafia è minuta e accurata. Rare le discontinuità, non utili a individuare evidenti e significative stratificazioni interne.

Partendo dalla *Scheda descrittiva*, di cui postillato, nel portale *Manzoni online*, sarà provvisto, sarà possibile accedere all'*Indice* dei volumi, per verificarne la consistenza.

Nell'edizione cartacea del postillato è, o dovrebbe essere, preoccupazione primaria dell'editore fornire le 'coordinate' entro le quali collocare la postilla: un quadro di riferimento dell'opera (breve notizia generale, indice ragionato, capitolo in cui si colloca, paragrafo): insomma un'illustrazione a 'cannocchiale rovesciato'.¹⁸ La soluzione, adottata nel volume delle postille di *Filosofia*, supplisce dunque a un'esigenza di 'contestualizzazione' della postilla estremamente onerosa, ma necessaria. Specie per opere, come quelle filosofiche appunto, in cui la collocazione della nota entro un paragrafo dove si tratta di un determinato argomento assume un significato spesso molto rilevante. L'edizione digitale consentirà al lettore di situare facilmente la postilla nel contesto di un'opera che può avere sempre presente sia nella sua struttura generale, attraverso l'indice, sia in singoli punti, attraverso lo scorrimento veloce delle pagine. Di qui la cautela dell'editore nel ricalcare i modelli di una filologia canonica: ciò che in teoria dovrebbe 'rappresentare', è presente.

¹⁷ Cinque per l'esattezza: I, p. 157; II, p. 616; III, p. 147 (due postille), e p. 254.

¹⁸ Mi permetto di rinviare alla mia edizione dei postillati di *Filosofia*, giusto perché, da questo punto di vista è risultata assai laboriosa, e anche, alla fine, onerosa (molti apparati illustrativi a fronte di postille spesso brevi). Apparentemente più semplice, trattandosi di lemmi di dizionario, l'edizione Isella delle *Postille alla Crusca*: ma chi abbia esperienza di studi linguistici manzoniani sa quanta intelligenza sia sottesa a quell'apparente semplicità ed economia di rappresentazione.

Il rischio, da valutare attentamente, è se mai quello di una delega troppo ampia alle immagini: come se il vedere potesse essere sufficiente alla comprensione del testo. Per la contestualizzazione della postilla, ad esempio, l'edizione cartacea offre una selezione già collaudata. Tocca all'editore verificare che il lettore sia messo nella condizione di intendere la postilla, eventualmente con il supporto delle note (di cui diremo più avanti). Questi i nodi più difficili da sciogliere.

I.1. Le postille

Queste le pagine dove sono presenti le postille verbali (una, o più di una), suddivise per opera: nell'edizione digitale, cliccando sulle pagine, sarà possibile accedere alla visualizzazione e alla trascrizione.

Amphitruo vol. I: pp. 22, 23, 24, 85

Asinaria vol. I: pp. 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 168, 172, 173, 175, 178, 193, 195, 197, 198

Aulularia vol. I: pp. 251, 252, 253, 254, 262, 263, 425

Bacchides vol. I: 299, 317, 337, 338, 341, 367

Captivei vol. I: 389, 390, 393, 394, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 412, 413, 415, 416, 417, 419, 421, 422, 423, 424, 426, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 439, 441, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 467

Casina vol. I: 478, 479, 481, 482, 483, 485, 486, 491, 492, 493, 506, 508, 509, 540, 541

Cistellaria vol. I: 563, 565, 566, 567, 568, 570, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 585, 586, 588, 589, 590, 592

Curculio vol. II: 8, 47, 75

Epidicus vol. II: 76, 77, 78, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 98, 99, 101, 106, 108, 109, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143

Menaechmi vol. II: 151, 152, 154, 157, 161, 164, 166, 173, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 208, 214, 216, 217, 219, 222, 223, 225, 226, 231, 239

Mercator vol. II: 245, 248, 256

Miles gloriosus vol. II: 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 368, 370, 372, 373, 381, 382, 384, 386, 387, 391, 393, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 411, 412, 415, 417, 421, 423, 424, 425, 427, 429, 430, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 448, 450, 452, 453, 458, 459

Mostellaria vol. II: 470, 471, 472, 473, 474, 477, 478, 480, 481, 483, 484, 486, 487, 489, 538, 539, 540, 545, 546, 547, 549, 551, 554, 556, 560

Persa vol. II: 567, 569, 570, 574, 575, 576, 578, 581, 582, 584, 591, 600, 604, 610, 613, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 625, 626, 627, 628, 631, 632

Poenolus vol. III: 12, 18, 23, 24, 27, 30, 38, 40, 41, 44, 48, 51, 63, 64, 66, 67, 70, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 87, 93, 96, 97, 99, 101, 107, 108, 111

Pseudolus vol. III: 124, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 35, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 172, 175, 177, 179, 187, 190, 200, 202, 203, 206, 211, 213, 215, 218, 221, 224, 226, 227

Rudens vol. III: 246, 247, 252, 254, 259, 260, 261, 262, 267, 271, 272, 274, 275, 286, 310, 338, 341, 345

Stichus vol. III: 357, 360, 368, 374, 375, 388

Trinummus vol. III: 420, 421, 423, 426, 434, 435, 436, 437, 441, 442, 443, 444, 446, 448, 450, 453, 454, 456, 457, 460, 469, 481, 486, 487, 489, 490, 491, 496, 500, 502, 505

Truculentus vol. III: 522, 527, 541, 545, 556

Per tutti i postillati della Biblioteca Braidense (che sono di gran lunga i più importanti) sarà possibile accedere alla visualizzazione dell'intero volume, grazie al concorso determinante al progetto della Direzione, che si è impegnata a procurare, con fondi ministeriali, la scansione di tutti i postillati;¹⁹ i volumi del Centro Nazionale di Studi Manzoni e di Villa Manzoni saranno accessibili in forma più limitata e ristretta alle pagine postillate, con problemi di descrizione e di accesso più complessi. Poiché, come mostreremo qui di séguito, ogni postillato ha una sua 'carta di identità', di cui anche l'edizione digitale deve dare conto, evitando ogni forma di pericolosa omologazione: come se i postillati costituissero una galassia variegata, ma anche, sostanzialmente, omogenea, una lussureggiante appendice al *corpus* delle opere. Di fatto ciascuno di essi ha un'identità che l'editore dovrebbe impegnarsi a definire: e qualcuno, come questo Plauto, per caratteristiche di annotazione, anche una sua unicità.

I.2. Numerazione di supporto

Nel primo tomo, nella piega interna della pagina, è presente una numerazione, discontinua, a matita, che ricomincia con il mutare dell'atto e della scena (come di norma nelle edizioni settecentesche), e cade quasi sempre in corrispondenza di una postilla. Ovviamente non mette conto

¹⁹ Cogliamo l'occasione per esprimere la più viva riconoscenza alla dott.^{sa} Mariella Goffredo, Direttrice della Biblioteca, che da anni promuove ogni iniziativa volta a favorire l'accesso al Fondo manzoniano, cui sovrintende con straordinaria passione e competenza.

un inventario puntuale: chi volesse accertarsene può trovarne campioni numerosi dalla p. 400 in poi. Non si direbbe, a prima vista, di Manzoni (anche se le dimensioni molto ridotte rendono difficile l'apprezzamento): eppure sua potrebbe essere, posto che negli *Scritti linguistici*, cita gli esempi plautini con atto, scena, e numero di verso. Non è certamente attribuibile al Bassi, che non fa riferimento, nella sua edizione, al numero del verso.

Di questo elemento è ovviamente giusto dare notizia (ma non indicazione analitica dei singoli luoghi): indizio di un 'riuso' delle postille di cui è difficile comprendere a fondo la funzione, ma che bene si ricollega alle tante citazioni che delle postille rinveniamo negli scritti linguistici manzoniani. La numerazione induce a formulare due ipotesi: di 'importazione' nel volume di traduzioni eseguite altrove (su un altro esemplare, o su carte di lavoro, secondo un'ipotesi formulata (al § II. 8); o di 'esportazione' dei dati in liste 'notevoli' a scopo di studio. È possibile che Manzoni, dopo aver apposto molte indicazioni numeriche (tutte nel primo tomo), si sia presto accorto che l'edizione bavarese, pur non recando la consueta numerazione ogni 5 versi, pone in alto, a lato del titolo corrente, il numero del primo verso della pagina, così che poi il computo interno può dirsi abbastanza agevole.

I.3. Segni di lettura

Diversamente dalle edizioni cartacee, che costringono le descrizioni a formule di necessità semplificate, il lettore potrà visualizzare il segno, osservarne l'interferenza (spesso più complessa che non si creda) con il testo a stampa, trovarne a margine la descrizione (come nei *Melville's Marginalia*), e interrogare poi un registro generale per individuarne le caratteristiche 'semantiche' e di uso. Con l'avvertenza che le orecchie non possono essere considerate alla stregua degli altri segni: le condizioni di conservazione dei libri del Manzoni, privi a lungo, dopo la morte dell'autore, di adeguata custodia e tutela, non possono garantire con sicurezza la paternità di questi segni.

I.3.1. Sottolineature. Quasi tutte le sottolineature del testo a stampa risultano in servizio della postilla che vi si affianca. Poche le eccezioni, che fanno pensare a segni 'precursori' di postille poi non realizzate: vol. I, pp. 151, 254, 460; vol. II, pp. 87, 129, 132, 161, 246, 444, 570; vol. III, pp. 21, 140, 179.

I.3.2. Orecchie. Numerose le occorrenze, segnatamente nel terzo tomo (che è anche il più postillato). Nel primo tomo ne segnaliamo la presenza alle pagine: 23,42, 54, 127, 131, 149, 154, 156, 158, 173,174, 175, 237, 406, 432, 557, 558, 588, 592.

Nel secondo alle pagine: 129, 149, 208, 217, 324, 545, 575, 589, 591, 595, 600, 604, 613, 619, 622, 626, 630, 632.

Nel terzo alle pagine: 94, 96, 100, 107, 109, 178, 179, 182, 184, 185, 186, 187, 190, 192, 200, 202, 206, 208, 211, 213, 215, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 341, 357, 360, 374, 375, 388, 390, 392, 411, 421, 484, 485, 486, 487, 502.

II. Peculiarità dell'esemplare

Nel portale in fase di allestimento ogni postillato sarà provvisto di una scheda descrittiva dai parametri predefiniti:²⁰ ma per i 'grandi postillati' uno schema sintetico può risultare insufficiente.

Normalmente, in postillati di questa dimensione, che si devono ragionevolmente credere estesi in un tempo lungo, in fasi diverse e stratificate, è normale verificare una varietà di *ductus*, di strumenti scrittori e di inchiostri; un certo numero di correzioni, unitamente a sottolineature e orecchie, a testimonianza di una frequentazione prolungata nel tempo, e di una notevole complessità di riflessione e di studio. Esempio il caso della *Crusca* veronese: arcipelago di note distribuite talora su tutti i campi liberi della pagina, con grafia molto disuguale. Il postillato delle *Comoediae* presenta in particolare alcune peculiarità che meritano di essere, qui di séguito, valutate. L'edizione digitale offre l'imparaggiabile vantaggio di promuovere una libera ispezione delle carte, aperta all'osservazione individuale e alla ricerca: anche se occorre tener conto dell'immaterialità dei referti, spesso insidiosa.

La minuta descrizione dell'esemplare plautino che proponiamo qui di séguito illustra la ricchezza dei dati che si offrono a una prima ricognizione, e rende conto (quasi a colpo d'occhio) del fatto che l'utente non può essere lasciato solo a interpretarne l'importanza e il significato.

²⁰ La scheda conterrà: segnatura; autore e titolo; breve nota descrittiva e osservazioni sull'esemplare; datazione; collocazione delle postille (indicazione delle pagine), loro distribuzione e tipologia; segni di lettura (sottolineature, croci, barre a margini, ecc.); bibliografia; *link* alla riproduzione.

II.1. Il *ductus*

La mano che estende le postille a Plauto presenta una singolare, sorprendente, uniformità. Il ‘tratto’ è insolitamente minuto e ordinato, si badi, da un volume all’altro. Accade che pagine anche fittamente postillate sembrino vergate con *ductus* uguale, in una stessa disposizione, diciamo così, di spirito. Se si pensa alla varietà di scritture (questa sì veramente ‘di studio’) che contrassegna l’annotazione della *Crusca*, per fare riferimento ancora all’esemplare annotato più celebre, è palese che siamo di fronte a un caso diametralmente opposto. Se il disordine della *Crusca* ben esprime l’impazienza, la discontinuità, l’urgenza di registrazioni che si accumulano quasi (vien detto osservando quelle pagine) tumultuosamente, al contrario l’uniformità minuta, certosina delle *Comœdiæ* tradisce l’intenzione di una accurata raccolta, e quasi inventario da mettere in pulito sui margini dell’esemplare a stampa bello, arioso, della celebre tipografia tedesca: un piccolo ‘tesoro’ di lingua, una raccolta di camei, ciascuno dei quali, a suo modo, prezioso. Unica debole spiegazione la qualità molto fine della carta, e lo spazio ridotto, ma comunque apprezzabile (350 mm) dei margini, che certo suggeriva una scrittura sottile e accurata: ma contiamo di rintracciare, a carico del fenomeno, altre e più forti ragioni.

In una edizione digitale la descrizione attenta di questi elementi potrebbe apparire superflua. Vero è che il lettore ha davanti a sé la riproduzione: ma non è dubbio che questa condizione, di per sé straordinaria, da sola non basti, e occorra un invito all’osservazione, e una guida alla riflessione e al giudizio.

II.2. Le varianti alternative

Non meno significativa la presenza di varianti alternative (di cui parleremo anche più innanzi). Si tratta di opzioni perfettamente equivalenti (collocate in sequenze lineari, magari separate da virgola), o in sequenze verticali, scandite dagli a capo, o anche in spazi limitrofi (sopracritte o sottoscritte al testo base), ma quasi sempre con la stessa mano, come se scaturissero non da riflessione e ricerca supplementare, palesemente posteriore e diversa, ma da uno stessa fase di scrutinio e registrazione. Una modalità che si può constatare sull’intero ventaglio del lavoro. La mancata comprensione e rappresentazione di queste alternanze è tra i limiti più gravi dell’edizione procurata dal Bassi.

II.3. L'allineamento

Un altro fatto assai rilevante è l'allineamento imperfetto delle postille al testo di riferimento. La postilla si situa di norma sempre all'altezza della parola o del concetto da cui scaturisce. Una posizione naturale e necessaria: perché, in mancanza di altri segni di richiamo (sottolineatura, asterischi, o altro) è proprio l'altezza a consentirci di cogliere la relazione tra testo e postilla, da cui dipende l'esatta intelligenza del testo. La lunga esperienza di postillati mi consente di asseverarlo con sicurezza. Ora, proprio la frequente approssimazione, nella collocazione della postilla (più in basso o più in alto rispetto alla linea orizzontale del testo a stampa), talora in concomitanza con l'omissione della sottolineatura, conferma un rapporto meno diretto della postilla con il testo, sul quale occorre riflettere. Non è da escludere naturalmente che talora (eccezionalmente) la mancanza di allineamento sia spia di un *iter* elaborativo complesso: così a II, p. 425 (*Miles gloriosus*, a. IV, sc. 2, v. 56: «*Quanam ab illarum? Nam ita me occursant multae*»),²¹ Manzoni traduce probabilmente dapprima *occursant* («m'affrontano»), e solo in un secondo tempo aggiunge, nel rigo superiore, a inizio pagina (dunque senza alcuna porzione di testo a lato) «son tante quelle che». Ma la frequenza del fenomeno (che nel primo tomo è di poco inferiore alla metà delle occorrenze) certo non si spiega sempre con motivazioni contingenti.

II.4. Prima sottolineatura (di 'riferimento')

II.4.1. Di tipo intermittente. Le sottolineature, cui Manzoni fa ampio ricorso per ancorare la postilla al testo di riferimento, si presentano nelle *Comoediae* come serie di tratti lievi, intermittenti (con estensione non di rado approssimativa, non perfettamente definita). Singolare la scelta di una modalità assolutamente inusuale in Manzoni (rarissima risulta persino per volumi di sole postille mute), applicata in forma così estesa, sistematica: cosicché si contano più facilmente le eccezioni (quasi tutte peraltro relative al rilievo di una sola parola, cui tocca, ovviamente, un solo tratto, continuo, di penna). Anche in questo caso il confronto con la *Crusca* (dove non è dato rilevarne impiego) è significativo. Tanta uniformità sembra far pensare, nuovamente, a un lavoro trasposto, nato come sistemazione di 'bella copia'.

²¹ «Da quale di quelle? Me ne vengono tante fra i piedi» (trad. di Paratore).

In ogni caso la sottolineatura è elemento molto importante per l'intelligenza della postilla, e pertanto è compito dell'editore segnalare in nota le peculiarità significative. Manzoni traduce ad esempio: «janitorem | Clamat» (*Asinaria*, a. II, sc. 3, v. 112: I, p. 148) con due traduzioni alternative:

Chiama il portinaio
Grida al portinaio

Ma sottolinea solo *clamat*, che è la voce realmente rilevante. La questione rinvia subito agli *Scritti linguistici*, in particolare alla registrazione di *Spogli e appunti*, § 6 (p. 38): «Chiamar sottovoce», e cioè alla valenza semantica di *chiamare* che, stando al senso latino, varrebbe già 'chiamare forte, ad alta voce', e dunque non si potrebbe impiegare, a rigore, nell'uso annotato (siamo insomma nell'ambito della contestazione dei privilegi dell'etimologia).

II.4.2. Sottolineatura discontinua. Talora la sottolineatura è intermittente solo in apparenza: trascura cioè le porzioni che non importano, e che non vengono tradotte. Così nel *Miles gloriosus*, II 452: «Nihil miror, si libenter, Philocomasium, hic eras» (a. IV, sc. 8: II, p. 452) è reso: «ci stavi volentieri». Importa solo il tratto colloquiale che allude a una pienezza di vita e di affetti (Filocomasia lascia la casa dove ha vissuto i suoi giorni più belli con vivissimo dispiacere).

II.4.3. Sottolineatura parziale. La sottolineatura di un luogo solo, entro un segmento di traduzione più esteso, viene ad acquisire una valenza interpretativa importante, come nel caso del verso dei *Captivei*: «Si non est quod dem, mene vis dem ipse in pedes?» (a. II, sc. 2, v. 12: I 394), così tradotto:

Non avendo altro da dare, se la dessi a gambe?

Manzoni sottolinea una sola parola, intorno alla quale la traduzione si sviluppa: ed è quell'*est*, risolto, mutato ausiliare, con un gerundio.

II.5. Seconda sottolineatura (che chiameremo, per comodità, 'evidenziante')

Accade di frequente che, alla prima sottolineatura lieve, intermittente, se ne aggiunga un'altra, verosimilmente inserita in un secondo tempo, che

diremmo di secondo grado, destinata ad evidenziare, dentro un segmento testuale, i luoghi notevoli, le singole parole, sui quali la traduzione si è focalizzata: piccoli tratti verticali che intersecano la prima sottolineatura.

Anche questa è una modalità che non ha, almeno per ora, riscontro nella pur vasta esplorazione da me condotta sui postillati manzoniani (non risulta impiegata neppure nel vasto arcipelago dei *notabilia*), e che però ben si sposa con il carattere speciale delle *Comoediae* plautine: testo di 'meditazione', sul quale tornare a riflettere per verificare la congruenza dei tratti salienti della versione con l'originale, e saggiare l'adeguatezza della resa. Si direbbe che in molti casi, quando la traduzione si stacca un poco liberamente dalla lettera del testo, i segmenti verticali la ancorino ad alcune voci, o costrutti, 'cardine' da cui ha preso origine. Si veda ad esempio, III, p. 374: «Age, ut placet; curre, ut lubet; cave quemquam flocciferis, | Cubitis depulsa de via» (*Stichus*, a. II, sc. 1, vv. 12-13).²² La prima sottolineatura, a tratti veloci, sfumati, intermittenti, come s'è detto, parte da «curre» sino alla fine. Una seconda ('evidenziante'), marca alcune parole: *Cave* e *cubitis*. Ed ecco la traduzione: «Non guardare in viso nessuno; Fatti largo a gomitate» (la maiuscola riflette il corrispettivo maiuscolo, perché a inizio verso, del testo latino). In effetti i dati più rilevanti sono la risoluzione del costrutto *cave ne* con un imperativo negativo, mentre l'immagine dei *cubitis* è sviluppata nelle icastiche 'gomitate'. Il resto è felicissima interpretazione 'a senso'.

Nei casi di estrema sintesi traduttiva, in particolare, la sottolineatura interviene a 'toccare' (con i soliti trattini verticali) le parole chiave, come a far sentire, si direbbe, la pregnanza che ci si propone di emulare. Così in *Trinummus*, a. II, sc. 2, v. 91: «Pol ego istam volo me rationem edoceas»,²³ diviene: «Sentiamo un po' questa». Il verso (una porzione, in verità), è sottolineato a tratti intermittenti: ma poi i segni verticali mettono in rilievo *rationem edoceas*, su cui si concentra la traduzione, quasi riassorbendo il resto nella parentorietà di quell'assunto breve, provocatorio.

II.6. Omissione delle sottolineature

La percentuale di postille prive di sottolineature è molto alta (nel primo tomo, per fare un esempio, supera la metà). Talora poi, curiosamente, intere sequenze ne sono sprovviste, a volte in una stessa pagina:²⁴ il

²² «comportati com'è tua natura, corri a piacer tuo, fregatene di chiunque, sbattili tutti a gomitate fuori dai piedi, ripuliscila tu la strada» (trad. Paratore).

²³ «Canchero, vorrei proprio essere edotto di questo metodo» (trad. di Paratore).

²⁴ Così ad es. a I, p. 485 tre postille su quattro ne sono sprovviste.

che potrebbe indurre a pensare che Manzoni stesse trasferendo sistematicamente nei margini referti elaborati altrove. Ma la supposizione è priva di elementi realmente probanti. Certo, in taluni casi, la corrispondenza della traduzione al verso intero o a parte di verso (nel caso di verso ‘spezzato’) sarà parsa evidente; o anche la contiguità della postilla al testo latino parimenti sufficiente. Il fatto è comunque singolare, ma forse riconducibile alla cautela provata da Manzoni nel toccare le pagine di un testo che, tanto nello specchio della stampa come nei margini postillati, si vuole conservare il più lindo possibile: e questo un poco spiegherebbe l’adozione del curioso tratteggio, vergato a filo di penna. Una ‘bella copia’, un bell’esemplare: di lavoro sì, ma anche da mostrare, da esibire, e da condividere (non da ‘nascondere’, come la *Crusca* veronese!);²⁵ da gustare insomma, per il molto frutto di intelligenza e di vivace, efficace ‘naturalzza’ che da quei versi era possibile distillare: quasi ritrovandovi dentro, nella situazione che li origina, nel sentimento che li detta, una radice ancora capace di germogliare. È così che, a sorpresa, *salvi sumus* («Si istam firmitudinem animi obtines, salvi sumus», *Asinaria*, a. II, sc. 2, v. 54: I, p. 141) può divenire, con ritrovato vigore icastico: «siamo a cavallo».

Forse la riluttanza a sottolineare il testo spiega certe postille scritte nel margine interno, molto esiguo, quando si presenti l’opportunità di collocare la traduzione in prossimità della parola latina, piuttosto che scrivere la traduzione nell’ampio margine esterno: così nel *Miles gloriosus* (a. II, sc. 1, v. 12: II, p. 345) *Stercoreus* è reso con «Feccioso».

II.7. Le rasure

Si spiegherebbe in questa luce anche il numero e l’accuratezza delle rasure: un elemento davvero caratterizzante dell’esemplare. Nessun altro ne conta, ch’io sappia, altrettante: eseguite con perizia tale che a stento si riconoscono, specie quando vi sia stesa sopra altra lezione. Si arriva talora a rimuovere non solo la postilla, ma anche la sottolineatura interlineare, pur di riottenere un testo immacolato (così a II, p. 352). Anche in questo caso (senza confidare troppo in riproduzioni che comunque non potranno restituire in tutto l’originale, tenendo conto che molte rasure si riconoscono con certezza solo controluce) il lettore potrà trovare in una apposita nota l’avviso utile a evidenziarne, quanto possibile, la presenza.

²⁵ Il vocabolario fu infatti «conciato in modo da non lasciarlo vedere», *Appendice alla Relazione intorno all’unità della lingua italiana* (SL II, p. 760).

II.8.

L'ipotesi di un esemplare di lavoro andato perduto, sul quale Manzoni venisse annotando quanto di rimarchevole trovava e avrebbe voluto tradurre, risulta attraente: ma la presenza di una serie nutrita di orecchie, di un numero pure rilevante di abrasioni, spesso minutissime, un certo numero di sottolineature cui non segue traduzione (ne abbiamo dato conto al § I. 4. 1), ci dice che l'edizione bipontina fu certamente esemplare di studio: in realtà, probabilmente, l'unico.

La uniformità di grafia e le modalità di sottolineatura (di 'riferimento', 'evidenziante' ecc.) fanno pensare a un lavoro di postillatura comunque (a dispetto dell'estensione) eseguito in un tempo magari abbastanza esteso, ma con certa continuità, e con una disposizione d'animo, di intenti, a suo modo costante.

L'estrema diligenza dell'allestimento, la cura raffinata e preziosa dell'esecuzione, di cui non è dato rintracciare l'uguale nella ricchissima campionatura dei postillati manzoniani, testimoniano di una predilezione per questo speciale tipo di glosse. Ma non è questa la sede per mostrare la raffinata acribia interpretativa di cui dà prova Manzoni, e la resa brillante del dettato plautino (ben aspro e a tratti impervio, com'è noto) con felice intuizione dello stato d'animo e del registro comunicativo. L'eccellenza della versione, di cui Bassi aveva intuito il valore, sta proprio nell'aver conferito alla traduzione il colore del vero, l'accento di una voce viva. Gli strumenti utili venivano da quella lingua che Manzoni stava studiando per conoscerne i mezzi e le corde espressive. Plauto lo metteva alla prova: una prova difficile, ma formativa.

III. Distribuzione delle postille

Significativa la distribuzione delle postille (810), che tocca tutte le commedie, con picchi, e zone d'ombra:

Tomo I (214 postille): *Amphitruo* (4), *Asinaria* (69), *Aulularia* (8) *Bacchides* (7), *Captivei* (77), *Casina* (23), *Cistellaria* (26).

Tomo II (352 postille): *Curculio* (2), *Epidicus* (77), *Menaechmei* (66), *Mercator* (3), *Miles gloriosus* (115), *Mostellaria* (43), *Persa* (46).

Tomo III (244 postille): *Poenulus* (51), *Pseudolus* (98), *Rudens* (28), *Sticus* (13), *Trinummus* (50), *Truculentus* (4).

La predilezione va alle grandi commedie di ‘carattere’: *in primis* il *Miles gloriosus*, ma anche *Captivei* (incentrato sull’amore paterno) e *Persa*; e poi alla galleria dei servi astuti e fedeli (*Epidicus*, *Pseudolus*, *Mostellaria*), e le commedie in cui domina un ‘sentimento’ elevato, come *Asinaria* e *Poenolus* (l’amore), ma anche *Trinummus* e *Persa* (l’amicizia).

IV. La datazione

Sappiamo che la gran parte delle postille risalgono agli anni di revisione del *Fermo e Lucia*: il numero e la qualità delle interferenze con le postille alla *Crusca* (che meriterebbero un discorso a parte) ne forniscono riprova. Più utile tuttavia esplorare il possibile *terminus ante quem*, e delimitare ragionevolmente l’orizzonte temporale della laboriosissima frequentazione. Utile allo scopo l’inventario dei quesiti sottoposti a Guglielmo Libri (marzo-aprile 1830),²⁶ dai quali emerge che la traduzione di Plauto, con i suoi corollari linguistici, è ancora materia viva e presente a Manzoni, ma anche che il postillato è repertorio chiuso, non più da aggiornare (o quasi), posto che la strada intrapresa è ora sensibilmente diversa, e rivolta all’acquisizione del fiorentino vivo. Ecco alcune tangenze significative. Poniamo a confronto la richiesta al Libri (in corpo maggiore, contrassegnata da **D** = domanda) e la risposta (= **R**, nei casi in cui si presenta questa modalità ‘dialogica’) con la postilla plautina, e relativo commento, in corpo minore:

n. 143. D: *Dar fuori*: “prorompere in accesso di collera o di pazzia”, Plauto dice: «ordinargli dell’elleboro, *priusque percipit insaniam*»

R: “Uscir de’ manichi”, nei due sensi; nel 2^{do} “dar la balta al cervello” (*SL II*, p. 118)

Qui il distacco dalla postilla plautina è anche più forte: al luogo di Plauto (*II*, p. 217) si leggono due possibili rese: «che gli venga l’accesso | che esca dai manichi». La seconda, scritta con grafia diversa, è stata evidentemente aggiunta in un secondo tempo. La datazione peraltro potrebbe essere ricondotta al verdetto di Cioni e Niccolini (situabile negli immediati dintorni del viaggio in Toscana, agosto-settembre 1827):²⁷ «n. 218. Per le staffe. (*) «Perder la scrima». *Crusca*. <Ro.> Si direbbe «uscir de’ manichi» (*SL II*, p. 94). Questo dunque il *terminus post quem* dell’aggiunta.

²⁶ «Il Libri soggiornò a Milano per un mese, dall’11 marzo al 12 aprile 1830. Durante questo soggiorno, come sappiamo da una sua lettera a Gino Capponi ... frequentò ogni sera casa Manzoni, dove veniva sottoposto a tenaci interrogatori linguistici» (*SL II*, 1007). «Il testo di queste carte è strutturato su due colonne; la sx più ampia, reca il titolo *Mil<anese>*, quella di dx, più ristretta, il titolo *Tosc<ano>*» (ivi).

²⁷ Ne fa cenno Manzoni in lett. al Grossi del 17 settembre 1827 (vedi *SL II*, p. 1004).

n. 234. *A passo di formica*, (x). Sì. «Formicinum gradum movere» Plaut., *Men.*, V, 4^o, 7. (*SL II*, p. 123)

Nella postilla a II, p. 214 (a. v, sc. V.): «mover formicinum gradum», Manzoni aveva annotato: «Cammina a passo di formica | va come le formicole». Nei quesiti al Libri sembra operata una scrematura, figurando la sola forma poi effettivamente approvata. In realtà la locuzione: *Andar come le formicole* è presente al n. 239 della serie.

n. 236. “Far danari a mucchio, sacca” (*Fa danée a monton*). «Conruere divitias», Plaut. *Rud.*, 2, 6, 59. (*SL II*, p. 124)

Nella postilla (III, p. 272) leggiamo: «potrei far danari a balle. a macca. a iosa. a sacca» (così nella sua edizione, Bassi rappresenta, in sequenza lineare, le varianti alternative). Si può osservare come l'elenco si sia, nella richiesta al Libri, ridotto a un ventaglio ristretto.

n. 248. *Dà on tocch*: “far parola” “dire una parola”? “toccare un motto”?; lat. «mentionem facere cum aliquo», Plaut., *Aulul.* IV, 7^a, 3. (*SL II*, p. 124)

Nella postilla a Plauto (I, p. 253), era registrato solo: «Dinne una parola». Ora si aggiunge un'opzione. In postilla al lemma *Parola* della *Crusca* (p. 382), inoltre, Manzoni cita un passo («O non volete voi ir a dirne prima a cotesta vostra cognata una parola?») dei *Dissimili* di Cecchi, che gli permette di aggiungere la locuzione: «Dire una parola di checchessia, vale una breve informazione, un avviso». Si direbbe questa l'origine della postilla a Plauto.

Le ipotesi annotate sono superate da una resa nuova, che non viene registrata nella postilla (mentre lo era nel primo caso, riconducibile all'estate 1827 o, verosimilmente, poco oltre). Il breve sondaggio, naturalmente incrementabile, ci dice che, progressivamente, il postillato non accoglie più gli esiti di una ricerca che si amplia e si approfondisce enormemente, per altra via, negli anni seguenti (dall'autunno del '27 in poi).

Questo non vuol dire che Manzoni non potesse ritornare al postillato per qualche riflessione e confronto, a distanza di tempo. Anzi, proprio una porzione di postilla cassata (III, p. 164) ci dice che, l'uscita del volume del Ricci, *Calligrafia plautina e terenziana*,²⁸ nel 1836, diede occasione a Manzoni di riprendere in mano i volumi, e di aggiungere qualcosa.²⁹ Ma il lavoro era sostanzialmente chiuso entro un perimetro

²⁸ A.M. Ricci, *Calligrafia plautina e terenziana contenente le più pure e nitide locuzioni di latinità corrispondenti ad altrettante volgari disposte per alfabeto, opera utilissima per gli studiosi della lingua latina e toscana data già in luce da Angelo Maria Ricci ed ora riprodotta con notabili miglioramenti*, Parma, per P. Fiacadori, 1836. Il volume, postillato, è custodito nel Fondo manzoniano della Braidense, con segnatura: Manz. 13. 27.

²⁹ La postilla (III, p. 164) è di difficile decifrazione, ma l'indicazione dell'opera emerge chiaramente.

della revisione linguistica, come s'è detto, di Seconda minuta, e immediati dintorni.

V. La tipologia delle postille

V.1. Traduzione puntuale

La tipologia delle postille è, per la quasi totalità della casistica, squisitamente traduttiva: si tratta di singoli referti, per lo più lessicali e sintattici (dunque brevi e brevissimi: siamo nella media delle due, tre parole) che tuttavia implicano necessariamente, quanto a comprensione, il contesto latino: non basta certo l'equivalenza meccanica proposta, come si è detto, da Domenico Bassi. Il primo editore delle postille plautine riporta, per esempio, a fronte della traduzione: «Sarà», null'altro che «Fortassis» (I, p. 158). Il senso dell'operazione traduttiva è destinato a restare, ovviamente, del tutto oscuro. Diversa evidenza acquista la resa nel contesto necessario, quantunque di necessità ridotto (ma in questo il lettore dell'edizione digitale sarà agevolato dalla disponibilità dell'intero testo latino). Nel dialogo tra Leonida e Mercator in *Asinaria* (atto II, sc. 4: vol. I, p. 158) Leonida si vanta di aver ad Atene una reputazione sconfinata («nec me Athenis est alter hodie quisquam»). Mercator risponde: «Fortassis, sed tamen me numquam hodie induces, ut tibi credam hoc argentum ignoto»;³⁰ Manzoni rende *fortassis* con un magnifico «Sarà»: ammissione molto poco convinta, che nulla cambia di una determinazione già presa. Così similmente nel V capitolo degli *Sposi promessi* (poi così pure in Ventisettana) alla provocazione di Don Rodrigo nei confronti di Fra Cristoforo («Eh lo conosce il mondo...») Attilio, determinato a ottenere un verdetto sulla questione dell'ambasciatore bastonato, risponde con un secco: «Sarà» e continua per la sua strada:

— Oh questa è grossa! disse il conte Attilio. Mi perdoni, Padre, ma la è grossa. Si vede ch'ella non conosce il mondo.

— Egli? disse don Rodrigo: ah! ah! lo conosce, cugino, quanto voi: non è vero, Padre? dica dica se non ha fatta la sua carovana?

Invece di rispondere a questa benevola interpellazione, il padre disse una parolina in segreto a se medesimo: queste vengono a te: ma ricordati, frate, che non sei qui per te; e tutto ciò che tocca te solo, non entra nel conto.

³⁰ «Sarà così, ma oggi non mi persuaderai mai a consegnarti i quattrini, se non ti conosco» (trad. di Paratore).

- Sarà: disse il cugino: ma il Padre... come si chiama il Padre?
 — Padre Cristoforo, rispose più d'uno. (*Gli sposi promessi* V, 47-48)

Un tocco davvero magistrale che segna il distacco tra due 'partite' diverse, che si intrecciano restando sempre indipendenti, non comunicanti: il dialogo di Attilio con i tutti i commensali sul quesito di cavalleria, e quello di Fra Cristoforo con Don Rodrigo, che si prepara allo scontro imminente con una serie di battute sferzanti all'indirizzo del cappuccino. Quell'ammissione sbrigativa ci dice che Attilio è lontanissimo dal comprendere il senso di quella prima 'stoccata'. Non sappiamo ancora da quale testo di lingua Manzoni abbia rubato questa felice tessera (assente nel *Fermo e Lucia*, entrata negli *Sposi promessi*, e non più spesa altrove in questa valenza): ma possiamo dire per certo che Plauto gli offrì modo di sperimentarla, di apprezzarne l'efficacia, quale indizio di persona disposta a concedere più che a discutere. Si perdoni il commento troppo lungo: la condotta ecdotica del Bassi (di cui si è addotto un campione esemplare: ma *ab uno disce omnes*) ha davvero prodotto la scarsa fruizione dell'edizione plautina, e alla fine, fatalmente, la sua scarsa rilevanza.

V.2. Traduzioni lunghe

In alcuni casi tuttavia, Manzoni sembra essere attratto da segmenti più ampi, quasi prove di 'spartito': uno scambio di battute che faccia sentire le voci dei personaggi in scena, e del loro interloquire. Si va da segmenti minimi, come in I, p. 434 (*Captivei*, III, sc. 4, v. 99): «Meam rem non cures, si recte facias, num ego curo tuam?»,³¹ reso così:

non t'impacciar de' fatti miei, se vuoi far bene: che m'impaccio io de' tuoi?

dove importa con tutta evidenza non una singola valenza lessicale (quantunque la resa di *curare* con 'impacciarsi', e di *res* con 'fatti' rechi la schietta impronta del risentimento), ma il gioco di 'contrappunti' tipico dell'oralità, e qui funzionale allo spirito vivacemente polemico della requisitoria. Si noti la rinuncia al chiasmo del latino («Meam rem ... tuam») a favore di un parallelismo con funzione oppositiva («non t'impacciar... che m'impaccio... / de' fatti miei... de' tuoi...») e di quel *che* dubitativo, brachilogico, da contratta, provocatoria, domanda retorica (per 'non

³¹ «Non t'impicciare dei cazzi miei, se ci hai giudizio; m'impiccio forse io de' tuoi?» (trad. di Paratore).

è forse vero che'), capace di ricalcare (ma direi meglio 'interpretare') il «num» latino, con esito di straordinaria 'naturalzza'. Del resto è proprio questo un valore primario che la traduzione plautina si incarica di distillare e mettere in serbo per la riscrittura, cruciale, delle partiture dialogiche del romanzo.

Talora la 'durata' è maggiore, come a saggiare un sottile 'contrappunto'. *Poenulus*, a. II, sc. 2, vv. 132-34: Ag. «Sunt mihi intus nescio quotnummi aurei lymphatici» | Ad. «Deferto ad me, faxo acutum constiterit lymphaticum» | Ag. «Bellula hercle!» (III, p. 27)³² è reso così:

Ho in casa non so che ruspi smaniosi.
Portali a me: gli acquisterò io.
Carina, davvero!

Qui conta certamente la resa non facile di *lymphatici / lymphaticum*: ruspi 'desiderosi' di andarsene via (la traduzione gioca sull'allusività dell'offerta dissimulata di Agorastocle, e del pronto, velato, consenso di Adelfasio) e il commento alla battuta di spirito («Carina, davvero»). Ma importa molto anche il tono ammiccante dello scambio e, come dire, la prova di registro furbesco.

Altri casi potremmo citare: non molti, in verità, ma utili a far percepire una lettura 'nascosta' del testo, attenta non solo a singole voci e locuzioni, ma alle 'partiture'.³³

V.3. Traduzioni in francese

Non stupisce ovviamente che al francese si faccia ricorso in un numero significativo di casi, quando manca il corrispettivo italiano, come accade del resto di norma in questi anni (tanto nelle *Postille* alla Crusca, come negli *Scritti linguistici*). Si tratta di evidente difetto di mezzi, superabile, e superato di certo, con il progressivo apprendimento della nuova lingua. Peraltro il discorso, in questi termini, è certamente riduttivo. Il francese non è solo lingua di utilità, di servizio: agisce nel profondo, esercita un suo speciale potere 'modellante' che gli affioramenti in postilla rivelano e rendono manifesto. Almeno un esempio. Così Manzoni traduce *Captivei*, a. V, sc. 1, v. 17 (I, p. 459, ivi): «lingua nulla'st, qua negem quidquid roges»:

³² «Ma io a casa ci ho non so quante monete d'oro che ci hanno il ballo di S. Vito. Portale a me; così il ballo glielo fermo di colpo. Che spiritosa, cazzo!» (trad. di Paratore).

³³ Almeno altri tre casi: I, p. 140; III, p. 27; e III, p. 42.

je n'ai rien à vous refuser

questo è uno dei casi, non rari, in cui manca la sottolineatura: e forse questa volta a ragione. La traduzione francese si deve intendere 'a senso', e non alla lettera (suonerebbe "non ho lingua che ti possa negare quello che cerchi"). È un padre che si rivolge a un figlio, e ben si comprende la disponibilità a soddisfare ogni sua richiesta. Questa benevolenza senza limiti, e come incapacità di formulare parola che non sia di assenso, tornerà alla mente di Manzoni quando si tratta di Gertrude. Sarà la madre badessa, ferma nel proposito di ingraziarsi l'educanda che è tornata in convento per chiedere di esservi ammessa come novizia, a rivolgersi a lei con questa espressione di totale remissione: desiderosa in apparenza ad accondiscendere a qualsivoglia desiderio, in realtà pronta a realizzarne uno solo. Così la circonlocuzione suona di suprema ipocrisia:

Giunsero alla porta; Gertrude si trovò a faccia a faccia colla madre badessa. Dopo i primi complimenti, questa con un modo tra giulivo e solenne, la interrogò: che cosa ella desiderasse in quel luogo, dove non v'era chi le potesse negar nulla (cap. X 36).

La cortesia di una formula ben nota a una civiltà maestra nell'arte della conversazione trova modo di vestirsi di una lingua nuova: una ricercatezza diversa, ma non inferiore. Il soggetto non è una prima persona: «non v'era chi...», ma un indefinito che abbraccia l'intero convento, una volontà unanime: e la lusinga (così efficace, sappiamo, sull'animo della giovane) ne risulta enormemente potenziata.

Plauto, con quella corrispondenza difficile, eppure così necessaria in un luogo, in una circostanza cruciale del racconto, mostra di avere 'lavorato' a lungo nella mente del Manzoni, trovando nella riscrittura del romanzo, in quel luogo cruciale, la sua veste e la sua forza di senso. Anche altrove la ricercatezza francese meglio si presta a rivestire il dettato plautino:

«Facile tu istuc sine periculo et cura, corde libero | Fabulare» (*Epidicus*, a. I, sc. 2, v. 44: ii, p. 90):³⁴

Vous en parlez à votre aise

³⁴ «E già, quant'è facile favoleggiare a cuor leggero in queste belle maniere, quando non ci sono pericoli né preoccupazioni!» (trad. di Paratore).

Una degna resa in italiano non pare, in quel momento, alla portata.³⁵ Ma forse questa idea di disponibilità a parlare liberamente agisce altrimenti nella mente di Manzoni e si riaffaccia quando Gertrude incontra le madri, al rientro in convento; e il padre, implacabile, commenta l'accoglienza calorosa: «Gertrude avrà presto agio di godersi a sua voglia la compagnia di queste madri» (X 43). Ritorna il concetto, ritorna altresì la parola chiave («agio»). Anche qui il testo plautino è rimasto attivo nella riflessione dell'autore, con quella sua carica suavisiva, come di una blanda, irresistibile adulazione, concorrendo in misura significativa al conio di una tessera perfetta del linguaggio dell'inganno. Da notare che, più avanti, nelle correzioni della Quarantana, Manzoni avverte il marchio forestiero, e cambia «agio» in «comodità».³⁶

V.4. Traduzioni in milanese

Non numerosi, ma tutti notevoli i riscontri con il milanese.³⁷ Si segnalano come particolarmente interessanti due riferimenti alle varietà del contado. «Vix adipiscendi potestas modo fuit» (*Epidicus*, a. I, sc. 1, v. 13: II, p. 77) è così commentato:

acquistare, per raggiungere è voce del contado Milanese –

E ancora: «Invitus me vides» (*Casina*, a. II, sc. 4, v. 23: I, p. 491), è così reso e annotato:

³⁵ La memoria lunga di quell'espressione così familiare al francese torna (con altre locuzioni plautine) nell'elenco di quesiti posti al Libri, quando è già pervenuto a una possibile traduzione, che peraltro privilegia un altro senso, piegando il dettato plautino a senso alquanto diverso: «373. *Fate bel dire, voi...* “Facile tu isthic sine tuo periculo et cura, corde libero, fabulare”, Plaut. ‘Vous en parlez à votre aise’. Libri risponde: «Avete un bel dire» (*SL* II, p. 134). È singolare che ritorni esattamente la locuzione francese registrata nel postillato, evidentemente ancora l'unica plausibile.

³⁶ Poche, ma rilevanti, le occorrenze del francese, a parte i luoghi già citati (vol. I, pp. 485, 506; vol. II, pp. 201, 360, 401, 402, 556, 619, 626; vol. III, pp. 51, 160, 254, 341). E si veda anche il § IV. 8 relativo alla citazione da Racine.

³⁷ I, pp. 139, 175, 251, 491; II, pp. 208, 361, 412, 424, 545, 600, 627; III, pp. 177, 221, 434, 490, 500, cui si devono aggiungere i rinvii illustrati nel paragrafo.

³⁸ I riferimenti alla provincia costituiscono un aspetto significativo, e non abbastanza studiato, del milanese sotteso alla lingua dei *Promessi sposi*. Una tessera molto significativa resta nel romanzo quanto all'uso di *messere*, voce del contado inserita sull'esemplare della Ventisettesima postillato da Manzoni e poi accolta a testo della Quarantana: rinvio alla nota del *Commento* di Teresa Poggi Salani a I 37, p. 38.

Mi vedi mal volentieri
 M<ilane>se del contado: te me vedet inivid.³⁸

V.5. Versioni alternative

Frequenti le traduzioni multiple e le varianti alternative: tratto caratterizzante, come s'è detto, del postillato. Non si tratta di ricchezza e varietà, come sappiamo (e i quesiti al Libri ce lo confermano), ma di sovrabbondanza, di incertezza (lo testimoniano i dubbi espliciti e i punti interrogativi, vedi § V 3): sono insomma il segno manifesto di un dominio ancora imperfetto dell'uso vivo. La traduzione plautina funziona anche come test efficace per misurare una padronanza non ancora piena.

V.6. Nota di riflessione linguistica

Una dozzina di postille è costituita da considerazioni linguistiche (o le contengono, unitamente alle traduzioni), relative anche al milanese³⁹ e al francese.⁴⁰ Ci confermano che le *Comoediae* sono testo 'di meditazione' a tutto campo: crocevia tra lingue ben note, e diversamente 'naturali' (milanese e francese) e quella che ancora restava da apprendere o, meglio ancora, da interiorizzare (il toscano).

V.7. Testi di lingua

Le postille che chiamano in causa i testi di lingua sono poche: non si tratta di autorizzazioni linguistiche per la traduzione (che ci sono, ovviamente, ma restano sottintese: tutte da rilevare ad opera di uno studio apposito), ma sono coincidenze di contesto, di immagini. Singolari cortocircuiti che consentono di ritrovare nel testo latino un etimo, per così dire, immaginativo. Così «Qui petroni nomen indunt verveci secta-

³⁹ Si è già fatto cenno alle postille che evidenziano aspetti del contado milanese (§ IV. 4).

⁴⁰ Così la post. a II, p. 201 che rileva un uso antico: «NB. in qualche provincia francese si dice in questo significato: *Je m'étonne un peu*. Forse al tempo di L. XIV, era modo di dire francese: *On ne cessait de s'étonner de ce que pouvait devenir l'argent du roi*. S. Simon, Ch. 22°». Da osservare che nessuna opera di Louis de Rouvroy de Saint Simon si rintraccia attualmente tra i libri di Manzoni: indizio di una avvenuta sottrazione o comunque perdita. Le postille sono strumento prezioso anche di ricognizione dei libri perduti.

rio» (*Captivei*, a. IV, sc. 2, v. 41: I, p. 446) evoca un testo evidentemente noto e studiato in modo approfondito:

... e capra lessa / Che fitta anche gli fu per mannerino –
Malm. II. 33

Si tratta del *Malmantile* del Lippi,⁴¹ opera presente nella biblioteca manzoniana, postillato da Manzoni, che dà prova qui di una conoscenza sorprendente: non da spoglio, ma proprio da studio.⁴² Non meno significativo il riscontro addotto per *Trinummus*, a. IV, sc. 2, v. 65: «Atque enim modo vorsabatur mihi in labris primoribus» (III, p. 481):

L'avevo in sulla punta della lingua. Varchi, Ercol.

Anche del Varchi Manzoni possiede e postilla l'esemplare dell'*Ercolano* nell'edizione dei Classici italiani (Milano, 1804),⁴³ come opportunamente rileva il Bassi, che ritrova il luogo citato a p. 126 («Io l'ho in sulla punta della lingua»)⁴⁴ Nell'esemplare postillato figura una lieve barra laterale, a matita, nel margine interno. E forse, senza questa esplicita menzione, il segno potrebbe passare inosservato, o risultare, in sé, trascurabile, poco 'parlante'. Una dimostrazione occasionale, ma proprio per questo significativa, di come l'interconnessione dei dati interni al portale, una volta che il suo allestimento sarà completo, consentirà nuove interpretazioni dei casi singoli, e insieme nuovi percorsi di indagine.

V.8. Citazione letteraria

Il pietoso dialogo della *Cistellaria* tra Gimnasio e Silenio (a. I, s. 1^a, v. 116: I, p. 563) suscita un'eco davvero insospettabile: nientemeno che Racine.

⁴¹ Il volume, postillato, è custodito presso il C.N.S.M. (con segnatura: 1195-96): *Il Malmantile racquistato colle note di Puccio Lamoni e d'altri*, Firenze, Stamperia Bonducciana, 1788.

⁴² Significative da questo punto di vista anche le occorrenze negli *Scritti linguistici*.

⁴³ Ora conservato a Brusuglio, con segnatura: A III 99-100.

⁴⁴ La locuzione si ritrova anche in postilla al lemma *Doigts* del *Mésangère* (*Dictionnaire des proverbes français; par m. de la Mésangère, de la Société Royale des antiquaires de France*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, p. 210) dove, in corrispondenza della locuzione *avoir de l'esprit au bout des doigts*: «Si dice: avere una cosa su per la punta delle dita: ma significa saperla benissimo». Le postille sono pubblicate in appendice a C. Cianfaglioni, *Vox populi vox Dei? Proverbi e locuzioni idiomatiche nei «Promessi sposi»*, San Martino delle Scale, Abadir «Officina della memoria», 2006, pp. 191-201.

Ecco i versi: *Gym.*: «Cura te, amabo, siccine immunda, obsecro, | Ibis?»
Sil. «Immundas fortunas aequom'st squalorem sequi.» | *Gym.* Amiculum
 hoc sustolle saltem». ⁴⁵

E in postilla:

Mais voulez-vous paraître en ce désordre extrême?...
 Et que m'importe, hélas! de ces vains ornemens?
 Laissez-moi relever ces voiles détachés...
 Racine Bér. IV. 2.

Sorprendente la 'presa' di una lettura tragica su un testo comico: e non meno singolare che (come già osserva Bassi) Manzoni parallelamente si premurasse di riportare il luogo plautino a commento della *Bérenice* sul testo da lui posseduto. ⁴⁶ Che volesse individuare una 'fonte', pare inverosimile: avrà piuttosto riconosciuto nel verso latino, con sorpresa ci piace credere, con commozione, un'immagine di altissimo *pathos* scolpita nella sua memoria. L'aspetto esteriore, degli abiti e della persona, come espressione di insostenibile angoscia e smarrimento, è tema di cui cogliamo l'eco nella descrizione di Lucia reduce dalla notte nel castello dell'Innominato; più ancora, ci sembra, nel «désordre extrême» di Ermengarda nel celebre coro. ⁴⁷ Come che sia, la segnalazione resta la prova di una lettura manzoniana di Plauto 'a tutto tondo', attenta alla lingua, naturalmente, ma non solo: anche allo spessore psicologico dei personaggi e alla complessità delle situazioni di cui sono interpreti.

V.9. Nota storica

In un caso solo il testo dà luogo a un lungo *excursus* storico-culturale (una polemica, a distanza, con il Rollin, cui è dedicato, com'è noto, uno dei postillati più belli e importanti).

⁴⁵ «L. Ma scusa, prima fatti un po' di toletta, ma santo Dio, te ne vuoi andare così scarmigliata? C. A me mi s'è scarmigliata la fortuna, e perciò è giusto che essa si mostri in tutta la sua mostruosità. Ma almeno sollevati il mantello» (trad. di Paratore).

⁴⁶ J. Racine, *Oeuvres complètes de Jean Racine, avec le commentaire de M. De Laharpe, et augmentées de plusieurs morceaux inédits ou peu connus. Édition revue, corrigée, et ornée de figures d'après les dessins de Moreau*, Paris, Verdière, 1816, 7 voll. (B.N.B.: Manz. XI. 1-7).

⁴⁷ «Lucia ristorata alquanto di forze, e sempre più rinvenuta di spirito, andava intanto rassettandosi, per una abitudine, per un istinto di pulitezza e di verecondia: rannodava e ricomponeva sulla testa le trecce allentate e scompigliate, raccomodava il fazzoletto sul seno e intorno al collo» (*Gli Sposi promessi*, XXIV 35). Singolare il ritorno delle «trecce allentate e scompigliate»: le trecce *morbide* di Ermengarda.

V.10. Variante di lezione

Manzoni registra una variante rispetto al testo di *Miles gloriosus*: «ac indiligenter hic eram» (a. I, sc. 1, v. 29; II, p. 341):⁴⁸ vicino a «eram» appone la variante: «iceram», che molto verosimilmente trova nell'altra edizione di Plauto da lui posseduta, ovvero, e forse più facilmente ancora, ricava dal *Lexicon* forcelliniano.⁴⁹ Segno di una conoscenza singolare dei testi, sui quali l'acquisto della nuova edizione Lemaire offriva probabilmente occasione e pretesto di ritornare.

L'inventario che abbiamo prodotto non è senza una sua ragione. Sembra opportuno che la descrizione del postillato contenga una caratterizzazione sintetica dei marginalia, utile a indirizzare la lettura degli utenti.

VI. Criteri di edizione

VI.1. L'identità della postilla

L'identificazione delle singole postille non è scontata. Segmenti non consecutivi di testo configurano postille diverse (che non possono essere, come accade spesso in Bassi, cumulate). Viceversa segmenti in successione configurano, di norma, una postilla: salvo evidenze contrarie.

In *Pseudolus*: «Bibe, es, fuge: hoc est eorum opus. | Ut mavelis» (a. I, sc. 1, v. : III, p. 133), pur contigue nel testo latino, le due traduzioni appaiono indipendenti, non saldate da punteggiatura:

questo è il loro fare
piuttosto

da notare infatti la minuscola di «piuttosto»: segno evidente che a Manzoni importa la resa di «Ut mavelis», senza alcun riguardo alla sua posi-

⁴⁸ «se l'avessi sferrato con tutti i sentimenti?» (trad. di Paratore).

⁴⁹ *Accii Plauti Comoediae cum selectis variorum notis et novis commentariis curante J. Naudet*, Parisiis, Lemaire, 1830-1832, 4 voll. (B.V.M.: H III 531 / 1-4). Al Centro Nazionale di Studi Manzoniani si conserva invece la traduzione francese: *Théâtre de Plaute. Traduction nouvelle accompagnée de notes par J. Naudet*. Paris, Panckoucke, 1831-38, 9 voll. (C.N.S.M.: 2667-75, con postille al vol. V). Di certo la variante *iceram* proviene da un'edizione nuova (la vulgata antica reca sempre «eram»): per questo è ragionevole pensare all'edizione Lemaire, ma anche alla consultazione del Forcellini nell'edizione posseduta da Manzoni (Patavii, typis Seminarii, 1827-1831, ora custodita a Brera), alla voce *indiligenter*.

zione di inizio periodo, con maiuscola, e meno ancora di collegamento con il periodo che precede.

Singolare il caso di «aliquantum ventriosus, | Truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte» (*Mercator*, a. II, sc. II, vv. 20-21: I, p. 149, con sottolineatura tratteggiata di Manzoni), così tradotto:

panciutello, statura giusta <>faccia burbera

Qui, a rigore, le postille sarebbero due, perché i segmenti non sono consecutivi: ma si direbbe che Manzoni ne voglia ricavare un ritratto del personaggio non completo, ma unitario (lo fa pensare anche la virgola dopo «panciutello»), cosicché sembra giustificata l'individuazione di una postilla sola che integri i tre tratti (e si veda in proposito quanto si dice al § II 4. 2 sulle sottolineature discontinue). L'integrazione è dovuta al valore separativo che viene ad acquistare l'a capo dopo «giusta», peraltro puramente meccanico (per limiti di spazio).

VI.2. La numerazione

Le postille sono numerate in ordine progressivo per tomi, comprese le postille cassate (che è dato leggere in tutto o in parte), abrase o dilavate, di cui peraltro è più difficile, con i mezzi attuali, ricostruire la lezione, ma di cui è possibile talora intravedere qualche dettaglio utile.

VI.3. Il testo

Si propone un'edizione semidiplomatica che rispecchi fedelmente il testo visualizzabile nella riproduzione (senza restauri di punteggiatura, se non in caso di necessità, ma con integrazione delle abbreviazioni), così da agevolare la lettura e da sfruttare quanto possibile la disponibilità dell'immagine: una risorsa che l'edizione digitale dovrebbe tendere a valorizzare. Conservate le differenze tra punto fermo-trattino-trattino doppio (=), o nessuna punteggiatura, a fine postilla (quantunque risulti difficile ipotizzare un 'distinguo', o una qualche intenzionalità). Così pure vengono mantenute minuscole e maiuscole iniziali; le sottolineature sono rese di norma con il corsivo.

Se è vero che la disponibilità della scansione rende superflua la determinazione di alcuni parametri che risultano essenziali per l'edizione cartacea (si pensi anche solo all'altezza cui è collocata la postilla), è vero che la visualizzazione del testo è, per altri riguardi, a suo modo insi-

diosa: vedere, e magari leggere agevolmente, non vuol dire comprendere (quanto meno la relazione tra testo e postilla). La nota di supporto (§ VI) potrà risolvere i casi di difficoltà o di possibile equivoco.

VI.3.1. *Punteggiatura speciale. Il punto interrogativo* (per i dubbi di traduzione). In caso di traduzione dubbia Manzoni utilizza il punto interrogativo che inserisce, di norma, onde evitare equivoci, tra parentesi (così a II, pp. 360, 406, 423; III, p. 87): ove però questo non accada è bene avvisare in nota. Così, traducendo «inter sacrum saxumque sto»⁵⁰ (*Captivei* a. III, sc. IV, v 84: I, p. 433), rende dubitativamente: «son tra l'uscio e 'l muro?».

VI.3.2. *I puntini di lacuna*. Manzoni ricorre talora a traduzione abbreviata dove il punto interrogativo (effettivamente presente nel testo), sia fatto precedere da puntini di sospensione: come dire che importa sì un segmento testuale specifico, ma conta anche (per l'intonazione) la formulazione interrogativa. Così *Captivei*, a. II, sc. II, v. I, p. 412, al v. 103: «Num quae caussa'st, quin⁵¹ si ille huc non redeat, viginti minas | Mihi des pro illo?» è tradotto: «Ti par giusto...?». Altrove similmente i puntini sottolineano un segmento non concluso a livello sintattico, ma che importa per sé stesso. Così è reso, ad esempio: «Huncine hic hominem pati colere juventutem | Atticam?»⁵² (*Pseudolus* I, sc. II, v. 68: III, p. 137):

che un uomo tale abbia da...

dov'è notevole la presenza di sottolineatura 'evidenziante' (un trattino verticale) sotto *pati*, che è la voce che si vuole rendere con una perifrasi dal sapore 'vivente': il resto non conta.

VI.3.3. *Maiuscole / minuscole*. La grafia minuta pone qualche dubbio: per solito Manzoni tende a conservare la minuscola, se la traduzione è interna al verso; la maiuscola all'inizio, seguendo la consuetudine del testo che prevede la maiuscola iniziale.

VI.3.4. *L'a capo*. L'a capo non ha di norma, stante l'esiguità del margine, alcun valore. E tuttavia deve essere rispettato per le battute consecutive, dove è palesemente intenzionale (e spesso marcato anche da un pic-

⁵⁰ «ora sono proprio fra l'altare e la pietra sacrificale» (trad. di Paratore).

⁵¹ «Allora, dimmi un po', ti va o no, nel caso che questi non tornasse, di pagarmi venti mine, come riconoscimento?» (trad. di Paratore).

⁵² «E la gioventù di Atene sopporta che un simile individuo abiti qui?» (trad. di Paratore).

colo 'rientro'). Così pure spesso l'a capo 'evidenzia' la marca linguistica (spesso, abbreviatamente: «fior.», «tosc.», «mil.se», «franc.») o talora il 'registro'; e deve pertanto essere riprodotto. Così ad esempio è tradotto: «gratiam | facio» (*Trinummus*, a. II. Sc. II, v. 16: III, p. 436):

Ti dò licenza.
ironico –

qui l'a capo è stacco calcolato a evidenziare la 'chiave di lettura'.

Può accadere che, più o meno consapevolmente, l'a capo venga a surrogare una punteggiatura seriale, come la virgola, che deve essere reintegrata tra uncini: così nella serie ternaria già analizzata:

panciutello, statura giusta <,>faccia burbera

rispondente a «aliquantum ventriosus, | Truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte» (*Mercator*, a. II, sc. II, vv. 20-21: I, p. 149):⁵³ dove l'a capo cade dopo «giusta».

VI.3.5. *Tondo-corsivo*. In corsivo figurano i titoli delle opere, di norma sottolineati, e così pure voci e locuzioni di altre lingue (ma non vengono normalizzate, nell'uno e nell'altro caso, le eccezioni). Rese con il corsivo anche sottolineature di natura diversa. Ad esempio: «sese omnes ament»⁵⁴ (*Captivei*, a. I sc. 2, v. 36: I 393), è tradotto: «son tutti *egoisti* →». La sottolineatura, che non riguarda, come di norma, parola straniera, ma neologismo sconosciuto alla *Crusca* veronese, sembra tradire una sfumatura ironica. Don Abbondio, pur esprimendo la stessa idea del prossimo, dovrà dire altrimenti: «Oh povero me!» esclamava don Abbondio: «oh che gente! che cuori! non c'è carità: ognuno pensa a sè; e a me nessuno vuol pensare!» (XXIX 10).

VI.3.6. *Abbreviazioni*. Le abbreviazioni interne alla parola (con o senza *titolus*) sono sciolte con opportuna integrazione: ad es. «Mil.se» → «Mil.<ane>se». Delle più comuni si fornisce una agevole legenda.

VI.3.7. Raro l'uso di parentesi per il commento di 'registro', come in *Asinaria* a. I, sc. 2, v. 19: «Reddam ego te ex fera, fame mansuetem, me specta modo» (I, p. 127):

⁵³ Il verso, nelle edizioni attuali, è diverso.

⁵⁴ «pensano solo a sé» (trad. di Paratore).

aspetta (termine di minaccia)

Il *ductus* peraltro dice chiaramente che la parentesi è aggiunta in un secondo tempo per chiarire il senso (altrimenti poco evidente) della traduzione.

VI.4. L'apparato

Tutti i siti riproducono di norma la postilla con gli interventi correttori dell'autore: soluzione, alla fine, ben comprensibile considerato che l'autografo è presente, e il lettore naturalmente si interroga su ciò che vede, e magari non riesce a decifrare. Con apposita visualizzazione sarà possibile leggere (in tutto o in parte) porzioni cassate, riscritture (su abrasioni e 'sbavature') e correzioni. Si farà ricorso alle didascalie di uso consolidato: *segue* (che introduce una porzione cassata e abbandonata); *prima* (lezione precedente); *ins.* (lezione aggiunta per solito in interlinea); *su* (lezione ricalcata sopra); *da* (lezione ricavata, per sottrazione o aggiunta, da altra precedente). Ma, anche in questo caso, l'editore digitale dovrà interrogarsi sull'opportunità di ricalcare le consuetudini e le orme della filologia d'autore.

L'edizione di Whitman trascrive in forma più diplomatica possibile: barra sulle parole cassate, parole inserite in interlinea ecc.: insomma l'autografo viene riprodotto in forma quasi 'fotografica'. Di certo, per la nostra lunga tradizione ecdotica, un vero orrore: eppure, se l'edizione digitale vuole raggiungere il suo scopo (che dovrebbe essere quello di rendere accessibile il documento, specie di questo tipo) e rivolgersi a un pubblico vasto, forse qualche sacrificio è da mettere in conto. E forse una forma di descrizione più 'parlante' (di questo tipo quella proposta dai *Melville's Marginalia*) sarà vivamente apprezzata dall'utente 'generico'.

VI.4.1. Le varianti alternative. La presenza di numerose varianti alternative (dislocate talora sopra, ma anche sotto il testo base, o di séguito) rende necessaria una rappresentazione adeguata.

Utile riprodurre quegli a capo che risultano funzionali al necessario 'stacco' delle forme diverse e concorrenti: in questo modo la trascrizione diplomatica riproduce perfettamente la postilla, e il senso assunto dagli 'a capo' (che è quello di marcare l'equivalenza perfetta dei concorrenti). Ma, già nel caso di una postilla come la seguente:

Milanese: far chiacchiere,
far ragioni

il ricorso agli apici letterali rende perspicua una sequenza lineare del tipo: «Dic mihi istuc, Memechme, quod vos dissertatis»⁵⁵ (*Menaechmei*, a. V, sc. 2, v. 58: II, p. 208, sottolineatura di Manzoni), così restituita:

Milanese: ^afar chiacchiere, ^bfar ragioni

La rappresentazione 'iconica' risulta a maggior ragione insufficiente in casi più complessi. Eccone un esempio. La postilla a «onustum corpus gero» (*Menaechmei*, a. V, sc. 2, v. 5: II, p. 204) risulterebbe, rispettando la collocazione spaziale nel margine, così restituita:⁵⁶

son pesante
gravaccio
porto i frasconi

Quand'anche risultasse evidente che «gravaccio» sostituisce «pesante» (dunque è variante parziale), mentre «porto i frasconi» sostituisce tutto, il risultato sarebbe, per ambiguità, del tutto insoddisfacente. L'aggiunta degli indici letterali, in apice, per le varianti parziali, e letterali corsivi, per quelle totali, consegue, ci sembra, un risultato migliore:

^ason ^apesante
^bgravaccio
^bporto i frasconi

E qui si torna sul tema centrale dell'insufficienza di una visualizzazione, anche molto chiara, della pagina postillata, ma anche di una trascrizione squisitamente diplomatica, che rinunci all'interpretazione del testo, con il rischio di equivoci anche gravi.

Il lettore, contando sulla visualizzazione, può subito apprezzare la dinamica delle opzioni alternative, magari osservando che la grafia non tradisce aggiunte seriori: la serie appare vergata di séguito, con lo stesso *ductus*, forse al termine di una esplorazione di vocabolari, testi di lingua e spogli di studio. Anche la sequenza lineare (magari con opportuno 'stacco' tra i segmenti maggiori) può rendere conto della dinamica variantistica:

⁵⁵ «Di' un po', Menecmo, fammi sapere che diavolo avete da litigare» (trad. di Paratore).

⁵⁶ Appena il caso di avvertire che Bassi trascrive in sequenza lineare: «son pesante gravaccio porto i frasconi».

^ason ^apesante ^bgravaccio ^bporto i frasconi

ma, ci sembra, in casi complessi come questo (peraltro rari), con qualche minore evidenza.

Gli apici risultano comunque utili anche quando, tra una traduzione e l'altra, si interponga un commento (II, p. 76) a contrassegnare tutte le varianti alternative:⁵⁷

^ahai il passo lungo.

Qui par detto in doppio senso, potendosi per *gradus* intendere *passo* e onore.

^bCome vai innanzi!

Utili gli apici anche per la rappresentazione in rigo: ad esempio per «Obnoxii ambo | vobis sumus»⁵⁸ (sottolineato da Manzoni), *Captivei* a. II, sc. 1, v. 20 (I, p. 401), e tradotto: «^atenuti, ^bobbligati –». Tanto più opportuni quando manchino, nel testo, sottolineature di riferimento (con rischio di fraintendimento).

Questo tipo di rappresentazione risulta vantaggiosa per postille in cui l'a capo, e la collocazione della variante, assolvano un valore di distinzione e di gerarchia. Così nel caso della postilla a: «Dabitur pol supplicium mihi de tergo vostro»⁵⁹ (*Mercator*, a. II, sc. 4, v. 75: I, p. 157):

Le vostre spalle ^apagheranno il fio

^bmi daranno soddisfazione

Il rispetto dei valori iconici non corrisponde in questo caso, mi pare, a passività nei confronti del testimone, ma al convincimento di una intenzionalità di certe scelte operate da Manzoni quanto all'uso dello spazio disponibile. L'esiguità del margine sembra offrire talora un'opportunità per rappresentare l'equivalenza delle opzioni proposte, sfruttando la dislocazione delle varianti rispetto alla lezione base (al di sopra, al di sotto, di fianco). Una rappresentazione che tenga conto di questi parametri può agevolare la lettura del manoscritto, sollecitandone l'osservazione e lo studio. Questo mi pare un valore che l'edizione digitale deve promuovere: un valore aggiunto che, necessariamente, l'edizione critica tradizionale si trovava spesso a surrogare (non senza il senso di un limite, tanto da riproporre talora, a necessario complemento, la ripro-

⁵⁷ Così pure a II, p. 401.

⁵⁸ «Obbligatissimi vi siamo tutti e due» (trad. di Paratore).

⁵⁹ «Oggi sulla schiena vostra me lo si pagherà come si deve il castigo» (trad. di Paratore).

duzione degli autografi).⁶⁰ L'uso degli apici potrebbe creare qualche perplessità in utenti senza infarinatura di filologia: in tutti i casi di utilizzo dovrà comparire un'apposita legenda.

Sulla frequenza di lezioni alternative come sintomo di una insufficiente padronanza linguistica si è detto (i molti rinvii a francese e milanese, e gli espliciti punti interrogativi, lo confermano). Ma senza generalizzare. La dichiarata intercambiabilità dei referti, la loro esibita equivalenza (sancita da perfetta identità di dimensioni e di grafia, e dalla evidente simultaneità di scrittura), lasciano pensare talora a una ricerca comune cristallizzata in un risultato a suo modo, in qualche misura, compiuto: un ventaglio di termini spendibili tutti, magari in contesti e situazioni diverse. Si pensi al caso di «Utrum is inane mavelit, ut eum animus aequom censeat» (*Trinummus*, a. II sc. 2., v. 25; III, p. 437), dove *animus* (sottolineato da Manzoni), è tradotto a margine con «^agenio, ^binclinazione, ^ccapriccio, ^dumore →»: varianti alternative, o meglio ancora esplorazione di un ventaglio semantico ampio e sfaccettato (di segno positivo la prima coppia, negativo la seconda). La postillatura plautina è anche una 'prova di lessico': un accertamento degli strumenti a disposizione dello scrittore per catturare le sfumature di un testo mutevolissimo nelle sue inflessioni, nel suo così frequente alludere e ammiccare.⁶¹

VII. La nota di commento

Una 'finestra' di note conterrà le indicazioni utili alla più immediata comprensione della postilla. Elenchiamo le principali:

- al bisogno (e cioè in assenza di sottolineatura di riferimento, quando la traduzione non corrisponda a un luogo facilmente riconoscibile: un verso intero, o porzione di verso nel caso di verso 'spezzato'), la nota evidenzierà la corrispondenza esatta;
- una particolare attenzione sarà riservata all'immagine (al cambiamento di *ductus*, ad esempio, che consente di individuare le aggiunte

⁶⁰ Ci piace ricordare qui almeno il caso dell'edizione critica dei *Canti* di Leopardi diretta da F. Gavazzeni, pubblicata dall'Accademia della Crusca nel 2006, poi in seconda edizione nel 2009 (voll. I e II a cura di C. Animosi, F. Gavazzeni, P. Italia, M.M. Lombardi, F. Lucchesini, R. Pestarino, S. Rosini; vol. III a cura di C. Catalano, E. Chisci, P. Cocca, S. Datteroni, C. De Marzi, P. Italia, R. Pestarino, E. Tintori), corredata da DVD che raccoglie le immagini di tutti i manoscritti e di tutte le stampe.

⁶¹ Sulla lingua plautina, e sulla sua specifica natura di lingua parlata (quanto si vuole poi trasfigurata dall'arte) scrive pagine ancora molto utili e acute J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, a cura di L. Ricottilli, Bologna, Pàtron, 1985 (I ed. 1980).

successive rispetto al corpo del testo base; o alle sottolineature ‘evidenzianti’ che potrebbero passare inosservate);

– saranno sciolti i rinvii ad autori e opere cui nella postilla è fatto cenno in forma abbreviata, con segnalazione dei volumi posseduti (nel caso di volumi postillati un *link* consentirà di accedere alla riproduzione digitale);

– saranno sciolte particolari difficoltà di comprensione. Ad esempio: «Mortua re, verba nunc facis. Stultus es, rem actam agis» (*Pseudolus*, a. I, sc. 3, v. 29: III, p. 143, sottolineato da Manzoni) è reso: «incenso ai morti». Occorre prestare attenzione al gioco di parole che scaturisce dalla battuta che precede: «Mortua re» (“Il denaro è defunto”);

– sarà fornita in nota la traduzione di citazioni in lingue diverse (latino, francese e milanese); per la traduzione di Plauto non è attualmente disponibile un *link* a una attendibile traduzione di riferimento,⁶² certamente utile anche per contestualizzare la battuta, e apprezzare la qualità della resa manzoniana. Si fa pertanto riferimento alla traduzione di Ettore Paratore (cfr. n. 16).

Le diverse ‘utilità’ enumerate saranno fuse in una unica nota che abbia carattere di fruizione semplificata, ma puntuale, per il lettore digitale.

VIII. *Link utili*

La complessità dei grandi postillati richiede presentazioni analitiche e percorsi guidati: nel caso specifico di Plauto sarebbe auspicabile un’illustrazione dello spessore linguistico delle annotazioni (di cui si è fatto cenno), dei rapporti in particolare con le postille alla *Crusca* veronese; e qualche sondaggio sui riusi nella lingua dei *Promessi sposi*.

La possibilità di rinvio, nel sito, a studi specifici *open access* tramite appositi *link* costituirebbe un supporto importante di lettura e di studio. Cosicché, in buona sostanza, il presente contributo vuole rappresentare già, in prospettiva, una prima ricognizione e riflessione sulla specificità del documento pubblicato, utile ai futuri lettori che vogliano partire dall’edizione digitale per percorsi tutti da immaginare e da costruire. La navigazione sarà agevolata da alcuni sussidi di base che il sito intende predisporre: un *Inventario tipologico delle postille* (una guida nella varia

⁶² Né per ora è alle viste. Ringraziamo la dott.^{sa} Giorgia Bandini, dell’Università di Urbino, studiosa di Plauto, che ci ha dato positiva notizia degli strumenti accessibili e dei lavori in corso.

configurazione e fenomenologia delle note a margine); un *Vocabolario dei termini utilizzati* (opportuno, data la varietà dei referti, anche ai fini di predisporre un 'vocabolario controllato', economico e univoco); una *Tassonomia dei segni di lettura* (ricognizione dei segni che si incontrano nei postillati e delle principali funzioni che rivestono).

IX. Conclusioni provvisorie

La nuova edizione dei postillati manzoniani vuole essere, come tutte le edizioni del resto, una scommessa, difficile, e per questo avvincente: quella di garantire una nuova accessibilità e leggibilità a questo genere di testi, capace di promuovere un più vivo interesse e una più assidua frequentazione nella prospettiva di una loro effettiva integrazione con il *corpus* delle opere.

Ogni ambiente digitale richiede all'editore, ci sembra di poter dire conclusivamente, una nuova 'filosofia'. I siti a disposizione ne sottendono ciascuno, a ben vedere, una diversa, in qualche modo riconducibile anche alla varietà degli autori proposti e della loro produzione. Il sito dedicato a Darwin, ad esempio, sembra puntare tutto sugli oggetti indagati e sui concetti espressi: e il principale interesse dell'editore si direbbe quello di costituire una rete che li metta in relazione, e in qualche modo ricostruisca la ricerca dello scienziato nel vivo del suo procedere; di qui le molte parole chiave che figurano in servizio della postilla, e che rimandano ad altrettante, relative agli stessi oggetti o agli stessi concetti. Ma, in generale, è chiara, in tutta la sitografia esplorata, la consapevolezza di uno statuto profondamente diverso dell'edizione digitale rispetto a quella cartacea, e l'impegno a garantire la fruizione più vasta possibile dei documenti raccolti: questo l'imperativo cui si è tentato, con vario grado di complessità e di impegno, di ottemperare, ricorrendo, con calcolo sottile, alle agevolazioni che le risorse informatiche mettono a disposizione. Sembra questa la parola d'ordine, questo l'impegno di tante, del resto straordinarie, imprese.

ABSTRACT

Tutte le riproduzioni digitali dei postillati manzoniani saranno presto accessibili sul portale *Manzoni online* (progetto Prin 2015), insieme a un inventario esaustivo delle biblioteche, all'intero *corpus* dei manoscritti e delle opere

a stampa, e a nuovi strumenti di ricerca. Il presente saggio, partendo dal caso di un postillato di grande importanza e complessità (le *Comoediae* di Plauto), riflette sulla sfida che l'editore digitale deve affrontare per rendere effettivamente fruibile lo straordinario patrimonio dei *marginalia* manzoniani. Non è pensabile lasciare il lettore da solo di fronte a documenti spesso estremamente complessi: occorre accompagnare l'offerta con opportuni supporti di interpretazione e di studio. Solo così la disponibilità delle riproduzioni digitali potrà effettivamente tradursi in un approfondimento del pensiero e dell'opera manzoniani, e in un invito a nuove ricerche.

Parole chiave

Manzoni, Plauto, postillati, filologia, edizioni digitali, linguistica.

The main purpose of *Manzoni online* web portal is to house the whole *corpus* of Manzoni's *marginalia* digital reproductions, together with an exhaustive catalogue of the author's library, his printed works and manuscripts and new tools of research. This essay arises from a very relevant and elaborate annotated book (the *Comoediae* by Plauto), and reflects upon the challenge that the digital editor must take up to place the special heritage of Manzoni's *marginalia* at researchers' disposal. It is inconceivable that the reader should be left alone with papers which are often extremely complex: on the contrary, the future users need to be given suitable interpretation tools. This is the only way to turn the availability of the digital reproductions into an in-depth study of Manzoni's works and into a call to new researches.

Keywords

Manzoni, Plautus, annotations, philology, digital editions, linguistics.

LA FILOGIA A TUTTO TONDO

DI ROBERTO RIDOLFI

GIAN MARIO ANSELMI

Da tempo si è aperto un dibattito in Italia per certi versi drammatico tra studiosi, critici letterari e filologi: si avverte fra tanti ormai che qualcosa nei nostri studi non “morde” più, non è efficace, non parla adeguatamente ai lettori. Per gli studi filologici poi la cosa ha assunto dimensioni consistenti: l’esasperato tecnicismo, spesso frigido ed epistemicamente debole, di molti lavori ha fatto virare la filologia italiana (per altro da sempre tanto ossessionata dalla tradizione manoscritta quanto di fatto avara di interesse per la filologia dei testi a stampa e per quella, fondamentale, che Ezio Raimondi chiamava “filologia della ricezione”) verso uno pseudo scienziismo che nulla ha a che vedere con il radicamento storico e concettuale della filologia originaria e della sua vocazione a “rischiare” i testi per i lettori piuttosto che renderli incomprensibili con apparati *monstre* forse utili solo a fini concorsuali, e quindi auto-referenziali. Ma non per tutti e non sempre è stato così: ed è qui che entrano in ballo la figura e l’opera di una personalità così inattuale e al tempo stesso per noi oggi, frastornati, così decisiva come quella di Roberto Ridolfi (1899-1991). La metterei in parallelo con uno studioso di letteratura italiana (di una generazione di poco posteriore) che oggi più che mai, a vent’anni dalla sua scomparsa, sembra tornare al centro di una metodologia critica a tutto tondo che ambisce a leggere la letteratura come chiave privilegiata per comprendere il mondo, in dialogo proficuo e costante con antropologia, sociologia, cultura popolare, folklore, cibo, immaginario: parlo di Piero Camporesi, indimenticato Maestro di un rinnovamento radicale degli studi letterari. La loro apparente “inattualità”, la loro ricerca di uno stile narrativo lontano dalle secche convenzioni della saggistica accademica, l’ansiosa esplorazione di territori

dove far convergere una molteplicità di suggestioni e ipotesi critiche ne fanno straordinari maestri di studi, in realtà quanto mai attuali oggi per noi, come la stessa originalissima intrapresa, fortemente voluta e sostenuta da Francisco Rico, della rivista *Ecdotica*.

Ma torniamo a Ridolfi e alla “sua” filologia *a part entière* (come direbbero gli storici delle *Annales*): l’ampio respiro delle sue ricerche filologiche (per altro accompagnate negli anni da eccezionali reperimenti di testi, opere e documenti prima sconosciuti) è innanzitutto incardinato in una robusta radice storica. Essere filologo, più volte lo ribadisce Ridolfi, è innanzitutto essere storico, avendo prioritario rispetto per tutte le competenze che si pretendono dalla ricerca storica al suo massimo livello. La stessa letteratura con i suoi capolavori sarebbe per Ridolfi incomprensibile senza lo sfondo storico che ne determina i “margin” e i confini (e tutto questo senza nessuna accondiscendenza supina a De Sanctis, con cui Ridolfi sempre instaura un dialogo critico serrato e sempre rispettoso però, in tempi allora di dilettantesche liquidazioni dello storicismo desantisiano, delle sue grandi intuizioni metodiche).¹

Ed è così che Ridolfi elencò, quasi provocatoriamente, in apertura dei suoi *Studi guicciardiniani* del 1978 (Firenze, Olschki) le competenze da pretendersi per il vero editore critico di testi: bibliologia, bibliografia, filologia, linguistica, storia, scienze ausiliarie della storia, archivistica, paleografia. I terreni di contiguità tra il lavoro dello storico e dell’editore critico in sostanza convergono e si sovrappongono (non a caso non cita la critica letteraria) secondo una robusta metodologia interdisciplinare già allora praticata con fatica dai filologi nostrani e poi sempre più accantonata ma che oggi torna con prepotenza a noi nell’ansiosa ricerca di un vero rinnovamento degli studi filologici. Non a caso Ridolfi, seguendo il tracciato delle sue straordinarie ricerche su Machiavelli e Guicciardini, dovette per tutta la vita misurarsi con la storia della storiografia ovvero con le opere storiche dei suoi due amati autori: quindi l’analisi e il reperimento delle fonti, l’esplorazione rigorosa e continua degli archivi, la messa in luce dei metodi di lavoro e della *dispositio* del materiale storiografico nelle grandi opere di Machiavelli e Guicciardini lo resero appunto ben addestrato a cimentarsi con la vasta gamma delle metodologie storiografiche.²

¹ Per il punto biografico, critico e bibliografico su Roberto Ridolfi occorre rifarsi ai suoi numerosi scritti autobiografici e al sito ufficiale che gli è stato dedicato. Inoltre: M. Martelli, *L’opera di Roberto Ridolfi. Saggio critico e bibliografico*, Firenze, Olschki, 1962; G. Cantele, R. Sbiroli, *Roberto Ridolfi. Bibliografia*, Firenze, Olschki, 2010.

² Cfr., per un approccio metodico generale alla storia della storiografia, G.M. Anselmi, *Narrare Storia e storie. Narrare il mondo*, Milano, Franco Angeli, 2013.

In aggiunta va ricordato un elemento di grande interesse e foriero di molteplici spunti: la passione storiografica e al tempo stesso empatica per opere e autori condusse, com'è ben noto, Ridolfi a cimentarsi in tre grandi monografie biografiche (le straordinarie *Vite* di Machiavelli, Guicciardini e Savonarola).³ Queste tre biografie non sono solo ancora oggi pietre miliari per studiare questi autori ma rappresentano un esemplare metodo di dialogo intradisciplinare all'interno della stessa produzione di Ridolfi. Le biografie infatti vanno lette contestualmente alle edizioni critiche che Ridolfi approntò di varie opere di quegli autori: gli apparati, le note, le postille delle edizioni rimandano alle biografie e viceversa nelle biografie (che pure hanno un vivace e brillante stile narrativo) continuamente (e specie nel formidabile apparato di note e fonti) si dialoga con gli spunti che nascono dalle edizioni. Insomma abbiamo, nella filologia a tutto tondo di Ridolfi, un rimando continuo e scoppiettante alle ragioni della storia e della biografia con quelle dei testi e dei loro apparati filologici. Le edizioni sono stracolme di riferimenti biografici e note storiche sull'autore e il suo *milieu* e le biografie sono ricchissime di preziose puntualizzazioni filologiche e documentarie. Inoltre egli per i suoi autori preferiti pubblicò vari volumi di saggi e studi che raccoglievano il lavoro di anni di ricerche, volumi a loro volta in dialogo con le *Vite* e con le edizioni critiche. In tal modo Ridolfi creò, insomma, vere e proprie "galassie" storiche e filologiche su Machiavelli, Guicciardini e Savonarola costituite da opere saggistiche e critiche in costante dialogo fra loro e frutto di decenni di lavori incessanti tra biblioteche ed archivi, sempre con attenzione primaria a documenti inediti e a fonti di prima mano. In tal modo l'opera, il testo, l'autore erano paritariamente illuminati e ciò accadeva in una temperie critica (specie del dopoguerra) in ansiosa e ridicola rincorsa alla dichiarazione di "morte dell'autore" mentre Ridolfi, incurante di queste mode, lumeggiava il primato dell'autore e al tempo stesso l'esplorazione impareggiabile delle opere, di fatto mettendo in mora ogni pretesa di astoriche e acroniche "scissioni" tra autori ed opere. Ne conseguiva una metodologia filologica efficacissima che consentiva di rendere ogni apparato di testi editi un corpo vivo e pulsante e non un mero esercizio tecnico

³ *Vita di Girolamo Savonarola*, Roma, Angelo Belardetti Editore, 1952 (e poi VI ed. riveduta, Firenze, Sansoni, 1981; e ancora, con note di E. Garin, Firenze, Le Lettere, 1997); *Vita di Niccolò Machiavelli*, Roma, Angelo Belardetti Editore, 1954 (poi VII ed. accresciuta e riveduta a Firenze, Sansoni, 1978 e ancora a Roma, Castelvechi, 2014); *Vita di Francesco Guicciardini*, Roma, Angelo Belardetti Editore, 1960 (nuova ed. a Milano, Rusconi 1982).

o erudito. In queste vere e proprie costellazioni filologiche venivano ovviamente a primeggiare competenze che andavano ben oltre, e già lo accennavamo, le metodiche strettamente filologiche allora tradizionali. Il lavoro di esplorazione di archivi e manoscritti si accompagnava in Ridolfi a una grandissima competenza bibliologica dei testi a stampa (in particolare studiò l'editoria fiorentina del xv secolo e in generale fu tra i precursori nello studio dei paleotipi / incunaboli): la tradizione a stampa dei testi ed opere che studiava e desiderava editare era per lui fin dagli anni quaranta del Novecento (fra i pochi allora in Italia) centrale così come, attraverso la stampa, lo studio della loro ricezione (appunto la raimondiana "filologia della ricezione"). Forse questo fu anche uno fra i tanti motivi per cui il suo lavoro fu particolarmente apprezzato nel mondo anglosassone e che gli procurò in Inghilterra nel 1961 una prestigiosa laurea *ad honorem* ad Oxford (in Italia la ebbe a Pisa nel 1960).

Tutto ciò che qui abbiamo argomentato è clamorosamente messo in evidenza nella galassia delle sue ricerche su Machiavelli, in particolare nell'edizione critica della *Mandragola* (Firenze, Olschki, 1965) e negli *Studi sulle commedie di Machiavelli* (Pisa, Nistri-Lischi, 1968): proprio l'edizione ridolfiana della *Mandragola* costituì una svolta negli studi su Machiavelli, consentendo per un verso di fissare un testo critico nuovo e definitivamente attendibile di una delle più grandi opere teatrali di ogni tempo e dall'altro di avanzare una datazione solida dell'opera al 1518 dopo decenni di dibattiti in merito. Alcuni studiosi in seguito hanno avanzato, anche di recente, ipotesi diverse di datazione; oppure ipotesi di varie articolazioni nell'ideazione e stesura dell'opera e delle sue fasi redazionali che sarebbero da "spalmare" su più anni a partire circa dal 1513 / 1514 (è il caso di Pasquale Stoppelli), ma le acquisizioni di Ridolfi ancora tengono se in definitiva la proposta ben fondata di Giorgio Inglese di pensare al 1519 / 20 come data di stesura dell'opera è praticamente nel "solco cronologico" delle osservazioni di Ridolfi; lo stesso Stoppelli pensa, del resto, a quegli anni come possibile approdo finale della lunga gestazione da lui ipotizzata.⁴

Simile acribia machiavelliana del Ridolfi nacque da una sua straordinaria scoperta (l'esplorazione inesausta di archivi e carte...) ovvero di un codice rediano (R) del 1519 inedito e sconosciuto, molto vicino

⁴ Per il punto critico sulla *Mandragola* è da consultare la voce che le ha dedicato P. Stoppelli in *Enciclopedia machiavelliana*, a cura di G. Sasso e G. Inglese, Roma, Trecani, 2014 nonché il recente volume dedicato al *Teatro* di Machiavelli, sempre a cura di P. Stoppelli, nell'Edizione Nazionale delle *Opere*, Roma, Salerno Editore, 2017.

a Machiavelli (è il primo testimone della *Mandragola* che reca il nome di Machiavelli come autore) e di gran lunga più completo dei testimoni a stampa prima di allora noti: grande rinvenimento che consentì di ripensare e rieditare il testo machiavelliano (nella veste che anche attualmente leggiamo) in una versione ben più ampia e corretta e di definire la sua datazione incrociando i dati della sorprendente scoperta con i dati già conosciuti ma riletta in chiave nuova. Il fatto singolare che dice tutto della spregiudicata ecdotica ridolfiana, in anticipo sui tempi, fu che Ridolfi guardò con prudenza alla sua pur rilevante scoperta e seppe discernere la pari importanza della più attendibile fra le stampe già note (ribattezzata da Ridolfi F rispetto alla precedente segnatura C): il risultato fu un'edizione critica che continuò a basarsi sulla edizione a stampa F (che risultava più attendibile, per correttezza interna, del nuovo manoscritto) integrata però dalle parti e lezioni della commedia prima ignote presenti invece solo in R. I filologi italiani, appunto ancorati alla tradizione manoscritta sempre da privilegiare, reagirono con ammirazione alla scoperta ma alcuni criticarono Ridolfi per le sue scelte che addirittura sembravano sminuire il suo straordinario rinvenimento del ms. R. Poi il dibattito divenne più documentato e articolato: Pasquale Stoppelli, ad esempio, in anni recenti, pur essendo fra i maggiori propugnatori, sulla scia di Ridolfi, di una rinnovata filologia dei testi a stampa, pensa al primato di R rispetto all'edizione F perché di quest'ultima ha potuto mostrare, lavorando appunto "alla Ridolfi", incongruenze ad opera dei tipografi / correttori che probabilmente erano sfuggite a Ridolfi mentre Mario Martelli nel 1970 avanzava una sorta di "mediazione" fra i due testimoni. Sia come sia, oggi la questione del testo della *Mandragola* si può affrontare con armi adeguate proprio grazie all'opera pionieristica di Ridolfi.

Ridolfi a suo tempo rispose in modo puntiglioso e talora con ironia ai suoi critici, ribadendo la correttezza del suo apparato dove la stampa rimaneva centrale ma il manoscritto si rivelava un magnifico arricchimento del testo, prima molto incompleto. Né mancò di approfittare dell'occasione per criticare la mania tipicamente italiana (e resa quasi programmatica da Contini) di vedere ovunque "varianti d'autore" (anche quando, specie per opere teatrali, ci si trovava di fronte platealmente a varianti di editori spesso d'intesa con chi allestiva lo spettacolo).

La *Mandragola* era del resto un testo teatrale e come tale occorreva tener conto delle rappresentazioni, delle stampe che erano state approntate per tali occasioni e di come il testo ne potesse risultare condizionato (Ridolfi ben conosceva il fondamentale dibattito che in proposito nel

mondo anglosassone si era aperto da decenni su come procedere all'edizione dei testi teatrali di Shakespeare tutti traditi a stampa e tutti segnati da varianti non sempre d'autore e legate alla loro messa in scena): sicché la sua attenzione fu volta anche alle varie rappresentazioni e alle stampe che vi stavano alle spalle con uno studio assiduo sia di documenti e di note sia della fattura delle stesse carte a stampa con vasta competenza bibliologica e bibliografica. Se pensiamo che tali osservazioni tornano in chiave biografica e storica nella *Vita di Machiavelli* incrociandosi, specie nella settima e ultima edizione del 1978, coi dati filologici dell'edizione critica possiamo comprendere alla fine come la "galassia" del Machiavelli ridolfiano diventi esemplare non solo per comprendere meglio Machiavelli (che non è cosa da poco!) ma anche per determinare un metodo di studi di impressionante attualità ermeneutica.

Ma forse la "galassia" ridolfiana più imponente per mole di studi e straordinari rinvenimenti riguarda Guicciardini: prima che Ridolfi vi mettesse mano lo stato filologico e documentario del grande storico era in sostanza confuso; le sue carte, tutte presenti nell'Archivio della famiglia Guicciardini, non studiate né esplorate nei modi dovuti, la conoscenza profonda dell'autore molto lacunosa benché ci si trovasse di fronte a uno dei grandi della nostra letteratura. Unica eccezione: la magistrale edizione critica dei *Ricordi* (una sorta di *ne varietur* della filologia italiana) a cura di Raffaele Spongano (della generazione stessa di Ridolfi, era infatti nato nel 1904), che esce nel 1951 (Firenze, Sansoni), mettendo finalmente ordine, con una metodologia che per molti versi lo apparenta a Ridolfi (e infatti Ridolfi la loderà), all'intricata tradizione testuale e autografa del capolavoro guicciardiniano.

Aggiungiamo a merito del Ridolfi che egli in più punti delle sue opere confessa apertamente la sua preferenza (potremmo dire simpatia umana) per Machiavelli: nonostante ciò coglie benissimo la grandezza di Guicciardini (specie dello storico), ne sviscera le doti e non si accoda certamente al giudizio duro che De Sanctis aveva dato dell'"uomo Guicciardini" e che così tanto negativamente aveva pesato nei tempi moderni sulla sua minore fortuna rispetto a Machiavelli.

Presso la Biblioteca del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna possediamo una copia degli *Studi guicciardiniani* ampiamente chiosata a matita da sottolineature e piccole notazioni autografe di Ezio Raimondi (come Camporesi di una generazione di poco posteriore a Ridolfi) in una sorta di straordinaria triangolazione "Guicciardini / Ridolfi / Raimondi": Raimondi a metà degli anni Settanta tenne per gli studenti di Lettere un memorabile corso universita-

rio su Machiavelli e lo fece sovente in dialogo con molte delle intuizioni ridolfiane edite (e che poi il volume del 1978 vide raccolte in unica sede), benché la formazione e la metodologia dei due studiosi fosse profondamente diversa. Ma una cosa li accomunava: la passione per la storia e per la storiografia e la concezione di una filologia non angusta ma ampia le cui radici Raimondi amava far risalire alla grande tradizione tedesca del Sette / Ottocento. Non a caso le sottolineature, le notazioni a margine, le esclamazioni approvative (quasi inesistenti i tipici punti interrogativi con cui Raimondi soleva alludere a qualche perplessità circa i testi che compulsava) puntano tutte in queste direzioni specie laddove le parole di Ridolfi sciolgono nodi interpretativi. Ad esempio a pag. 241 degli *Studi* è tutta sottolineata la felice frase che Ridolfi dedica a Guicciardini quasi in chiosa del suo confronto con Machiavelli e di cui citiamo solo una battuta: «La sua lucida e fredda intelligenza vedeva ciò che le bollenti passioni velavano ai suoi concittadini». Che in sostanza spiega perché l'empatia di Ridolfi per Machiavelli e le sue bollenti "passioni" non potesse riprodursi in modi analoghi per le lucide e implacabili e perciò "fredde" seppure giustissime procedure di Guicciardini che tanto Ridolfi stesso contribuì a valorizzare. È singolare, ma forse fino a un certo punto, che proprio tre studiosi di scuola bolognese (Spongano, Raimondi e Camporesi), diversissimi fra loro, abbiano però tutti e tre dialogato a distanza con Ridolfi più di quanto non accadesse in molte altre realtà: forse il lungo insegnamento di Letteratura italiana a Bologna di un severo ma originalissimo studioso di matrice storica e positivista, filologo di ampio respiro e Maestro legato alla gloriosa "scuola storica" quale fu Carlo Calcaterra (1884-1952), ebbe un qualche peso in questa pagina poco esplorata ma fondamentale di storia della critica italiana.

A margine mi si consenta poi di dire, in autentico spirito ridolfiano, come il mio reperimento (prima non conosciuto) delle notazioni di Raimondi al Guicciardini di Ridolfi mostri quanto foriero di brillanti esiti critici e filologici sia sempre il cosiddetto (così come coniato da tempo da bibliotecari e archivisti) materiale "grigio" di note, appunti, chiose, postille, foglietti autografi presenti nei fondi bibliotecari e nei lasciti di studiosi e scrittori e di cui il Dipartimento bolognese è ad esempio particolarmente ricco: a riprova che la bibliologia e l'archivistica così care a Ridolfi restano essenziali per ogni esplorazione che voglia documentare e ricostruire interi aspetti di protagonisti degli studi e delle loro ricerche. Tanto più oggi in cui assistiamo a una fortunata e felice stagione di ricerche, rinvenimenti e studi sui "postillati" d'autore (si veda ad esempio quanto sta emergendo per i postillati manzoniani) e per i quali la

metodologia ridolfiana, benissimo in luce nell'edizione delle *Cose fiorentine*, può risultare di esempio decisivo.⁵

Certamente il ritrovamento più importante di Ridolfi fra le carte di Guicciardini fu appunto dato dai dieci quaderni (prima scambiati per appunti e frantesi nella loro natura di opera storica vera e propria) dell'opera storiografica incompiuta che Ridolfi stesso volle chiamare, in assenza di titoli dell'autore e con gustoso *understatement*, *Cose fiorentine*: il testo, di straordinario valore storiografico, secondo le inappuntabili ricostruzioni di Ridolfi, segue le giovanili *Storie fiorentine* e prepara il terreno metodico della *Storia d'Italia* il cui primo nucleo giustamente Ridolfi fa risalire a quei *Commentari della Luogotenenza* già segnati dall'amarezza di Guicciardini per la sconfitta generale italiana e sua personale dopo il Sacco di Roma. Attraverso l'impegno filologico sulle *Cose* e lavorando ad ordinare il ricco materiale dell'Archivio Guicciardini, Ridolfi può così ricomporre il quadro reale delle varie fasi del cimento storiografico di Guicciardini fino all'approdo del capolavoro, la *Storia d'Italia*, e passando per le tappe cruciali delle *Cose* e dei *Commentari*. L'opera del più grande storico italiano veniva finalmente delucidata e messa "in ordine" al fine di produrre "discernimento" (concetto ermeneutico che dovrebbe sempre essere prioritario per il filologo) e col contributo di una pluralità vasta di metodiche fra loro connesse, quelle più care al Ridolfi, ecdotiche, paleografiche, archivistiche, bibliologiche...

La prima edizione delle *Cose*, per i tipi di Olschki, risale al 1945 (riedita poi nel 1983 in anastatica sempre da Olschki) con prefazione di Eugenio Garin: è di grande interesse notare come sia nell'introduzione di Garin che in quella di Ridolfi si faccia esplicito riferimento alla speranza che, dopo la fine della tragica guerra, a partire da quell'anno emblematico, il 1945 appunto, il Paese potesse rinascere e rinascere anche attraverso la ripresa e il rinnovamento degli studi dei grandi autori della nostra

⁵ Alludo alle ricerche coordinate da Paola Italia che già aveva sperimentato e ancora sperimenta metodologie innovative sulle carte, carteggi, postillati, documenti dei fondi di Manzoni e di Gadda. E nel pieno spirito ridolfiano di ampie ricerche all'incrocio tra archivistica e filologia prende le mosse l'originalissimo progetto legato al Centro Studi ARCE nato di recente dalla collaborazione / convenzione tra Dipartimento di Filologia classica e italianistica di Bologna e Archivio di Stato di Modena con il coordinamento scientifico di Loredana Chines e Patrizia Cremonini: il fine del centro è infatti di studiare a tappeto il ricchissimo patrimonio dell'Archivio Segreto Estense con le sue carte e scritti (giacimento di vaste proporzioni mai esplorato a fondo) e che si estende dal 781 agli inizi del XIX secolo. Già sono emersi straordinari rinvenimenti (specie a cura di Loredana Chines e di Bruno Capaci) su figure capitali, ad esempio, come Ariosto o Lucrezia Borgia.

storia passata: editare un testo praticamente tanto ignoto quanto importante del Guicciardini pareva come il simbolo di una rinascita generale cui proprio il nostro Rinascimento poteva fornire solide basi all'Italia. Insomma: Garin e Ridolfi, in quel particolare momento storico di "svolta", vedono anche in Guicciardini, e appunto in controtendenza con le osservazioni su di lui di De Sanctis, un riferimento rilevante per l'impegno civile che attendeva un Paese martoriato ma pieno di speranze in un rapido riscatto.

L'edizione è magistrale e andrebbe usata come esempio per chiunque si appresti a una edizione critica di testi autografi inediti con note, cancellature, postille, varianti: purtroppo ben pochi fra i filologi (in genere scarsamente interessati dalle opere storiografiche, perfino di un grande come Guicciardini, con la felice eccezione degli studi ed edizioni critiche, davvero "ridolfiani" per molti aspetti, di Gabriella Albanese) vi fanno riferimento metodologico sicché oggi mi pare giunto il momento di ridare a quell'edizione (di più di settant'anni fa!) tutta la centralità che merita specie per i giovani che si avventurano sugli impervi sentieri della filologia. Straordinario appare l'impegno di Ridolfi per rendere leggibile al pubblico un testo frammentato e incompiuto senza sacrificare nulla al rigore ecdotico degli apparati: la riproduzione fedele del testo è accompagnata infatti da decisive note in apparato e da una serie di "interlinee" (non confondono affatto il lettore, anzi chiariscono perfettamente il grande lavoro di stesura di Guicciardini) che mettono in luce tutto il *corpus* di note, lacerti, osservazioni, ripensamenti che caratterizzano il lavoro scritto di un grande storico. Non ci restano molti "cantieri" *in fieri* e inediti di opere storiografiche umanistiche e rinascimentali (uno dei più ricchi in questo senso è rappresentato dall'opera storiografica del bolognese Giovanni Garzoni solo recentemente edita):⁶ perciò è di massima importanza l'accuratezza con cui Ridolfi ci dà conto delle complesse articolazioni della stesura del testo guicciardiniano fino a pubblicare, in apposite sezioni dell'apparato, tutte le lezioni di singole parole o di periodi cancellati da Guicciardini prima di approdare alla lezione finale. Né da meno sono gli indici finali, in particolare quello dei nomi, che non si esauriscono in mera elencazione alfabetica ma quasi per ogni lemma (metodo innovativo e pochissimo ripreso da altri filo-

⁶ G. Garzoni, *Historiae bononienses*, edizione critica a cura di A. Mantovani, Bologna, Bononia University Press, 2010. Sui *Ricordi* e con grande attenzione per le suggestioni metodiche di Spongano e di Ridolfi è tornato G. Palumbo che ha curato *Ricordi, Redazione C*, edizione diplomatica e critica, Bologna, Bononia University Press, 2009.

logi) si dà conto di ulteriori *crucis* filologiche, di osservazioni bibliografiche talora argute e “impertinenti”, di temi e nodi interpretativi che a quel nome si legano. Per cui gli indici divengono parte integrante (come non era accaduto mai prima in tale misura) ed essenziale dell’edizione davvero “a tutto tondo” delle *Cose*. Il tutto con soluzioni tipografiche d’avanguardia (contigue alle soluzioni tipografiche praticate da Spongano per l’edizione dei *Ricordi*) in perfetta sintonia con l’editore secondo una prassi che sempre vide molto attento Ridolfi nel rapporto con gli editori (consapevole com’era che per i lavori filologici occorressero infatti editori *ad hoc* pazienti e tecnologicamente attrezzati) specie nella straordinaria collaborazione con Olschki che fu appunto la casa editrice delle *Cose*. Si potrebbe dire che questa edizione ci mostra pienamente “come lavorava” uno storico rinascimentale: ma, come dicevamo, il suo impianto va ben oltre l’edizione esemplare di un’opera storiografica e risulta metodicamente imprescindibile per chiunque voglia praticare oggi una edizione critica di testi complessi e stratificati. La secolare e vastissima tradizione delle “glosse” e della loro natura storica ed ermeneutica (i glossatori bolognesi medievali e umanisti...) trova davvero in Ridolfi un vero erede moderno.⁷ E, come già per Machiavelli e la sua *Vita*, la corrispondente *Vita di Guicciardini* (1960; nuova ed. 1982, vedi nota 3) completa una “galassia” di riferimenti e rimandi interni che alla fine costituisce una pietra miliare per gli studi guicciardiniani.

Che l’attitudine di Ridolfi sia stata costantemente quella di un infaticabile cimento filologico volto a portare discernimento ed “ordine” storico ed ecdotico soprattutto fra le carte dei suoi illustri concittadini rinascimentali (e un po’ di orgoglio, mai dissimulato, di discendere da una delle famiglie più antiche e aristocratiche di Firenze ebbe certo in ciò il suo peso) lo dimostra l’impegno per un altro illustre personaggio di Firenze, del tutto diverso, se non antitetico, a Machiavelli e Guicciardini, ovvero Savonarola, le cui opere e soprattutto il cui carteggio necessitavano di rinnovati studi ed edizioni (egli presiedette all’Edizione nazionale delle opere del Savonarola fin dal 1953). Ecco perciò Ridolfi, in cimento con altri critici ma con un ruolo primario, divenire tra i protagonisti dell’edizione delle *Lettere* del frate (edizione del 1984): al Savonarola aveva già del resto dedicato nel 1952 una documentatissima *Vita* (un’altra “galassia”

⁷ Per l’attività glossatoria tra Medioevo e Umanesimo, oltre al mio *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, CLUEB, 1988, si vedano i molti e importanti studi di Loredana Chines (fondamentali i suoi reperimenti su Codro ad esempio) e di recente, specie per ciò che concerne Beroaldo, gli studi di Andrea Severi.

ridolfiana, cfr. n. 3) che meritò un'acutissima ed elogiativa recensione di Carlo Emilio Gadda (grande amante per altro della storiografia rinascimentale e barocca come in altro studio dimostrarai, cfr. nota 2) e che aveva spianato la strada, in anni in cui moltissimo ancora c'era da fare di innovativo in merito, per successive importanti acquisizioni critiche in una scia di studi che ancora oggi produce fertili esiti atti a rendere sempre più comprensibile e documentata la controversa biografia e l'opera del Savonarola (gli studi savonaroliani del resto sono praticati da tempo con ottimi esiti in Francia ad esempio).⁸

Ci sarebbero molte cose da dire sul Ridolfi filologo: qui abbiamo voluto soprattutto privilegiare le novità metodiche che egli mise in campo nello studiare i tre grandi autori rinascimentali fiorentini cui dedicò parte cospicua della sua vita. Nondimeno, nel dire, come abbiamo fatto, della "filologia a tutto tondo" di Ridolfi come non rammentare fin dagli anni giovanili il suo impegno appassionato per gli Archivi italiani specie privati (fu fondatore e condirettore dal 1929 al 1935 della *Rivista storica degli Archivi toscani*) e il loro riordino anche con importanti cariche pubbliche cui si applicò con grande dedizione. Non a caso fin dal 1934 gli fu conferita la libera docenza per chiara fama in Archivistica e Diplomatica. La questione Archivi lo appassionò per tutta la vita come gli studi e gli impegni sul patrimonio bibliotecario e insegnò Bibliografia presso l'Università di Firenze, università dove aveva fondato (in linea con la grande tradizione anglosassone e in grande anticipo per l'Italia) un Centro per lo studio dei Paleotipi: non a caso un suo libro capitale è proprio *La stampa in Firenze nel secolo xv* del 1958 (Firenze, Olschki), gioiello di lucidità e acume (anche qui con un uso sapiente delle possibilità tipografiche e dell'apparato indispensabile di fotografie molto accurate e "leggibili") ancora imprescindibile per studiare gli esordi della stampa a Firenze e della sua importanza nella tradizione e ricezione delle opere che vi si producevano e che era stato preceduto da un volume altrettanto innovativo fin dal titolo, *Le filigrane dei paleo tipi. Un saggio metodologico*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1957. Un capitolo a parte meriterebbero poi i decenni (dal 1944) che dedicò con passione alla direzione de *La Bibliofilia* (fondata nel 1899 ed edita da Olschki), la più importante rivista italiana (e tra le maggiori al mondo) di storia del libro ancora oggi ma che Ridolfi volle trasformare in un cantiere di confronto e innesto di varie discipline e competenze a cavallo tra

⁸ Si pensi ai lavori coordinati da J.L. Fournel su tutta la cultura fiorentina quattro / cinquecentesca.

storia, storia del libro e della stampa, l'ecdotica, la filologia, la paleografia, persino la critica storica e letteraria. Sicché, e particolarmente per gli studi di ambito umanistico e rinascimentale, divenne una fucina brillante e unica di dibattiti, recensioni, discussioni pluridisciplinari, con contributi suoi sempre illuminanti e ricchi di segnalazioni di inediti, di postillati o di preziosi rinvenimenti archivistici, contributi di studiosi affermati e di giovani ai loro promettenti esordi. La filologia vi brillava proprio in quanto era messa a confronto con quei saperi e quelle tecniche (archivistica, bibliologia, storiografia, storia della stampa, ecc.) che sempre Ridolfi aveva considerato centrali per l'apprendistato dell'editore critico. Una sorta di paradosso ci balza innanzi di questo protagonista così apparentemente "inattuale": se di lui possiamo dire che è stato fra i maggiori filologi di tutti i tempi, la gran parte dei suoi incarichi, della sua attività di insegnamento, della sua responsabilità di riviste prestigiose si svolse tutta in ambiti non specificamente filologici ma nel contesto di quelle discipline "ausiliarie della storia" a lui tanto care e che erano state tanto care alla sempre fertile Scuola storica. Quella grande stagione di studi positivistici e storici ad ampio raggio, cui attinge la lezione dello stesso Ridolfi, aveva collocato l'Italia al centro internazionale dei saperi letterari, storici, giuridici, scientifici dopo l'Unità (con un ruolo anticipatore straordinario di Carducci) ed oggi dovrebbe essere rivisitata a fondo per ritrovarvi le non secondarie e talora spregiudicate radici laiche e innovative che troppe manipolazioni ideologiche prima ancora che culturali ci hanno di fatto mettere in soffitta.⁹ E del resto solo da queste complesse competenze e dinamiche metodiche fortemente ancorate alla centralità della storia, ci insegna Ridolfi, può poi nascere il grande filologo, oggi persino più che allora, ovvero il maestro per eccellenza del "discernere". È ora insomma di rileggere con passione Roberto Ridolfi: non sempre forse saremo d'accordo con lui e con le sue ipotesi ma sicuramente ne coglieremo la straordinaria attualità e lo stimolo a fare dell'ecdotica, della filologia un insieme disciplinare integrale e di ampio respiro così come ormai preteso dai nostri tormentati tempi.

⁹ Cfr. nota 2. A quella straordinaria stagione di studi e metodiche risale appunto un altro "monumento" della filologia italiana e della storia della storiografia ovvero l'Edizione critica delle *Istorie fiorentine* di Machiavelli curata magistralmente da Plinio Carli (Firenze, Sansoni, 1927) e che non poco dovette influire sulla formazione di Ridolfi.

ABSTRACT

Nel saggio si intende riproporre come centrale, per la storia novecentesca della filologia, la figura e l'opera di Roberto Ridolfi. Il grande studioso fiorentino seppe intrecciare fra loro vaste competenze interdisciplinari al fine di dare al filologo una compiuta veste di storico, bibliologo ed esegeta quale modalità indispensabile nell'esplorazione ed edizione dei testi. Fu infatti straordinario editore di testi inediti, soprattutto del Guicciardini storico, ed editore, fra i tanti, di testi fondamentali di Machiavelli e Savonarola. Il saggio mette in luce anche la capacità di Ridolfi di coniugare il lavoro filologico con ricostruzioni storiche e biografiche di grande livello tanto da costruire una figura di filologo "a tutto tondo" più che mai oggi di grande attualità.

Parole chiave

Filologia e storia; Rinascimento fiorentino; stampa; biografia.

In this essay the author intends to put again in light the figure and the work of Roberto Ridolfi as central for the Twentieth century history of philology. The great Florentine scholar was able to weave together vast interdisciplinary skills in order to give the philologist a complete role as historian, bibliologist and exegete as an indispensable modality in the exploration and edition of texts. Ridolfi was in fact an extraordinary publisher of unpublished texts, especially of the historical works by Guicciardini, and publisher, among many, of fundamental texts by Machiavelli and Savonarola. The essay also highlights the ability of Ridolfi to combine the philological work with historical and biographical reconstructions of great quality so as to build a figure of philologist as an all-round philologist, whose lack in the current critical scenario is complained by Anselmi.

Keywords

Philology and History; Florence Renaissance; Print; Biography.



Foro

TEORIE LETTERARIE, TEORIE DEL TESTO

ROLAND REUß

Teorie letterarie e testuali

I'd like to defend two theses. It's natural that they depend on the specific literary tradition I come from. And it's more natural that it is a kind of outsider position I will take here in Bologna, as the paradigmatic – so to say *leading* – texts in the languages primarily involved (Italian, Spanish & English) are, more or less, determined by their specific mediality, i.e. print and apograph tradition (Dante, Cervantes & Shakespeare) with their special problems. Hölderlin, Kafka & Musil on the contrary belong mainly to the realm of autographic scripture (the published work during their lifetime extends to lesser than half of what is left, in the case of Hölderlin to one third, in the case of Kafka to less than $\frac{1}{4}$) and worse, they are not “texts” at all, when consequent linearity of scripture, uniqueness and determination of every single letter-position, and exclusion of exchangeability is a criterium. This brings up a lot of different problems, which literary theory hasn't even acknowledged they exist.

1. Literary theory is not opposed to textual theory. On the contrary: textual theory is part of (a ‘Moment’ as Hegel would have called it) literary theory. Two other parts are *reception* and *production* theory, both relating to ‘text’ (as the ‘Einheitsmoment’ of literature) and both dominated by the category of difference. An exegesis derived from external perspectives (Freudian, structuralistic, neostructuralistic, semiotic etc.) is not an example of literary theory but the application of a more or less selfsufficient mechanism ‘by occasion of something like a text’ (mainly fashion or career-driven, very often conformistic).

2. Textual theory as the ‘Moment’ of literary theory concerned with literature under the categorial aspect of unity is still incapable to deal with the details of drafts (i.e. pieces of literature that are on their way

to 'text', but have not yet arrived there). One can see this very easily as all the details documented and well reflected in the famous 'historisch-kritische' editions have still no apperception in literary scholarship. This is not only a symptom of lazy thinking (which it is, too), but also of weak reflection. To achieve a higher standard of reflection you have, e.g., to work out a theory capable to explain undeciveness (which is a phenomenon you often see in the drafts of Hölderlin & Kafka and not simply a *manquo*, but an interesting literary fact of its own). To get it to work, you do not have to give an explanation of a single 'text', but of a multitude of relations of quasi micro-texts (autographic 'variants'). Not occasionally, but all the time you are confronted with the question why a specific 'alteration' has occurred – and not at all is it clear, that between phrase a (written first) and phrase b (written later), there is a continuum, a *telos* in a presupposed development. Which means we cannot even take it for granted, that we can really talk of a 'variant', as this concept implies something like an identical nucleus, remaining the same throughout the process. To fix this as a premise defies the idea of the free will in poetic writing. So the terminus 'textual theory', as is widely used nowadays, is too weak and not precise enough to cover the phenomenons you recognise in drafts. The literary theory to give the methodic framework for analysing what is before our very eyes in autographic drafts is still not elaborated. It is a major task of philology to develop one that is adequate to the object it is confronted with in complicated manuscripts.

CLAUDIO GIUNTA

Ritorno alla «filologia»? (Su Said, Agamben e altra critica universitaria)

“Marx e Gramsci *docunt*” (Diego Fusaro, *L'aria che tira*, 18 marzo 2018)

1. A un certo punto del romanzo *Passa la bellezza* di Antonio Pascale il protagonista racconta di come una sua vocazione giovanile sia stata repressa e spenta da un insegnante in nome di Valori più elevati.¹ In seconda media, scrive Pascale,

non facevo altro che disegnare i templi greci. Quell'ordine perfetto, il susseguirsi dei colonnati, simmetria, prospettiva. Avevo una professoressa che appendeva

¹ A. Pascale, *Passa la bellezza*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 134-135.

i miei disegni al muro. Poi un giorno, in classe arrivò don Tobia. Professore di religione. Uno strano, diverso. La giacca poggiata sulla spalla, il colletto bianco slacciato. Entrò, si guardò intorno, fissò i miei disegni e disse:

«Che ve ne fate?».

Rimanemmo tutti zitti.

«Che ve ne fate, dico, di questi templi greci? Questa perfezione, a chi la portate? Lo sapete che la perfezione si può solo guardare? È fredda, una cosa morta. Se andate in Africa, ai poveri cosa gli date? I templi greci? Che se ne fanno? Provate con l'immagine di Cristo sulla croce, ecco, provate con quell'immagine di sofferenza, vedrete come reagiscono: si identificano, capiscono che Cristo li aiuterà a portare la loro croce».

A me quel discorso un po' mi convinse, anzi smisi anche di leggere miti e leggende greci.

Poi un giorno don Tobia prende da parte il narratore e gli fa una proposta:

Era convinto che avessi la vocazione e aspettassi solo l'occasione di farmi prete. Lui, l'occasione, me la stava dando.

Ricordo bene cosa successe quando gli dissi che non ci pensavo proprio: mi guardò e sorrise, va bene. Ma era un sorriso molto tirato. L'avevo deluso. Mai più visto don Tobia.

Questa storia di punizione e di redenzione ricorda un po' quello che è successo nel campo degli studi letterari a metà del secolo scorso.

Fino ad allora, i letterati avevano soprattutto passato il loro tempo a disegnare templi greci, cioè a spiegare e a parafrasare la letteratura, nella convinzione che la letteratura fosse in primo luogo un universo relativamente autonomo e in secondo luogo un universo degno d'interesse in sé. Non che la letteratura non potesse servire ad altro, per esempio a rispecchiare, nel suo svolgersi nel tempo, il carattere nazionale. Ma questa sua dimensione documentaria poteva emergere all'interno di una sintesi storica come quella di De Sanctis, più difficilmente nella forma del saggio monografico o dell'interpretazione testuale. E comunque i romanzi, il teatro, le poesie non erano mai dei puri pretesti: si parlava della letteratura e del resto, ma al centro del discorso restavano sempre gli scrittori e i loro libri.

Nel secondo dopoguerra, i critici marxisti – e sotto questa etichetta si possono mettere anche i molti, i moltissimi che di Marx avevano un'esperienza mediata, i quasi tutti che sul pensiero economico di Marx avevano idee di terza mano, ma erano attraversati da un brivido ogni

volta che sentivano pronunciare la parola *realismo* o la parola *società*, un po' come accade oggi con *campo* e *biopolitica*² – i critici marxisti hanno reagito a questa visione disinteressata dei fatti artistici un po' come don Tobia di fronte ai templi greci. Hanno detto: «Che ve ne fate? E ai poveri, cosa gli date?», e hanno spiegato che l'arte non poteva essere un fine in sé, che la *critique des beautés* non era sufficiente, e che occorreva saper vedere nella letteratura e, più in generale, nelle opere d'arte e nelle scelte degli artisti, il riflesso di condizioni storico-sociali che avevano contribuito a formare le une e gli altri tali quali esse ed essi erano. Se non davvero come pretesti, le opere d'arte andavano considerate innanzitutto come documenti dai quali partire per comprendere qualcosa del mondo che stava al di fuori della sfera dell'arte. Per respirare, oggi, un po' dell'atmosfera di quel periodo può essere utile rileggere una discussione sulla critica stilistica che all'inizio degli anni Cinquanta coinvolse Leo Spitzer da una parte e Cesare Cases e Franco Fortini dall'altra.

La discussione nacque in seguito alla pubblicazione in italiano di una raccolta di saggi di Spitzer intitolata *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Nel libro si trovano, oltre ad analisi testuali condotte secondo l'ottica della critica stilistica e a studi di storia della lingua, anche un paio di saggi metodologici; tra questi ultimi, anche il testo di una conferenza tenuta da Spitzer alla Princeton University nel 1948, preceduto da questa nota:

È veramente paradossale il fatto che certi professori di letteratura, che sono troppo superficiali per tuffarsi personalmente in un testo e che si accontentano di frasi stantie tratte dai manuali, siano proprio coloro che pretendono che sia superfluo insegnare il valore estetico di un testo di Racine o di Victor Hugo: lo studente, secondo loro, arriverà in un modo o nell'altro ad afferrarne la bellezza senza guida di sorta; oppure, se ne è incapace, è inutile parlargliene.³

² È quella amplissima cerchia di ammiratori dilettanti di Marx, digiuni di economia, allora come oggi molto presenti e attivi nei dipartimenti umanistici, su cui ha ironizzato Schumpeter: «L'elemento non-professionale è rappresentato con particolare ricchezza nella cerchia degli ammiratori di Marx, che, uscendo dall'atteggiamento del tipico *economista* marxista, continuano a prendere per oro colato tutto ciò che egli ha scritto. La cosa ha una notevole importanza. In ogni gruppo nazionale di marxisti, vi sono almeno tre profani contro un economista preparato, e, di regola, quest'ultimo è marxista solo nel senso specificato nell'introduzione a questa parte, venera l'icona, ma le volge le spalle quando lavora» (cfr. Joseph A. Schumpeter, *Capitalismo, socialismo e democrazia*, Milano, Etas 2001, p. 434 nota 1).

³ L. Spitzer, «Linguistica e storia letteraria», in Id., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, pp. 105-160: 145.

Cito questo passo per due ragioni. In primo luogo voglio sottolineare il fatto che Spitzer giustifica il metodo della critica stilistica anzitutto alla luce della sua utilità didattica: l'approccio che possiamo chiamare *filologico*⁴ è un approccio utile soprattutto a scuola, e qui – sostiene Spitzer – esso viene necessariamente prima di tutte le applicazioni critiche che i «professori di letteratura» possono voler tentare: prima si capisce bene ciò che i testi vogliono dire e s'impara ad apprezzarne «il valore estetico», e poi, se si vuole, si estrapolano i concetti che dovrebbero aiutare a comprenderli in maniera più piena. La critica stilistica si presenta insomma come una pedagogia. In secondo luogo, in queste righe in cui afferma polemicamente l'opportunità di una lettura immanente dei testi Spitzer sembra anticipare almeno in parte le obiezioni che di lì a poco gli verranno mosse da Cases e da Fortini. Scriverà infatti Cases recensendo *Critica stilistica e storia del linguaggio*:

È possibile una critica che «resti all'interno dell'opera d'arte» senza immerterla nel più vasto insieme storico-sociale ... ? Occorre riaffermare che ogni vera critica non può essere compiuta se non 'dal di fuori', ciò che non costituisce in alcun modo una posizione di svantaggio ove si ammetta che anche l'opera d'arte proviene 'dal di fuori', e che questi 'di fuori' non sono né la *mens* dell'artista né quella del critico, sibbene l'unica e concreta realtà storico-sociale su cui si imposta ogni manifestazione umana.⁵

A giudizio di Cases, la lettura stilistica di Spitzer ha due limiti. Da una parte, egli s'illude di poter dedurre le categorie che informano e spiegano i testi affidandosi a una lettura attenta dei testi stessi, mentre queste categorie possono essere trovate soltanto nella storia e nella storia delle idee, sicché il critico stilistico finisce per dipendere dal lavoro di sintesi che è già stato fatto da altri, cioè dagli storici e dai filosofi, e per trovare quello che altri ha già trovato: le opere d'arte non sono autonome. Dall'altra parte, sempre secondo il ragionamento di Cases, Spitzer costringe le sue osservazioni entro il perimetro dell'opera analizzata, mentre l'analisi stilistica dovrebbe essere solo la premessa a una comprensione che non può

⁴ Prendendo *filologia* nell'accezione ampia, non tecnica, che ha il termine *philology* in inglese (nel Webster, «the study of literature and of disciplines relevant to literature or to language as used in literature»), che è poi l'accezione spitzeriana. Di filologia come critica del testo o ecdotica qui non è questione.

⁵ C. Cases, «I limiti della critica stilistica», *Società*, 1-2 (1955), poi in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, col titolo «Leo Spitzer e la critica stilistica», pp. 215-253: 242-243).

che essere contestuale, cioè calata nella «concreta realtà storico-sociale»: il discorso sulle opere d'arte non è autonomo.

Anche per Fortini si trattava di superare il formalismo delle letture di Spitzer, e di usare le opere letterarie non solo come fini ma anche come mezzi. L'«intenzione silenziosa delle massime opere della poesia», scrive in *Verifica dei poteri*, risiede nella «trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi»: di questa intenzione non rende adeguato conto la «chirurgia filologica» di Spitzer, giacché tende a «esaurire l'opera di poesia in un moto dal cerchio al centro e dal centro al cerchio, quando essa ha una componente centrifuga, un 'amor di perdizione'». ⁶

Nella sua risposta, Spitzer propone, contro questo invito a uscire dal perimetro chiuso delle opere, un paio di esempi. L'interpretazione di un'ode di Claudel:

... ma insomma, si può dire che tale ode del Claudel sia concepita secondo due tradizioni che si combinano: quella dell'ode rinascimentale e quella dell'innologia. Questa analisi dell'azione del passato sul presente può spiacerLe, ma nondimeno deve esserci qualcuno (il filologo, credo) che si occupi di tali influenze.

E quella della più celebre lirica di Goethe:

L'opera d'arte, secondo Lei, è una «rielaborazione del reale» ed è parallela (ma diversa) alla storia, scienza. Mi colpisce il fatto che Lei esemplifichi con Balzac, cioè con un suo *romanzo*, che deve essere infatti la riproduzione di una certa realtà storica, sociale, ecc. Ma che cosa ha da fare colla storia sociale una poesia come quella che ogni tedesco probabilmente dichiarerebbe la più eccellente scritta nel suo idioma, *Über allen Wipfeln ist Ruh...* di Goethe? Si dirà che quel sentimento serale che si avvicina all'idea della morte pacata è il risultato di un'alienazione sociale? Che l'associazione 'sera-morte' sia dovuta a certe condizioni non riconosciute o falsamente interpretate dal Goethe? Che in un ambiente differente Goethe non avrebbe pensato alla morte? Dunque, ci devono essere sentimenti 'atemporalì' su cui la Sua struttura o sovrastruttura che sia non può mordere. ⁷

Qui l'approccio filologico serve a due scopi distinti. Nel primo caso, attraverso l'analisi del retaggio dell'ode rinascimentale e dell'innologia cristiana, permette di far luce sugli ascendenti letterari delle odi di Claudel, cioè su come, per usare l'immagine di Spitzer, il passato agisca sul pre-

⁶ F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989 [ma 1955], p. 163.

⁷ Le parole di Spitzer sono riportate da Fortini in *Verifica dei poteri*, cit., pp. 164-165.

sente. Nel secondo caso, permette di considerare e di apprezzare in sé, nella sua autonomia, una poesia sulla quale la «concreta realtà storico-sociale» non sembra poterci insegnare nulla (e viceversa: la poesia di Goethe evoca secondo Spitzer «sentimenti ‘atemporalì’» che non dicono nulla sulla speciale situazione storico-sociale di chi l’ha scritta, o del suo pubblico).

Nella sua replica, Fortini riprende entrambi gli esempi. Quanto a Claudel, si tratta semplicemente di spingere la ricerca più in profondità, perché neanche l’ode rinascimentale e l’innologia cristiana sono dati di natura, anche su di esse preme la storia. Occorre perciò che l’azione del passato sul presente venga valutata con riferimento non solo alle ascendenze letterarie ma anche alle «strutture economico-sociali»:

Noi siamo più portati a indagare non solo quali strutture economico-sociali siano state alla radice dell’innologia cristiana e dell’ode rinascimentale ma quali alla radice della *mens* claudeliana: a chiederci quali determinazioni di classe abbiano operato in Claudel sì da condurlo, attraverso una serie di mediazioni che divengono, ma che all’origine non sono, soltanto ‘culturali’, a ricercare quell’eredità (l’ode rinascimentale e l’innologia) invece di un’altra.⁸

Quanto a Goethe, Fortini contesta che il nesso sera-morte che è al centro di *Über allen Gipfeln ist Ruh* rifletta «sentimenti ‘atemporalì’», i sentimenti di un ‘io’ assolto dai legami con una particolare situazione storico-sociale, e osserva che dai versi di Goethe è possibile dedurre «una immagine d’uomo, o almeno una silhouette, che è nel tempo e nella storia». Di fronte a tale immagine, «possiamo assumere un atteggiamento di consenso o di rifiuto, sentirla confinata là, nel suo secolo, o invece viva per noi anzi augurio di una nostra o altrui umanità avvenire». E su questo duplice obiettivo – da un lato radicare anche il testo apparentemente più alieno dal radicamento nella realtà storico-sociale a cui appartiene, dall’altro valutarlo nel suo significato per il lettore odierno – Fortini torna alla fine della sua lettera:

... ma è invece possibile, e a mio parere necessario, non limitare la catena delle mediazioni agli *ideological patterns* ma veder che cosa vi sia dietro; vale a dire non solo come questi ultimi siano in ultima analisi determinati dai modi e dai rapporti della produzione ma anche come la valutazione delle opere d’arte antiche o moderne sia rigidamente inseparabile dal giudizio e dall’augurio che formuliamo per l’uomo, oggi⁹.

⁸ Fortini, *Verifica dei poteri*, p. 166.

⁹ Ivi, p. 168.

Espressioni del genere e idee del genere – la «trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi», le «determinazioni di classe», eccetera – suonano oggi, mutati i tempi, come delle forzature indotte dalla volontà di applicare alla letteratura categorie di analisi che alla letteratura non appartengono. L'idea che «la valutazione delle opere d'arte antiche o moderne sia rigidamente inseparabile dal giudizio e dall'augurio che formuliamo per l'uomo, oggi» ha la magniloquenza e insieme la vaghezza di certi enunciati metafisici, e lo stesso si può dire di un infinito numero di prese di posizione sull'arte che ebbero corso in quegli anni. Erano eloquenti, esercitavano un forte potere di seduzione soprattutto sui lettori più giovani e motivati, ma avevano il difetto di esagerare non solo l'importanza dell'arte ma anche, e soprattutto, l'importanza degli interpreti. Più che tentativi di attualizzazione delle opere del passato erano proiezioni di un personale desiderio, o velleità, di agire sul presente: un narcisismo comprensibile, in chi dedica la sua esistenza a queste cose. C'è però una piccola parte di verità e una grande parte di retorica nell'idea – quale che sia l'ideologia attraverso cui si declina – che le opere del passato contengano in sé, impostati se non ancora risolti, i problemi del futuro: il capitalismo, l'eguaglianza tra le classi e tra i sessi, lo scambio interculturale.

Ma le obiezioni di Fortini e, meglio delle sue, quelle di Cases non erano senza fondamento. Una volta esaurita la sua funzione pedagogica, che consiste nello spiegare che cosa sono e come sono fatti i templi greci, è vero che la critica deve avventurarsi fuori dai templi, nel – per citare ancora Cases – «mondo rugoso delle cose»,¹⁰ salvo diventare la ripetizione di cose già note. Di fatto, alcuni tra i migliori saggi sull'arte scritti nel secondo dopoguerra, non esclusi quelli di Cases e Fortini, sono nati proprio all'incrocio tra l'esigenza in senso lato filologica di critici come Spitzer e la spinta centrifuga che allo studio dell'arte hanno impresso interessi 'allogeni' simili a quelli che nutrivano i critici marxisti. Osservazioni come quelle di Cases sull'eteronomia dell'arte sono quindi in linea con gli svolgimenti che, dal secondo dopoguerra, hanno aperto gli studi letterari al contributo di storici e storici delle idee più interessati agli *ideological patterns* (Fortini) che alle sottigliezze dello stile. Questa onda di marea ha portato con sé anche un sacco di rottami, perché usare le opere d'arte (anche) come pretesti lascia campo libero al diletterantismo, all'arbitrio e al dogmatismo (circa il quale l'aneddoto insegna più dell'analisi: «In questa atmosfera mi capitò, in una Facoltà di Lettere e

¹⁰ Cases, «I limiti della critica stilistica», cit., p. 252.

Filosofia della Repubblica, di sentire, nel corso di un esame di laurea, una relatrice obiettare al candidato, autore di una tesi sulla commedia inglese del Settecento, che nella sua interpretazione non c'era ombra di materialismo storico»¹¹). Ma in linea di massima essa ha avuto l'effetto positivo di mettere un limite alla retorica e all'impressionismo dell'umanesimo scolastico, di rendere meno insulare la cultura dei letterati e, come riflesso, di allargare il pubblico interessato, se non veramente alla critica, al discorso sulla letteratura.

La crisi dell'ideologia ha portato con sé anche una crisi delle letture ideologiche, delle interpretazioni della letteratura che mirano a trovare gli *ideological patterns* che giacciono sotto la superficie dei testi, e questo mutamento non ha interessato soltanto la critica militante ma anche la storiografia, quindi anche gli autori antichi. Oggi sarebbe difficile riproporre, nello studio dei trovatori, la «sociologia della *fin'amor*» di Köhler, o le speculazioni sullo spirito pre-capitalistico del poeta Monte Andrea o del prosatore Boccaccio. Né verrebbe preso sul serio un saggio come quello in cui Henning Krauss proponeva di leggere il *Frauenlob* della lirica siciliana come una maniera surrettizia di elogiare il principe Federico II, interpretando «il servizio alla dama [come] metafora del servizio all'imperatore». ¹² E anche di cose meno ideologicamente connotate come il realismo di Dante bisognerà ormai parlare con un po' più di circospezione e senso critico; il che significa, per esempio, che non sarebbe più accettabile oggi, ammesso che lo fosse in passato, una dichiarazione di principio come questa: «Per esibire subito un chiaro programma, diciamo, e anzi postuliamo, che l'attualità di Dante può verificarsi, ai giorni nostri, in proporzione diretta al suo eventuale realismo». ¹³ Non crediamo più che la letteratura possa rispecchiare in maniera così immediata i fatti storico-sociali, e in ogni caso non è questo che in primo luogo chiediamo alla letteratura.

Ciò però non vuol dire che la posizione di Spitzer abbia finito col prevalere e che la domanda circa l'utilità dei templi greci non venga posta da parte di chi oggi si occupa professionalmente di letteratura. Ma oggi le critiche ai limiti della filologia vengono da altre direzioni e vengono avanzate in nome di un ideale distinto. La domanda è sempre grosso

¹¹ D. Cofrancesco, «Un ricordo del 'fratello maggiore' Domenico Settembrini», *L'Oc-cidentale*, 6 maggio 2012.

¹² H. Krauss, «Sistema dei generi e scuola siciliana», in Id., *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di Erich Köhler*, a cura di C. Bordoni, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 123-158: 138.

¹³ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 4.

modo la stessa: «Che ve ne fate? Ai poveri cosa gli date?», ma gli obiettivi sono leggermente diversi.

2. Il libro *Umanesimo e critica democratica* raccoglie il testo di cinque lezioni sullo studio della letteratura che Edward Said ha tenuto poco prima di morire alla Columbia University. La fama di Said è legata soprattutto a *Orientalismo*, uno dei saggi più influenti del secondo Novecento, un libro – ha scritto Tony Judt – capace di dar vita «a una sottodisciplina accademica» e di generare ancora, a più di trent'anni dalla sua pubblicazione, «irritazione, venerazione e imitazioni». ¹⁴ Le tesi centrali del libro – la principale essendo quella secondo cui lo studio dell'Oriente colonizzato da parte degli orientalisti europei fu un riflesso e una razionalizzazione dell'imperialismo coloniale, e non seppe mai veramente uscire dal cerchio del razzismo – hanno fatto di Said l'intellettuale più eminente nel campo degli studi postcoloniali.

Il nucleo di *Umanesimo e critica democratica* è un elogio del metodo e dell'opera di due grandi critici-filologi tedeschi, Leo Spitzer e Erich Auerbach. Il titolo di una delle lezioni, *Ritorno alla filologia*, significa appunto questo: ritorno al loro modo di leggere i testi e di parlare della letteratura. Questa proposta, come avverte lo stesso Said, può sembrare sorprendente, dato che la filologia è la pietra angolare della tradizione accademica europea, e che precisamente su queste tre nozioni o valori – la tradizione, l'accademia, l'Europa – si appunta la critica degli studi postcoloniali. Said inizia il suo saggio dando conto di questa apparente contraddizione:

La filologia è senza dubbio la branca degli studi umanistici meno alla moda, meno moderna, con meno *appeal*, quella apparentemente più inadatta a ribadire l'importanza dell'umanesimo per la vita alle soglie del XXI secolo ... Per attenuare la resistenza verso questa disciplina, considerata ammuffita e antiquata, può essere di aiuto ricordare che il pensatore occidentale forse più radicale e audace degli ultimi centocinquanta anni, Nietzsche, fu e si considerò sempre innanzitutto un filologo. ¹⁵

L'idea che l'*appeal* della più antica disciplina umanistica si possa restaurare facendo leva sul fatto che il «radicale e audace» filosofo Nietzsche

¹⁴ T. Judt, «Edward Said: il cosmopolita senza radici», in Id., *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 159-173: 159.

¹⁵ E. Said, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 83.

si considerava un filologo è piuttosto bizzarra. Da un lato perché dà per scontata un'altra idea opinabile, e cioè che l'importanza dell'umanesimo per gli uomini del XXI secolo sia direttamente proporzionale alla radicalità e all'audacia di coloro che lo professano; dall'altro lato perché questa tesi è una specie di verifica postuma della sconsolata predizione di Wilamowitz secondo cui quella di Nietzsche nella *Nascita della tragedia* (1872) si sarebbe rivelata come la 'filologia dell'avvenire'. «È facile provare», scriveva Wilamowitz, che in Nietzsche «genio presunto e sfrontatezza sono direttamente proporzionali all'ignoranza e alla mancanza d'amore per la verità».¹⁶ Se, come osserva Said, «Nietzsche fu e si considerò sempre innanzitutto un filologo», il più grande filologo del suo tempo era invece propenso a negargli quella qualifica, e anzi gli suggeriva di abbandonare la cattedra: «... ma scenda intanto dal pulpito dal quale sarebbe tenuto a insegnare la conoscenza».

Nella lettera che Friedrich Ritschl scrisse al suo allievo Nietzsche in risposta all'invio della *Nascita della tragedia* i termini della questione sono fissati con tutta la chiarezza necessaria:

Se tal filosofia [quella di Schopenhauer] mi fosse più familiare, avrei goduto con maggior abbandono dei pensieri, delle visioni e meditazioni belle e profonde, che, per colpa mia, mi son rimaste inaccessibili... Se le Sue vedute possano venire utilizzate come principi educativi, o se invece per tali vie la gran massa dei nostri giovani non cadrebbe piuttosto in un immaturo disprezzo per la scienza, senza acquistare in compenso maggior sensibilità per l'arte – se insomma, invece di allargare il campo alla poesia non si spalancherebbero le porte a un universale Dilettantismo –, son preoccupazioni che bisogna perdonare all'antico docente ... E così, mi pare, per i più, nella personale convivenza e dedizione, nell'abnegazione affettuosa, nelle varie e reali forme di profonda umanità, risiede una forza che erompe dal cuore del mondo, e che, superando un troppo angusto egocentrismo, conduce al senso liberatore dell'oblio di se stesso. Quest'è la forza dell'immediata azione umana, e di questa forza è capace anche il più umile.¹⁷

La retorica 'umanistica' un po' vecchio stile sparsa nelle ultime righe può dispiacere a chi, come Said, anche negli studi filologici apprezza soprattutto la radicalità e l'audacia, e a quelle dubbie qualità lega le *chances* di sopravvivenza dell'umanesimo nel XXI secolo. Ma, comunque la si

¹⁶ U. von Wilamowitz-Möllendorf, *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1872, p. 7.

¹⁷ F. Nietzsche, *Epistolario 1865-1900*, a cura di B. Allason, Torino, Einaudi, 1977, pp. 68-70.

pensi su questo punto, è un fatto che il nome di Nietzsche non può seriamente essere invocato per «attenuare la resistenza» nei confronti della filologia.

Che Said abbia idee confuse intorno alla statuto epistemologico e agli scopi della filologia, lo conferma anche questo paragrafo nel quale egli traccia per il suo pubblico – si tratta, lo ripeto, non di uno scritto divulgativo ma di lezioni universitarie – una breve storia della filologia romanza:

Caratterizzata fin da subito da un taglio comparatistico, la filologia romanza dell'inizio del xx secolo trasse la maggior parte dei suoi principi di base dalla tradizione interpretativa tedesca che esordisce con la critica omerica di Friedrich August Wolf (1759-1824), prosegue con l'ermeneutica biblica di Herman Schleiermacher, abbraccia alcune delle più importanti opere di Nietzsche (che di professione era un filologo classico) e culmina nella filosofia, ardua e complessa di Wilhelm Dilthey.¹⁸

È chiaramente una genealogia fantastica. L'idea che la filologia romanza nasca con Wolf, maturi con Schleiermacher, si consolidi con «alcune delle più importanti opere di Nietzsche», ancora lui, e culmini nella «filosofia ardua e complessa» di Dilthey (ma in realtà non particolarmente ardua né complessa: non si capisce che cosa Said abbia in mente) non ha alcun fondamento. Questo è semmai un abbozzo di genealogia dell'ermeneutica. La filologia romanza è una disciplina che nasce e si consolida come scienza nel corso dell'Ottocento, in parallelo alla linguistica romanza, la quale a sua volta mutua metodi e concetti dell'indeuropeistica. I suoi padri sono tutti, direbbe Said, pedanti studiosi delle origini delle parole come Jakob Grimm, Friedrich Diez, Wilhelm Meyer-Lübke in Germania, Gaston Paris e Joseph Bédier in Francia, Canello e Rajna in Italia.

Questo errore di prospettiva non è irrilevante, nell'argomentazione di Said, perché l'aver messo la lettura di Schleiermacher e di Nietzsche al posto dell'apprendistato linguistico e l'ermeneutica teologica al posto della filologia apre le porte a una visione del metodo di Auerbach e di Spitzer nella quale lo studio ha pochissima parte («Non penso sia esagerato affermare – scrive in maniera stupefacente Said – che, come Vico, Auerbach fosse in fondo un autodidatta»), e che è invece tutta spostata sul versante dell'intuizione, una sorta di *unio mystica* tra il Testo e il Grande Critico visitato dal *daimon* ermeneutico. «Il cuore dell'impresa ermeneutica – scrive Said a proposito di *Mimesis* – implicava

¹⁸ Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 113.

lo sviluppo, nel corso degli anni, di una forma di rapporto empatico con testi di periodi e culture differenti»;¹⁹ e poco prima: «Per mettere in evidenza i nessi tra i libri e il mondo cui appartengono, [Auerbach] ha fatto affidamento principalmente sulla propria memoria e su quella che si è rivelata un'infallibile capacità interpretativa».²⁰

L'empatia, la memoria prodigiosa dell'esule a Istanbul, l'infalibile capacità interpretativa... È sorprendente quanto spesso questo genere di critica culturale, che si vorrebbe decostruttiva e demistificante, finisca nelle secche dell'irrazionalismo. Ma dal momento che questa immagine da santino romantico, tutta memoria ed empatia, ha un certo corso soprattutto tra i modernisti, è bene aver presente ciò che lo stesso Auerbach ha detto, oltre che sugli obiettivi del suo lavoro, sulla sua formazione e sulla sua disciplina:

Elemento comune a questi come agli altri miei lavori è lo sforzo di giungere ad una topologia storica, nella quale lo scopo principale non è di spiegare la particolarità del fenomeno in sé, ma piuttosto le condizioni della sua nascita e la direzione assunta dai suoi effetti. La particolarità assoluta di un'opera d'arte importante si spiega da sola. Naturalmente ne dobbiamo conoscere le forme espressive, quando queste non appartengono alla nostra lingua e al nostro tempo ... La maggior parte di noi ha inoltre assimilato intimamente una mentalità storicistica che non stabilisce scale assolute di valori ma si sforza di spiegare i diversi fenomeni storici sulla base delle loro specifiche premesse, e, d'altra parte, abbiamo ancora l'esperienza concreta della varietà e pluralità delle forme di vita umana. Nonostante tutti i conflitti tra i popoli ora viventi, questa varietà tende a scomparire, in quanto è prevedibile che in un tempo relativamente breve le civiltà saranno o distrutte o unificate. In questo secondo caso la comprensione intuitiva della varietà delle situazioni storiche scomparirebbe rapidamente, poiché la storiografia dipende dalla esperienza storica di chi la esercita ... Peraltro, la ricerca letteraria possiede tradizionalmente metodi suoi propri, cioè i metodi filologici, gli unici che io consideri indispensabili. Bisogna imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscienziosamente. Tutto il resto non è metodo perché non è insegnabile.²¹

Gli ammiratori di Auerbach sembrano avere ben presente la prima parte di questa specie di manifesto, quella in cui Auerbach spiega il suo ampio progetto di «topologia storica», ma tendono invece a sorvolare sulle

¹⁹ Ivi, p. 117.

²⁰ Ivi, p. 111.

²¹ E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 255-257.

ultime righe, quelle in cui spiega che cosa serve perché il meraviglioso mondo descritto poco prima si dischiuda all'occhio dell'interprete. La «comprensione intuitiva» (cioè il «rapporto empatico» coi testi di cui diceva Said) non è di alcun aiuto quando l'esperienza di chi è chiamato a comprendere è ormai aliena dalle «situazioni storiche» sulle quali deve esercitare il suo giudizio: per colmare lo iato che si apre tra gli oggetti del passato e l'interprete bisogna allora rivolgersi all'erudizione, cioè «imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscienziosamente».

Di tutto questo grigio ma indispensabile laboratorio non si trova traccia nel profilo di Said. Ma non è una miopia solo sua. Le periodiche riletture di *Mimesis* da parte dei critici ci mettono spesso di fronte a questo paradosso: un libro di storia letteraria celebrato o criticato – ma più che altro acriticamente celebrato – per l'idea o per le due o tre idee-guida che lo innervano e invece praticamente ignorato sotto il rispetto del suo contenuto, per ciò che esso effettivamente dice a proposito delle tante opere che l'autore prende in esame. Il fatto è che per elaborare una critica di questo secondo tipo sono inutili Nietzsche, Dilthey e gli altri ectoplasmi filosofici evocati da Said. Quelle che occorrono, soprattutto quando si parla delle letterature premoderne, sono quelle competenze settoriali che nel brano appena citato Auerbach chiama «metodi filologici». Alla luce di questi metodi, l'opera di Auerbach può non solo essere ammirata con maggiore cognizione di causa, ma persino essere messa in discussione. Curtius non era affatto convinto dall'interpretazione figurale che in *Mimesis* Auerbach propone come chiave di lettura addirittura «di tutta la letteratura cristiana della tarda antichità e del Medioevo». ²² E Gustavo Vinay riteneva che i giudizi di Auerbach sulla letteratura mediolatina fossero inadeguati, semplicemente perché la sua conoscenza dell'argomento era superficiale, e poggiava su «grevi e disutili e anchilosanti pregiudizi». ²³

Quando queste competenze settoriali mancano, come evidentemente mancano nel caso di Said, la strada è aperta ad eleganti speculazioni

²² Cfr. E.R. Curtius, «Gustav Gröber und die romanische Philologie», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXVII 4-5 (1951), pp. 257-288: 276-277, nota 2. La citazione da Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, cit., p. 246; una formulazione analoga nel finale di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956, II, pp. 340-341.

²³ G. Vinay, «Mimesis. Critica nuova e superstizioni antiche», in Id., *Peccato che non leggessero Lucrezio*, riletture proposte da C. Leonardi, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 21-50: 50.

intorno al 'progetto', alla 'visione' che ispirerebbe l'opera. Così, attraverso un inopinato paragone col *Doktor Faustus* di Mann, il contenuto di *Mimesis* può essere attualizzato in chiave militante: «Come Zeitblom, Auerbach riafferma un progetto umano di redenzione del quale il libro e la sua paziente ricognizione filologica sono l'emblema, e ancora, come Zeitblom, ritiene che, alla stessa stregua del romanziere, lo studioso debba ricostruire la storia del suo tempo, compito che è parte integrante del suo personale impegno nel campo che gli è proprio». ²⁴ Chi nelle ultime pagine di *Mimesis* ha amato soprattutto la sommessima discrezione con la quale Auerbach riflette sulla letteratura del suo tempo e sui suoi presumibili sviluppi, non può leggere parole come «progetto di redenzione» e «impegno» senza un moto di fastidio. Ma del resto lo stesso zelo militante induce a un equivoco ancora più grave, quello di voler vedere in *Mimesis* non una rassegna delle diverse modalità attraverso le quali la letteratura occidentale ha rappresentato la realtà ma una storia della progressiva conquista della modalità *giusta* per una tale rappresentazione («Il tema di ricerca di Auerbach è la rappresentazione della realtà; l'autore dunque è tenuto a valutare quale letteratura la rappresenti meglio» ²⁵), modalità che si identificherebbe con quella adottata dai grandi romanziere francesi dell'Ottocento: «La moderna filologia romanza esemplificata da Auerbach acquisisce in tal modo una sua specifica identità intellettuale tramite la consapevole associazione con la letteratura realistica del suo tempo, e in particolare con l'eccezionale capacità del realismo francese di affrontare la realtà non solo da un punto di vista locale, ma in una prospettiva universale e con una specifica missione europea». ²⁶

Ma *Mimesis* non è questa hegeliana fenomenologia del realismo al vertice della quale s'installano Balzac e Flaubert: questa è una visione grossolana del molto più sfumato storicismo di Auerbach, che non specula mai sui 'superamenti'. E ricamare sulla «missione europea» del dotto e sulla «consapevole associazione con la letteratura realistica» del proprio tempo (che del resto non potrebbe certo identificarsi con il «realismo francese» del pieno Ottocento: qui di nuovo non si capisce bene dove Said voglia andare a parare) significa proiettare su Auerbach un desiderio di intervento politico sul presente, uno «scopo morale» ²⁷, del

²⁴ Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 138.

²⁵ Ivi, p. 117.

²⁶ Ivi, p. 137.

²⁷ Ivi, p. 140.

quale in *Mimesis* non c'è traccia. Ma qui sta il punto. Perché questo desiderio – riconducibile sempre alla domanda «Ai poveri, cosa gli date?», cioè: qual è il valore d'uso del vostro discorso? – è invece il motore delle ricerche di Said:

Il vero soggetto di questo libro non è l'umanesimo *tout court*, tema in ogni caso troppo vasto e vago, ma il rapporto tra l'umanesimo e la pratica critica, l'approccio umanistico, cioè, in quanto capace di informare il modo di agire di un intellettuale e di un accademico che insegna discipline umanistiche oggi, nel nostro mondo turbolento, percorso in lungo e in largo da guerre potenziali e attuali e da ogni genere di terrorismo.

Chi ha letto *Umanesimo e critica democratica* sa che questa diffidenza nei confronti dell'«umanesimo *tout court*», in origine non diversa da quella che Cases e Fortini nutrivano nei confronti dei saggi di un critico come Spitzer, ha conseguenze ancora più radicali di quelle che traevano i due critici italiani. Mentre per questi ultimi si trattava di restituire anche al più disincarnato dei testi poetici, al puro lirismo di *Über allen Wipfeln ist Ruh*, il suo fondamento nella realtà storico-sociale, il compito che Said indica agli umanisti consiste nell'abbattere le barriere innalzate durante secoli di tradizione eurocentrica per intraprendere una «sconvolgente avventura nei territori della differenza, tra tradizioni alternative, in testi che richiedono una nuova decifrazione in un contesto molto più ampio di quello che è stato finora loro assegnato».²⁸ In linea con questo vasto programma, Said fornisce, di passaggio, alcune indicazioni puntuali intorno alle ricerche alle quali, oggi, dovrebbero dedicarsi gli studiosi occidentali. Ripensare, per esempio, le origini dell'Umanesimo:

L'umanesimo, che autorevoli studiosi come Jakob Burckhardt, Paul Oskar Kristeller e pressoché tutti gli storici dopo di loro ritenevano nato in Italia nel xiv e xv secolo, comincia in realtà a prendere forma nelle *madaris* musulmane, nei collegi e nelle università della Sicilia, di Tunisi, di Baghdad e di Siviglia almeno due secoli prima.

O valorizzare l'apporto africano all'arte classica, nel solco di *Atena nera* di Bernal:

Questo oblio fa sì che, come ha mostrato Martin Bernal per l'antica Grecia, il complesso intreccio delle culture europee, africane e semitiche risulti purificato da quella eterogeneità che tanto inquieta l'umanesimo attuale.

²⁸ Ivi, p. 81.

Ma, avverte Said, non ogni ricerca erudita è legittima. Non lo sono ormai quelle ricerche che anziché esplorare le nuove vie trovate dagli studi postcoloniali, indulgiando in prospettive eurocentriche, non riescono a varcare i confini del proprio oggetto e non sanno connettersi ai temi e agli interessi del dibattito contemporaneo. Scrive Said: «Il provincialismo di vecchio stampo – per esempio quello di un letterato specialista del primo Seicento inglese – si autoannulla e, francamente, appare privo di interesse e inutilmente neutrale». Si tratta quindi di scegliere: tra la rinuncia allo studio di un passato che non può avere alcuna influenza sull'assetto delle idee correnti (la letteratura del Seicento inglese: ma a questo punto, a rigore, qualsiasi tema storico inattualizzabile) e la rinuncia alla neutralità. Di qui l'elogio rivolto a quei «nuovi storici dell'Umanesimo classico del primo Rinascimento [... che] hanno per lo meno iniziato a esaminare le circostanze per cui figure chiave come quelle di Petrarca e Boccaccio hanno potuto elogiare ciò che è 'umano' pur senza mai sentire il bisogno di opporsi alla tratta degli schiavi che aveva luogo nel Mediterraneo»; e di qui il biasimo per chi, come Northrop Frye in *Anatomia della critica*, prigioniero della sua pelle giudeo-cristiana, non «parla mai di 'razza'» e non dà spazio «alla letteratura degli schiavi, dei poveri o delle minoranze». ²⁹

Un atteggiamento simile espone a vari rischi. Il primo è quello del partito preso: posto che l'obiettivo è quello di sostituire un punto di vista multiculturale a un punto di vista eurocentrico, l'interpretazione si modella sull'obiettivo, privilegiando quei dati e quelle opinioni che risultano funzionali a revocare in dubbio i primati culturali dell'Occidente. Il secondo rischio è quello di innamorarsi di una causa e, per illustrarla meglio, dare consistenza a fantasmi come le università siciliane e tunisine, o come le assai dubbie tesi di Bernal sulle radici africane della civiltà classica. Il terzo rischio, più grave, è proiettare sul passato valori, ideali, sensibilità che appartengono a noi o al nostro mondo, chiedendo ragione a scrittori e a studiosi vissuti in altre epoche e altri ambienti della loro visione del mondo, una visione tanto bizzarra da non ispirarsi a questi nostri valori, ideali, sensibilità. È il fato di *Orientalismo*, un libro in cui alla luce dell'episodio di Maometto nell'*Inferno* si contesta a Dante Alighieri di essere uno dei fondatori dell'ottica orientalista, quella che caratterizza «l'Oriente come estraneo e, nel medesimo tempo», lo incorpora «schematicamente in una rappresentazione scenica che ... è da intendersi per l'Europa e soltanto per l'Europa» (accusa fondata su

²⁹ Ivi, p. 67.

ragioni campate in aria come la seguente: «Non sfuggirà al lettore l'analogia dantesca tra la poligamia permessa nel mondo islamico e il libertinismo dei dolciniani, analogia ribadita dall'aspirazione sia di Maometto che di Dolcino all'eminenza teologica»³⁰). Ma è anche il fato di *Umanesimo e critica democratica*, per esempio là dove Said chiede ad Auerbach un po' di quella vacua problematicità che rende illeggibile la gran parte degli odierni saggi sulla letteratura:

Dal nostro punto di vista, è facile cogliere una componente di ingenuità, e forse anche una sfumatura oltraggiosa, nel fatto che Auerbach usi termini duramente contestati quali 'occidente', 'realità' e 'rappresentazione' – ognuno dei quali ha fatto di recente versare fiumi d'inchiostro a critici e filosofi – in modo così diretto, disadorno e privo di ulteriori specificazioni.

Dal momento che «di recente» termini come 'occidente' e 'realità' hanno fatto versare fiumi d'inchiostro, appare ingenuo e quasi oltraggioso il fatto che Auerbach non abbia tenuto conto, nei primi anni Quaranta, di questa gamma di sfumature semantiche... Sintomatico *non sequitur*, che non deve però distrarre dalla sostanza della proposta di Said. L'invito a disfarsi dei «letterati specialisti del primo Seicento inglese», cioè di tutte le ricerche incomunicanti con gli interessi del presente, è coerente con il singolare apparato interpretativo che Said mobilita nella sua lettura di *Mimesis*. La filologia scambiata con l'ermeneutica, il genio autodidatta, il lettore empatico, la militanza antifascista, il «progetto umano di redenzione» che ispirerebbe il libro: più che di familiarizzarsi attraverso lo studio con delle discipline scientifiche, si tratta di partecipare a una *conversazione* il cui fuoco non può che essere il presente, la vita presente:

L'umanesimo rappresenta per me il mezzo, forse la consapevolezza, che abbiamo, di fornire questo tipo di analisi antinomica e oppositiva delle diverse origini delle parole e del loro uso nello spazio sociale e fisico ... Tutto questo accade nel mondo, sulla base della vita quotidiana, della storia e delle speranze e della concreta ricerca di conoscenza e giustizia – e forse, allora, anche di liberazione ... La nostra attività di intellettuali non deve solo limitarsi a definire la situazione, ma ha anche il compito di additare le possibilità di intervento, mettendole in atto o

³⁰ E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 74-77. Sull'assurdo «desiderio di Said di includere Omero, Eschilo e Dante nella sua galleria di furfanti orientalisti» cfr. R. Irwin, *Lumi dall'Oriente. L'orientalismo e i suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2008, p. 285.

segnalando l'esempio di chi le ha attuate in precedenza o sta operando perché questo succeda: l'intellettuale deve essere una sentinella.³¹

Il favore con cui un programma del genere è stato accolto non è sorprendente. È difficile resistere alla chiamata alle armi, soprattutto se si è giovani. Una frase come «L'intellettuale deve essere una sentinella», che è il motto di Said, ha molta più forza di persuasione di una frase come «Bisogna imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscienziosamente», che è il grigio programma di Auerbach. E l'idea di dedicarsi per anni, con scrupolo, al Seicento inglese o a qualsiasi altro secolo remoto della letteratura non ha *chances* se giocata contro l'idea – velleitaria, narcisistica, priva di riflessi reali sul mondo che si apre al di fuori delle mura del dipartimento di inglese o di letterature comparate; e tuttavia seducente – di fare «critica democratica» attraverso i libri. Né ci sarebbe da recriminare, se per impreziosire il suo blasono questo paradigma militante non invocasse, insieme, il «ritorno alla filologia» di Auerbach e di Spitzer, che a un simile paradigma furono sempre alieni.

3. Esiste un approccio alla letteratura che non mira a liquidare o a superare il metodo che abbiamo chiamato filologico ma che presume di leggere i testi con una sottigliezza che i filologi, troppo timidi per andare oltre la superficie, mostrano di non possedere. La verità non va cercata al di fuori delle opere, come sostengono i critici dell'ideologia, ma dentro di esse, solo che bisogna saperla vedere: perché niente, nei libri, è come sembra. C'è una pagina di David Remnick su Philip Roth che immortala l'idiozia di queste letture 'profonde' nel loro ambiente d'elezione, l'università.³² Roth è ospite di un seminario a lui dedicato, e ascolta le domande dei dottorandi,

forbite domande nel più puro stile derridiano, con giochi di parole eruditi e osservazioni per lui incomprensibili. Roth, che si è formato a Brucknell e alla Università di Chicago mezzo secolo fa, non ha saputo rispondere agli interrogativi pressanti sul significato dei nomi dei suoi personaggi: Seymour (Swede) Levov, significa 'amore'? Lev? Lion? E Seymour, vuol forse dire *see more*, che ci vede meglio? ... E che ci dice di Merry? Si tratta forse di Maria? Della Maria di Cristo? Alcune domande hanno chiamato in causa la numerologia, per esem-

³¹ Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., pp. 108 e 161.

³² D. Remnick, *Ritratti da vicino*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 128-129.

pio per la 'natura tripartita' di *Pastorale americana*, che è divisa in tre parti, narra di tre generazioni e introduce una famiglia di tre personaggi.

Poi i dottorandi tirano in ballo il Talmud e la filologia ebraica. Roth, che ignora l'uno e l'altro, si permette di dire che forse «le loro sottigliezze erano fuori luogo», e li invita invece a leggere *Pastorale americana*

come un romanzo che non ha a che fare con il simbolismo dei nomi, bensì con le ripercussioni di un periodo rivoluzionario della società americana, con «la natura incontrollabile della realtà» e l'incapacità di dare un senso agli eventi casuali e alle catastrofi che possono distruggere la vita di un uomo onesto.

Tornati dal seminario, Remnick chiede a Roth la sua opinione «su queste nuove tendenze della critica letteraria», e lui le paragona a uno spettatore di una partita di baseball che anziché guardare il campo di gioco fissa per tutto il tempo il tabellone del punteggio. «Si tratta forse di una lettura politica, oppure di una nuova teoria del baseball? Non direi, significa piuttosto che non si ha la più pallida idea di cosa sia questo gioco».

Diventa dunque interessante capire da dove prendano le loro idee balzane i dottorandi.

Categorie italiane di Giorgio Agamben è una raccolta di saggi sulla letteratura sgranati in un arco di tempo che va dalle origini romanze ai giorni nostri. A differenza di quella di Said, è una raccolta debole, nel senso che tra i vari saggi, pubblicati in tempi diversi, non c'è alcun filo conduttore. Il titolo è un bel titolo ma, come accade sovente nei libri di questo genere, non ha reale attinenza con il contenuto, cioè è più esornativo che descrittivo: quali siano queste categorie, e perché meritino il nome di *italiane*, alla fine, non lo si capisce, anche perché alcuni di questi saggi non hanno come tema l'Italia o la letteratura italiana. Qualche analogia, un protocollo comune, la si può trovare semmai nel modo in cui sono costruiti i saggi, soprattutto i primi, che riguardando la letteratura premoderna devono confrontarsi più spesso degli altri con le ricostruzioni e le opinioni dei filologi. Si parte da un problema, un problema *puntuale*, che non chiama in causa cioè, almeno al principio, complesse questioni storico-culturali (quelle, poniamo, su cui riflette Said), ma parole e nomi. Più che di problemi bisognerebbe parlare dunque di enigmi: nelle opere di cui si occupa Agamben c'è qualcosa di enigmatico che aspetta di essere chiarito. Perché la *Commedia* si chiama così? Qual è il reale significato della parola *corn* in provenzale? Nella *Hypnerotomachia Poliphili* chi è veramente il personaggio di Polia? Come interpretare la polisemia della parola *clavis* nel *De vulgari eloquentia*?

Le risposte che nei secoli sono state date a queste domande, spiega Agamben, non sono le risposte giuste. Un tratto caratteristico di molti dei saggi compresi nel volume è, così, la costernazione per l'inadeguatezza degli sforzi altrui: «Che uno studioso come Pio Rajna sia potuto giungere a conclusioni così palesemente insufficienti ... è qualcosa di cui nemmeno la scarsa fluidità del rapporto che la cultura italiana ha con le proprie origini può dare ragione» (p. 4); «Spiace veder riprodotta in prima linea un'indicazione tanto inconsistente nella recente *Enciclopedia dantesca*, s.v. *Commedia*» (p. 4 nota 2); «Nelle indagini moderne sulle strutture metriche, di rado l'acribia della descrizione si accompagna a un'adeguata intelligenza del loro significato nell'economia globale del testo poetico» (p. 37); «Da cinque secoli l'ingrato volgo degli italianisti, ripetendo la storiella di Bice Portinari, continua a vagare senza pilota in un mare ignoto, credendosi maestro e dotto» (p. 58). E si potrebbe continuare. Devoto di alcuni grandi studiosi (i saggi di *Categorie italiane* sono dedicati a Gianfranco Contini, Giovanni Pozzi, Carlo Dionisotti, nello spirito con cui *Stanze* era dedicato alla memoria di Martin Heidegger), ad Agamben tocca però quasi sempre confrontarsi con una bibliografia che, semplicemente, non è all'altezza.

Le soluzioni trovate da Agamben sono ovviamente di diversa natura, dato che diversi sono i testi e i problemi che essi pongono. Ma da questa varietà non è difficile ricavare un *pattern*, un modello prevalente, su queste armoniche:

Polia, l'oggetto dell'amorosa cerca onirica dell'autore, è, dunque, non soltanto una vecchia, ma una morta, che solo il sogno fa vivere e della quale il libro intero è, insieme, opera e mausoleo. Perché? Che cosa significa la morte di Polia? Tutti questi dati, a prima vista impenetrabili, diventano perfettamente limpidi se li colleghiamo non con una presunta realtà referenziale, ma, restituendoli alla viva unità della lettura, con quanto abbiamo osservato a proposito della lingua del *Polifilo* e del suo carattere autoreferenziale. Polia – possiamo allora avanzare in prima ipotesi – è la (lingua) vecchia, la (lingua) morta, cioè quel latino che l'inaudita stesura del *Polifilo* riflette, nella sua arcaica rigidità lessicale, nel discorso volgare, in un reciproco e trasognato rispecchiamento (p. 50).

Queste parole si riferiscono all'*Hypnerotomachia Poliphili*, e vogliono dire che la donna amata da Polifilo non è una donna reale ma la lingua latina (simmetricamente, «Polifilo è una figura dell'amore per il latino»): interpretazione che viene poi corretta e precisata verso la fine del saggio (dove si apprende che Polia non è la lingua latina ma «una lingua sognata, il sogno di una lingua ignota e novissima, che esiste solo finché ne dura la

realtà testuale»), e che i curatori dell'edizione Adelphi dell'opera respingono definendola, alquanto opacamente, «suggestiva ma troppo angolata». ³³ Il *pattern* è: il testo che tutti hanno sempre creduto parlasse della realtà parla invece del testo medesimo, o della Lingua o della Parola o della Letteratura; ciò di cui ci si affannava a trovare referenti oggettivi è in verità, se osservato nella giusta prospettiva, autoreferenziale. Così è inutile domandarsi, come ha fatto per secoli «l'ingrato volgo degli italianisti», chi è Beatrice, perché, come «ogni studioso intelligente ha, esplicitamente o implicitamente, sempre saputo» (va registrata *en passant* la distinzione tra sapere esplicito e sapere implicito), «Beatrice è il nome dell'amorosa esperienza dell'evento di parola che è in gioco nel testo poetico stesso. Nome e amore della lingua, dunque, ma della lingua intesa non come una lingua grammatica, ma ... come assoluta dimora nel principio della parola, sorgere del verso dal puro nulla» (p. 58). Ma ciò che vale per Beatrice vale poi per tutta la lirica antica, dal momento che «dietro la teoria provenzale e stilnovistica dell'amore sta una riflessione così radicale sulla parola poetica che soltanto la pseudoscientificità di una tradizione ermeneutica, che è ostinata per secoli a cercare i dati referenziali al di là degli elementi testuali, ha potuto impedire di misurarne la novità e l'importanza» (p. 57). Non bisogna domandarsi a chi o a che cosa si riferiscono le parole dei poeti, bisogna decifrare la loro radicale «riflessione sulla parola poetica».

Per la gran parte, i saggi di *Categorie italiane* sono congegnati così: un rosario di assiomi intorno all'autoreferenzialità della letteratura con grani tanto simili gli uni agli altri da generare nel lettore una curiosa sensazione di *loop*, una sensazione non piacevole, stordente, anche a causa del fatto che per articolare questi assiomi Agamben si serve di oscure tautologie, avvolgenti come fumo:

«... ma come l'essere è sempre l'essere della lingua, così la lingua è, per lui, sempre la lingua dell'essere» (p. 105; a proposito di Manganelli); «... questo 'pensiero della voce sola' (*cogitatio secundum vocem solam*) apre al pensiero una dimensione inaudita, che si sostiene sul puro fiato della voce, sulla sola *vox* come insignificante volontà di significare» (p. 62: su una pagina del monaco francese Gaunilone); «... la parodia designa la rottura del nesso 'naturale' fra la musica e il linguaggio, lo sciogliersi del canto dalla parola. Ovvero, per converso, della parola dal canto» (p. 122: sulla parodia nell'antica Grecia); «In questo modo il poema svela lo scopo della sua orgogliosa strategia: che la lingua riesca alla fine

³³ F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 2 voll., a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2007, II, p. 499.

a comunicare se stessa, senza restare non detta in ciò che dice» (p. 144: su una canzone di Dante).

Al di sotto degli assiomi, il paradigma dell'autoreferenzialità del linguaggio governa anche le interpretazioni puntuali, di passi dei quali i filologi avevano dato letture inadeguate giacché ispirate, appunto, a dati di realtà. Così Polia non è, o non è solo, il nome di un essere umano ma l'allegoria di una lingua morta; così il *corn* non è, come dicono le edizioni dei trovatori, il deretano, ma il *Korn*, ovvero, nella lirica dei Minnesänger, «un verso scompagnato all'interno della strofa, che rima, però, col membro corrispondente delle strofe successive»;³⁴ così il celebre verso dantesco «di qua dal dolce stil novo ch'i' odo», correttamente interpretato (valorizzando cioè l'ambiguità del rimante *ch'i' odo* → *chiodo*), rimanda «senza forzature» a quel «*chiodo* (o chiave) che abbiamo visto segnare nel *De vulgari eloquentia* la connessione-sconnessione ... fra suono e senso» (p. 42). La soluzione di questi piccoli enigmi apre la strada a riflessioni di caratura tutt'altro che piccola. Agamben parte dal chiarimento di un dettaglio, ma grazie a questo chiarimento riscrive capitoli interi di storia letteraria: «Scopo di questo saggio è la situazione critica di un evento che, cronologicamente compiuto all'aprirsi del xiv secolo, ha esercitato sulla cultura italiana un'influenza tanto profonda, che si può dire che esso non abbia cessato di avvenire» (p. 3); «È superfluo sottolineare la capacità innovativa di questo recupero lessicale [il *corn*] rispetto all'intero *corpus* della lirica cortese» (p. 32).

Per realizzare un programma tanto ambizioso, Agamben si serve di uno stile argomentativo peculiare, in cui una paziente, minuziosa erudizione apparecchia la strada a lampi assertivi perentori, che a quell'erudizione fanno fare uno spaesante salto di livello.

Quanto all'erudizione, si ha però spesso l'impressione che Agamben affastelli citazioni un po' a caso, più per la loro forza suggestiva che per la loro pertinenza, e si adoperi a trovare tra tutte corrispondenze, simmetrie, echi dal denso significato. Il risultato è, di solito, frastornante, perché non è quasi mai chiaro che cosa ci facciano nel medesimo capoverso Gregorio di Nazianzo e Rimbaud, o i trovatori e Kafka: cortocircuiti temporali davanti ai quali viene in mente ciò che ha osservato una volta Carlo Augusto Viano a proposito di quelle grossolane «operazioni sincretistiche» attraverso le quali, «riprendendo una tradizione

³⁴ G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 30-31.

nostrana, che ha il gusto più per le assimilazioni e le utilizzazioni convergenti che per le analisi e le distinzioni, esperienze in origine distinte sono state messe insieme, senza tener conto delle differenze locali; poi, sulla base di queste associazioni, si è preteso di cogliere uniformità di lungo periodo, che in realtà sono del tutto inventate». ³⁵ A volte accade che il virus citatorio si attivi per la semplice menzione del nome, un po' come in *Buffalo* di Montale. Si accenna a un confronto tra la poesia di Caproni e quella di Pascoli, e il confronto si chiude con questa notizia: «Per una singolare coincidenza, che qui si registra solo per amore di curiosità, Caproni è anche il nome del medico che, a Barga, assiste Pascoli morente» (p. 90). Salta fuori nel discorso il nome di Pelagio, e in nota Agamben osserva: «È lo stesso tema di cui Kafka discute, negli anni della grande guerra, con l'amico Felix Weltsch ... : "Chi era Pelagio? Sul Pelagianesimo ho già letto molte cose, ma non ricordo un ette"» (p. 83 nota 2) – senza che l'una o l'altra osservazione abbiano un qualche rapporto significativo con le questioni che si sfiorano nel testo: è solo che questa bulimia non contempla scarti.

Quanto ai lampi assertivi («Unicamente in questa prospettiva è possibile comprendere...» [p. 140], «Notiamo qui, di passaggio, che non è possibile comprendere...» [p. 63], «Ogni lettore attento concederà che questa zona d'indistinzione definisce...» [p. 104]), nulla che non ci si sia ormai abituati a trovare nella filosofia contemporanea più magniloquente o nella teoria letteraria più dogmatica. Di suo, Agamben aggiunge una speciale sapienza retorica, che trama l'argomentazione di entimemi («Se il verso si definisce appunto attraverso la possibilità dell'*enjambement*, ne segue che l'ultimo verso di una poesia non è un verso», p. 141: il verso *non* si definisce per questa possibilità), interrogative retoriche minatorie («Che cos'è un'esitazione, se la si toglie da ogni dimensione psicologica ... ? Che cos'è l'*enjambement*, se non l'opposizione di un limite metrico a un limite sintattico ... ? Che cos'è la rima, se non lo scollamento tra un evento semiotico (la ripetizione di un suono) e un evento semantico?»: tutto nella stessa pagina 138), e soprattutto un repertorio di preziosismi e *agudezas* di, bisogna dire, raggelante cattivo gusto («Possiamo solo dire che qui qualcosa finisce per sempre e qualcosa ha inizio, e che ciò che comincia, comincia soltanto in ciò che finisce», 95; «... qualcosa come un paesaggio etico primordiale ... dove, sopravvissuto alla sua estinzione, pascola distratto il grande rettile giurassico della poesia»: p. 163);

³⁵ C.A. Viano, *Va' pensiero. Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1985, p. 102 nota.

Ora, la sproporzione tra le ‘scoperte’ fatte da Agamben e le conseguenze che Agamben pretende di trarne sarebbe imbarazzante anche se queste scoperte fossero reali. Ma il fatto è che si tratta di scoperte immaginarie.

Da un lato, il problema è che la vertiginosa rete di analogie mobilitata da Agamben porta a conclusioni che non hanno alcuna attinenza con i testi presi in esame. Perché, si domanda per esempio Agamben, Nemrod è presentato nella *Genesi* come cacciatore?

Se la punizione di Babele è stata la confusione delle lingue, è probabile che la caccia di Nemrod avesse a che fare con un perfezionamento artificiale dell’unica lingua degli uomini, che doveva schiudere alla ragione un potere senza limiti. Questo almeno lascia intendere Dante, quando, per caratterizzare la perfidia dei giganti, parla dell’«argomento della mente» (*Inf.*, xxxi 55). È un caso che lo stesso Dante presenti, nel *De vulgari Eloquentia*, la sua ricerca del volgare illustre costantemente attraverso l’immagine di una caccia ..., e che la lingua così inseguita sia assimilata a una bestia feroce, a una pantera? (150)

Ma questa rete di rapporti – dalla Bibbia alla *Commedia* al *De vulgari eloquentia* – è inconsistente. Stando alle fonti di cui disponiamo, e che Agamben non incrementa, tra l’epiteto di «cacciatore» che la *Genesi* assegna a Nemrod e la Torre di Babele non c’è nessuna relazione significativa; l’idea che la sua «caccia» avesse come obiettivo «un perfezionamento artificiale dell’unica lingua degli uomini» non ha alcun fondamento nei testi. La terzina «ché dove l’argomento de la mente / s’aggiugne al mal volere e a la possa, / nessun riparo vi può far la gente» non ha minimamente il senso che le attribuisce Agamben: vuol dire che la forza e la cattiva volontà, se unite all’intelligenza (e i giganti hanno l’intelligenza, a differenza degli elefanti e delle balene menzionati nei versi precedenti), formano un’alleanza invincibile. E la metafora della caccia adoperata da Dante nel *De vulgari eloquentia* è – come osserva Mengaldo in nota a I VI 1 – una metafora comune nella tradizione scolastica per indicare l’avventura della ricerca in campo filosofico, e non si vede come e perché essa debba collegarsi alla storia biblica di Nemrod.

Su scala più grande, il primo e il secondo saggio della raccolta, sul titolo della *Commedia* e sul *corn*, sviluppano connessioni altrettanto arbitrarie. Il primo articola una distinzione tra ‘natura’ e ‘persona’ che – sempre ammesso che si riesca a venire a capo di un’argomentazione fondata più del solito su grandi sintesi storico-ideali e piccoli arbitri interpretativi (tra gli altri: l’indebita proiezione sulla *Commedia* delle categorie estetiche che Dante aveva elaborato nel *De vulgari eloquentia* in relazione alla poesia lirica) – non sembra granché pertinente per spiegare

perché la *Commedia* si chiama *Commedia*,³⁶ e di fatto, giustamente, non ha avuto eco negli studi successivi. Quanto al *corn* e all'espressione *cornar* il *corn* che si leggono nel serventese di Arnaut Daniel *Pus Raimons e Truc Malenx* e negli altri testi implicati nel famigerato *affaire Cornilh*, l'idea che si tratti di un termine tecnico della metrica tedesca importato in Provenza non ha alcun riscontro nei testi, nonostante lo scialo di depistanti 'luoghi paralleli'. Il *corn* è il 'sedere' (*cul*, infatti, nella *razo*); e *cornar* non significa altro che 'suonare il corno' (c'è anche nell'italiano antico, per esempio nel *Teseida* di Boccaccio: «e qual di loro uccello e qual can tene / e nel boschetto entrarò, alcun cornando»), allo stesso modo che *trombare* significa 'suonare la tromba' (*Statuti senesi*: «IIII huomini de la città di Siena, e' quali sappiano bene trombare»): sicché *cornar lo corn* vorrà dire, come quasi tutti gli editori hanno inteso, 'suonarlo', comunque vada precisato questo gesto – soffio o bacio.³⁷

Dall'altro lato, le ricostruzioni di Agamben sono spesso inficcate da errori che le rendono già in partenza inattendibili. E non si dice naturalmente dei troppi errori di dettaglio (a p. 142 salta fuori un fantomatico «libro III» del *De vulgari eloquentia*; a p. 59 si sostiene, a torto, che «il discordo era, nella lirica provenzale e stilnovistica, quella forma poetica in cui le diverse lingue materne, nella loro babelica discordia, erano chiamate a testimoniare dell'amore per l'unica lingua lontana»; e lasciamo stare gli spericolati 'restauri' operati alla luce della suddetta tesi del *corn*, a cominciare dal più celebre verso di Arnaut: «Lo ferm voler qu'el *corn* intra!»), ma di errori d'impianto, anzi di ragionamento. E qui s'intende che l'affastellarsi delle 'fonti' e lo stile apodittico non mettono il lettore nella condizione ideale per seguirlo, questo ragionamento: ci si abbandona al flusso delle parole, pur capendo a metà; ci si fida. Bisogna invece leggere con attenzione. Agamben commenta per esempio il celebre passo del *Convivio* in cui Dante, glossando la canzone *Amor che ne la mente*, parla delle due *ineffabilità* che lo investono, mentre Amore, nella mente, gli parla della donna amata:

E dico che 'move sovente cose che fanno disviare lo 'ntelletto'. E veramente dico; però che li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiato voleano cose con-

³⁶ Se pure si chiama così, se cioè *comedia* è il nome dell'opera, e non piuttosto quello del genere letterario a cui – secondo la tassonomia dantesca – appartiene: cfr. A. Casadei, *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 15-43; e M. Tavoni, *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 335-369.

³⁷ Cfr. L. Lazzerini, «Cornar lo corn: sulla tenzone tra Raimon de Durfort, Truc Malec e Arnaut Daniel», *Medioevo romanzo*, VIII 3 (1983), pp. 339-372.

chiudere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi pareva di fuori alienato ... E quest'è l'una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l'altra, quando dico: *Lo suo parlare*. E dico che li miei pensieri – che sono parlare d'Amore – *sonan sì dolci* che la mia anima, cioè lo mio affetto, arde di potere ciò con la lingua narrare; e perché dire nol posso, dico che l'anima se ne lamenta dicendo: *lassa! ch'io non son possente*. E questa è l'altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo 'ntelletto vede compiutamente seguace.³⁸

Commenta Agamben:

Qui Dante definisce l'evento poetico non in una convergenza, ma in una sconnessione tra intelletto e lingua, che dà luogo a una doppia «ineffabilitade», dove l'intelletto non riesce ad afferrare (a «terminare») ciò che la lingua dice e la lingua non è «compiutamente seguace» di ciò che l'intelligenza comprende ... Il luogo della poesia è qui definito in una sconnessione costitutiva fra l'intelligenza e la lingua, in cui, mentre la lingua («quasi da se stessa mossa») parla senza poter intendere, l'intelligenza intende senza poter parlare.

Ma Dante non dice questo. Nel passo in questione, la 'doppia ineffabilità' è, da un lato, incapacità dell'intelletto di comprendere ciò che l'Amore dice della donna amata; dall'altro, incapacità della lingua di tener dietro («esser seguace») a ciò che l'intelletto comprende, cioè di esprimere il concetto con parole. Non è vero – come sostiene Agamben citando un non pertinente passo dal commento alle *Sentenze* di Tommaso – che «la lingua eccede l'intelletto (parla senza intendere)» e che «mentre la lingua («quasi da se stessa mossa») parla senza poter intendere, l'intelligenza intende senza poter parlare». La lingua *non* parla, resta muta, sia perché il pensiero della donna amata sopravanza le forze dell'intelletto sia perché quel pensiero, una volta compreso dalla mente, rifiuta di essere espresso in parole: se la lingua parlasse «quasi da se stessa mossa» non si capirebbe perché Dante parla di due ineffabilità.

Da queste incertissime premesse Agamben deduce quanto segue:

Se tale è la struttura del dettato poetico, allora le terzine di *Pur.* xxiv 49-63 andranno rilette in conseguenza. Innanzitutto la doppia scansione *spira / noto e detta / vo significando* (come anche la duplicazione *I' / un*) corrisponde al doppio eccesso e alla doppia ineffabilità del *Convivio* che, definitivamente acquisita come felice principio poetico, delimita ora lo spazio in cui veramente,

³⁸ D. Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti e C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014, III III 13-15.

secondo l'intenzione topica di Dante, l'invenzione può rovesciarsi in ascolto (e trascrizione) e l'ascolto in invenzione. Il muoversi 'stretto' della penna «di retro al dittatore» non potrà, quindi, significare una semplice adesione; piuttosto – in quanto la penna aderisce al dettato proprio attraverso la sua insufficienza – a «stretto» andrà restituito il senso di «impedito, in difficoltà», che l'aggettivo ha costantemente nella *Commedia* quando è riferito all'atto di parola (valga per tutti *Pur.* XIV 16: «sì m'ha nostra ragion la lingua stretta»). Ma anche la rima *nodo / ch'i' odo*, che torna nella *Commedia* più volte e sempre in contesti significativi (*Par.*, VII 53-55; *Pur.*, XXIII 13-15; *Pur.*, XVI 22-24), non sarà casuale, ma vi si potrà scorgere senza forzature un'evocazione appena cifrata di quel «chiodo» (o chiave), che abbiamo visto segnare nel *De vulgari eloquentia* la connessione-sconnessione (quasi, l'irrelata relazione, come per via di chiodo, appunto) fra suono e senso ... E non lo svela, del resto, poco dopo Guinizelli nel modo più aperto, quando, quasi citando le parole di Bonagiunta, dice: «Tu lasci tal vestigio / per quel ch'i' odo, in me, e tanto chiaro / che Letè nol può trarre né far bigio» (*Pur.*, XXVI 106-8)?

Quasi niente è vero. Nell'ordine. (1) I versi del *Purgatorio* possono certamente essere letti sullo sfondo del *Convivio* (e così, del resto, ha fatto la critica), ma non è vero che «la doppia scansione *spira / noto e detta / vo significando*» corrisponda alla doppia ineffabilità di cui Dante parla del *Convivio* (e questo sia che la si interpreti erroneamente, come fa Agamben, sia che la si interpreti nel modo corretto): tra, da un lato, l'Amore che ispira e detta al poeta che annota e dice e, dall'altro, l'insufficienza della mente a capire e della lingua ad esprimere non c'è alcuna vera corrispondenza. (2) L'aggettivo «stretto» non ha il senso di 'impedito, in difficoltà' ... nella *Commedia* «quando è riferito all'atto di parola», per la buona ragione che non è mai riferito all'atto di parola. Il verso che Agamben cita in appoggio alla sua lettura è un verso che non esiste: Dante scrive infatti (in *Purgatorio* XIV 126, non 16) «sì m'ha nostra ragion la mente stretta» (edizione Petrocchi, ma l'edizione del centenario ha la stessa lezione), e non «... la lingua stretta». (3) La relazione che Agamben stabilisce «senza forzature» tra la rima *nodo : ch'i' odo* di *Pg* XXVI e il «chiodo (o chiave)» che nel *De vulgari eloquentia* designa il verso anarimo è insussistente. Inoltre, non solo in questo passo Agamben dà l'impressione di pensare che *chiodo* e *chiave*, in latino, si dicano allo stesso modo (non riesco a interpretare diversamente l'affermazione fatta qualche riga prima: «Diventa allora comprensibile perché Dante ... chiami il verso scompagnato *clavis* [chiave, ma anche chiodo, giusta il doppio significato del termine]»), mentre ovviamente *clavis* non è *clavus*, e Dante per designare il verso scompagnato usa la

prima parola, non la seconda. (4) L'ambiguità tra *chiodo* e *ch'i' odo* è solo apparente, perché la prosodia non ammette se non una scansione trisillabica, e del resto non si capisce perché con le parole «per quel ch'i' odo» fatte pronunciare a Guinizzelli Dante dovrebbe «evocare» la *clavis* (*clavis*, non *clavus*, ripeto) di cui si parla nel *De vulgari eloquentia*. Come spesso accade, in Agamben, una domanda retorica perentoria («E non lo svela, del resto...?») prende il posto di ciò che si chiederebbe per poter credere a queste rivoluzionarie proposte esegetiche: un'argomentazione decente.

4. Una volta, in una università di Caracas, abbiamo proiettato *Fantozzi*. Gli studenti non sapevano quasi niente dell'Italia e non avevano mai sentito parlare del film. Hanno riso soprattutto per le scene più simili alle gag delle commedie: Fantozzi che si prende la martellata in testa, Fantozzi che viene picchiato da tre energumeni davanti alla signorina Silvani, Fantozzi che provoca una valanga con un rutto. Alla fine, mentre io provavo a spiegare cosa vuol dire «essere azzurro di sci», il dibattito si è orientato subito sulla «chiave ideologica» del film; si sono citati Kafka e Gramsci. Tutti prendevano tutto molto sul serio. Più precisamente: tutti cercavano di sollevare il film leggero che li aveva divertiti al livello delle cose serie che avevano imparato od orecchiato all'università. L'intellettualizzazione delle opere d'arte è, si sa, il riflesso condizionato più comune tra i lettori, gli ascoltatori e gli spettatori più ingenui: e tali erano quegli studenti di Caracas. Ma questo genere di ingenuità è quello che spesso *si è insegnato* all'università negli ultimi decenni. Naturalmente, gabellandola per profondità, punto di vista dell'esperto, cioè per *il contrario dell'ingenuità*. «Sulla scorta della recuperata dignità del verso chiave (o chiavo) nell'economia poetica cortese, sarà forse possibile leggere in modo meno ingenuo...».³⁹ Nessuno, all'università, vuole passare per ingenuo. L'università è appunto il luogo che rende sofisticati gli ingenui: l'ipotesi che la verità giaccia, almeno ogni tanto, sulla superficie è in contraddizione con il suo mandato.

Screditare, dall'interno dell'università, questa idea universitaria della cultura è dunque impossibile. Si sopravvaluta la profondità dell'arte perché si vuole affermare la propria. Perciò, discutere le tesi di questi studiosi è quasi inutile se l'obiettivo è quello di persuadere i non persuasi che quelle tesi sono fragili, o che il ragionamento che ha portato a for-

³⁹ Agamben, *Categorie italiane*, cit., p. 40. A questa promessa segue, di fatto, una lettura 'meno ingenua' – ma sbagliata.

mularle è fallace, fondato su dati traballanti o male interpretati. Giurare sulle parole dei maestri è il più umano dei riflessi, e se a scuola o all'università qualcuno di cui avevamo fiducia ci ha detto che quel dato libro è un libro fondamentale, che quel dato autore ha detto certe fondamentali verità, attorno a quel libro e a quell'autore si è addensata per noi un'aura di rispetto che un ragionamento contrario, una dimostrazione contraria ben difficilmente riusciranno a dissolvere. E *ben difficilmente* diventa *mai* nel caso in cui si tratta di verità mobilitabili nel dibattito politico o nella disputa sui valori. Stupefacente, infatti, in molti di questi esercizi di critica universitaria, è la fiducia che i loro autori nutrono circa la possibilità di avere una qualche immediata influenza sul mondo che si apre al di fuori delle porte dei dipartimenti. È sempre stata una vanità degli intellettuali impegnati, dal secolo dei Lumi in poi; ma misurata sulle dinamiche del mondo attuale è una vanità patetica. Bisogna avere una minuscola esperienza della vita e una maiuscola concezione di sé – una buona definizione del profilo di molti intellettuali, del resto – per scrivere cose come queste:

È vero che, come ha notato Judith Butler, lo stile preconfezionato di quella che è considerata una prosa accettabile rischia di nascondere i presupposti ideologici che ne sono alla base. Butler ha citato la complessa sintassi di Adorno e il suo stile espressivo irto di difficoltà come esempio di una delle modalità possibili per eludere, e perfino sconfiggere, il modo in cui l'ingiustizia e la sofferenza vengono mascherate e il discorso riesce a coprire la complicità con la prevaricazione politica.⁴⁰

Sono esagerazioni grottesche; ma è comprensibile che facciano colpo soprattutto sugli studiosi più giovani e sprovvisti, quelli che nella cultura cercano soprattutto un'opportunità d'intervento, un modo per affermare se stessi. È però un tipo di narcisismo che è avvilente dover cogliere nelle pagine di studiosi maturi.

Quanto invece alla seduzione dell'interpretazione 'profonda' (quella dei dottorandi che gettava nella costernazione Philip Roth, quella che getta nella costernazione il lettore di Agamben), anche in questo caso la vanità personale, la vanità di chi presume di vedere la verità che nessuno aveva saputo vedere, trova un terreno di coltura ideale nell'ambito della ricerca universitaria, cioè nello studio *professionale* della letteratura – non un ente metastorico ma, nelle forme che conosciamo, un'invenzione freschissima, secondo-novecentesca – perché qui la produzione di nuove teorie e il disvelamento di verità insospettate non sono solo

⁴⁰ Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 97.

accettati ma fortemente sollecitati (che altro chiedono la VQR, i concorsi a cattedra per titoli?), e sono anzi vitali perché la macchina funzioni a regime. La frase «Le cose non sono così semplici» è il viatico alla moltiplicazione dei progetti di ricerca, delle riviste, delle cattedre, e questo è tanto più vero in settori come l'antichistica e la medievistica, che lavorano su un repertorio pressoché finito, non incrementabile di oggetti. Perciò, come mi è già capitato di osservare,⁴¹ nella riflessione su come oggi si parla della letteratura non guasterebbe un po' di materialismo, il materialismo triviale dei numeri. Dal momento che l'atto dell'interpretazione non avviene nel vuoto, e nemmeno in una libera, feriale repubblica delle lettere, bensì nelle scuole e nelle università, sicché gli interpreti non sono, come un tempo, gli scrittori e i loro pochi amici ma l'esercito dei laureati in Lettere, varrebbe la pena di domandarsi in che modo questo inedito dato ambientale (le cose non stavano a questo modo in un passato non troppo remoto) ha orientato il dibattito sulla letteratura, anzi l'idea stessa di letteratura: per il bene ma anche – salvo pensare che ogni nuova moda, teoria, applicazione critica vada accolta come positiva per il solo fatto di esistere – per il male.

Ma il tema del nostro seminario non è l'influenza che le dinamiche della 'ricerca' in campo umanistico ha avuto ed ha sul nostro modo di leggere i libri; è l'intersezione tra critica e filologia: e a questa torniamo per concludere.

Mi è sempre parso sorprendente il fatto che anche filologi competenti abbiano dato credito alle cervellotiche teorie letterarie che hanno colonizzato il campo delle *humanities* nel secondo Novecento, o a certe letture calibrate sull'ideologia anziché sui dati di fatto. Non ho mai capito per esempio come sia stato possibile tenere per vera – come un filologo a mio avviso dovrebbe – la banale idea storicista secondo cui l'interprete deve in primo luogo accertare il significato che l'opera letteraria aveva per il suo autore e per il pubblico a cui si rivolgeva⁴² e, insieme, flirtare

⁴¹ C. Giunta, «Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle origini», in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 31-48; e Id., «Le "Lezioni americane" di Calvino 25 anni dopo. Una pietra sopra?», *Belfagor*, LXV 6 (2010), pp. 649-666.

⁴² A questo accertamento del 'primo significato' dell'opera come compito del filologo si riferisce per esempio Spitzer, *Critica stilistica*, cit., pp. 156-157. Ma una più efficace descrizione di tale compito – applicata alle arti figurative ma valida per tutte le arti – si trova in E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997, p. 90: «Il metodo suggerito da queste osservazioni è faticoso. Bisogna recuperare, per le vie tortuose dell'erudizione storica, una grande massa di conoscenze contingenti, prima che un'opera, il cui 'soggetto' è stato dimenticato, possa rifiorire esteticamente. I capolavori non sono sicuri

con la *Wirkungsgeschichte* di Gadamer e con la teoria della ricezione di Jauss, quella che dichiara «illusorio ciò che l'interpretazione filologica tradizionale di un'opera divenuta estranea riteneva di comprendere direttamente o 'esteticamente' superando la distanza temporale – 'attraverso il testo soltanto' – o anche mediamente o 'storicamente' – risalendo alle sue fonti e al sapere realmente prodotto in quel tempo».⁴³

Ma può darsi che sia una sorpresa fuori luogo. In fondo è comprensibile che discipline pratiche, più di fatica che di pensiero, come la filologia (la «bassa macelleria» di cui ha detto una volta Avalle) abbiano cercato una sanzione ideale nel campo della teoria letteraria. Non è tempo, però, di chiudere questa porta? In un'intervista di qualche anno fa (su YouTube: *Richard Rorty: KQED Interview 2006*, da 17' in poi) hanno domandato a Richard Rorty che cosa pensava dello stato degli studi umanistici negli Stati Uniti. Lui ha risposto che «la teoria letteraria è quasi morta», e che questa era una cosa buona. L'intervistatore gli ha fatto osservare che in realtà quella cosa morta continuava ad essere coltivata in molti dipartimenti universitari, negli Stati Uniti e nel resto del mondo. Rorty allora ha formulato meglio il suo pensiero: «Credo che guardare un testo letterario attraverso una lente teorica produca della critica molto fiacca ... Il fatto di avere strumenti di analisi nuovi, come quelli procurati da Marx, Freud e dal movimento femminista, non garantisce affatto che uno abbia qualcosa di interessante da dire a proposito del libro su cui sta scrivendo». Mentre non mi pare che la teoria letteraria sia morta, né che sia auspicabile che muoia (mi accontento che abbia, come ormai ha quasi ovunque, una posizione marginale nel campo delle *humanities*), quest'ultima osservazione mi pare molto giusta. Le università sono piene di studiosi e di studenti che credono che la lettura di alcuni testi teorici classici, magari alternata alla lettura di testi teorici alla moda che non diventeranno classici, farà di loro dei critici raffinati. Si capisce perché questa idea venga difesa nelle università: nel momento in cui esse promettono ai loro iscritti di farli diventare specialisti in 'critica letteraria', si pone il problema della costituzione di un corpus di conoscenze compendiabile in un *syllabus*. Ma un bravo critico è il contrario di un critico gregario, e il critico che non muove un passo senza prima raccomandarsi ai santoni della *Theory* non è niente di più di un gregario. Mi pare che soprattutto nel campo

nella loro immortalità come credeva Croce. Se un fatto contingente può dare loro la vita, un fatto contingente può anche ridurli in ombre: difatti, ciò che deve essere appreso può essere dimenticato».

⁴³ H.R. Jauss, *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova, Marietti, 1990, p. 31.

della letteratura premoderna i seri studi filologici, nel senso amplissimo che è stato quello in cui li hanno intesi Spitzer e Auerbach, siano un utile contravveleno a questo psittacismo e, soprattutto (le osservazioni che ho fatto nelle pagine che precedono miravano a dimostrare questo), alle tante sciocchezze che ci vengono incontro sia dalle pagine dei santoni sia da quelle dei gregari, paludate sotto la veste della profondità o dell'impegno.

ELENA PIERAZZO

Teoria del testo, teoria dell'edizione e tecnologia

Quando Mashall McLuhan dichiarò che «the medium is the message»,¹ il mezzo di comunicazione è il messaggio, egli preconizzava una rivoluzione digitale ben più profonda di quella che stiamo vivendo, con una sparizione completa del libro stampato in favore di una totale virtualizzazione del testo,² ma anche se questo futuro non si è (ancora?) realizzato, certamente le sue parole risuonano oggi come profetiche e vagamente sinistre. Secondo McLuhan un mezzo di comunicazione non è mai neutro: al contrario esso implica presupposti, aspettative e processi cognitivi da parte dell'utente, tali per cui il trasferimento di un messaggio da un medium a un altro sarebbe capace di stravolgerne completamente il significato. Un caso evidente è fornito, per esempio, dalle trasposizioni cinematografiche e/o televisive di romanzi: nel «trasferimento» si perdono aspetti ed episodi che «non funzionano» in video, e si accentuano o acquisiscono altri che invece adattano il contenuto ai presunti gusti del pubblico di tali medium. È ormai risaputo come l'introduzione del *codex* a partire dall'epoca romana abbia influenzato profondamente il modo di leggere i testi, ma anche il modo di scriverli e di concepire la testualità. Lo stesso può essere detto per l'introduzione della stampa e per la cosiddetta seconda rivoluzione della stampa.³

¹ «The medium is the message. This merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology» (M. McLuhan, *Understanding Media*, London, Routledge, 1964, p. 7).

² R. Darnton, «The New Age of the Book», *The New York Review of Books*, March 18 (1999), online <http://www.nybooks.com/articles/1999/03/18/the-new-age-of-the-book/>.

³ Gli esempi e gli studi che si potrebbero citare sono troppo numerosi per darne anche solo un'idea sommaria. Bastino per tutti: *Storia della lettura nel mondo occiden-*

Alla luce di quanto detto finora e dell'esperienza quotidiana di ciascuno di noi, dichiarare che il digitale ha modificato sia il sistema di produzione dei testi, sia il sistema di fruizione, sia i testi stessi, può apparire come un luogo comune, la cui ovvietà sembra non necessitare spiegazioni ulteriori. In realtà se da un lato la rivoluzione della testualità digitale è effettivamente sotto gli occhi di tutti, dall'altro tale rivoluzione è più percepita a livello fenomenologico che compresa veramente in tutte le sue sfaccettature e, soprattutto quando si viene alle pratiche filologiche e di critica testuale, essa viene percepita più come un nemico da combattere e da rifiutare in nome della qualità e delle acquisite pratiche secolari del testo stampato che come un'opportunità da cogliere o un argomento da studiare. Sicuramente i gridi di allarme lanciati in questi ultimi anni non sono da sottovalutare,⁴ ma credo che la valutazione della fondatezza dei dubbi e delle preoccupazioni suscitate dal digitale possa beneficiare di uno sguardo più ampio e che consideri anche i benefici che potrebbero derivare dal medium digitale, oltre agli interventi e ai correttivi che potrebbero essere messi in campo per ovviare o risolvere i problemi menzionati. In effetti giova forse riflettere inizialmente su un fatto secondo me incontrovertibile e cioè che il digitale è qui per restare: non è possibile infatti ipotizzare oggi un futuro che veda l'umanità usare meno il digitale nei vari settori della vita, ivi compresi, inevitabilmente, quelli della letteratura, dell'ecdotica e dell'editoria. Per quanto ci si possa sforzare di combattere la tendenza a un uso sempre più pervasivo del digitale in tutte le attività scientifiche legate al testo, tale sforzo non può che risultare sul lungo, ma anche sul medio-breve periodo, velleitario. È altrettanto evidente però che il digitale così come ci viene proposto oggi dal web, dall'informatica e in generale dall'industria non è affatto soddisfacente, per non dire di peggio. A fronte di tali considerazioni, quali sono quindi le possibili azioni per il filologo, per lo studioso del testo e della testualità? In che modo intervenire per evitare che il digitale diventi (o continui a essere) uno strumento di distruzione del testo? Una prima risposta è quella più ovvia della conoscenza e dello sforzo epistemologico: più si conosce un oggetto, uno strumento o un mezzo, più è facile gestirlo e governarlo. Del resto non è un caso se il

tale, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Napoli, Laterza, 1995; M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The making of the typographic man*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2011 (1^a ed. 1962); G. Ragone, *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005.

⁴ Si veda, per esempio, l'acuta critica di P. Italia, «Il lettore Google», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 1 (2016), pp. 13-26.

libro stampato è diventato un mezzo e un metodo così raffinato e flessibile per la produzione e la diffusione del sapere: fin dai primi anni della nuova industria della stampa filologi e studiosi hanno lavorato accanto agli stampatori e agli editori, avendo quindi la possibilità di influenzare e guidare l'evoluzione del libro moderno. E se i filologi di oggi si interessassero di più al digitale?

1. Teorie del testo digitale, o della burocratizzazione

La testualità digitale è essenzialmente (ma non esclusivamente) dominata dall'ipertestualità. L'ipertesto ha avuto il suo momento di gloria accademico negli anni '70-'90, con studi famosi di Ted Nelson e George Landow.⁵ Una pietra miliare nello studio dell'ipertestualità è certamente rappresentata anche dal volume di Espen Aarseth, *Cybertext*,⁶ il quale non solo descrive il fenomeno del collegamento ipertestuale, ma esamina anche in che modo il testo (che egli definisce 'ergodico', vale a dire un testo che implica un laborioso percorso), viene realizzato in termini narrativi e nelle pratiche di lettura; ritornerò sul testo di Aarseth più in là, parlando delle caratteristiche delle edizioni scientifiche digitali.

Curiosamente però, dal momento in cui l'ipertesto è stato implementato in modo semplice ed efficace dal web grazie al linguaggio HTML ("HyperText Markup Language") a partire dal 1992, gli studi critici e teorici sull'argomento si sono diradati e hanno perso di vigore, quasi a significare che una volta risolto il problema dell'ipertestualità da un punto di vista tecnico, non c'erano più ragioni o quasi per interessarsi al mutare della testualità. È stato più volte sottolineato come l'ipertestualità in realtà non sia nata con il computer: al contrario, essa ha caratterizzato da sempre la scrittura e l'uso di opere di riferimento come dizionari ed enciclopedie, per non parlare delle note a piè di pagina, veri e propri riferimenti ipertestuali *ante litteram*. Questo fatto non può però nascondere le peculiarità dell'ipertestualità digitale rispetto a quella analogica, sia da un punto di vista quantitativo, sia qualitativo, fattori che hanno, di fatto, trasformato il nostro modo di leggere su schermo, per non parlare delle attese del lettore e dei modi di produzione dei testi.

⁵ T. Nelson, «Hypertext», comunicazione presentata alla *World Documentation Federation Conference*, 1965; Id. *Literary machines: the report on, and of, project Xanadu*, Sausalito, Mindful Press, 1983; G. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

⁶ E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 1997.

L'evidente mancanza di interesse del mondo accademico umanistico per l'ipertesto riflette, mi pare, da un lato lo scarso valore artistico raggiunto dalla letteratura ipertestuale, dall'altro un disinteresse per il fenomeno digitale che rischia però di costare caro non solo ai filologi, ma anche alla società nel suo complesso, come dimostrato dalla mancanza di strumenti critici per valutare i testi digitali del cittadino medio.

In un recente volume,⁷ Matthew Kirschenbaum esplora l'impatto sulla scrittura e la testualità di uno strumento ormai diventato talmente pervasivo da sembrare naturale, vale a dire il programma di videoscrittura. Secondo lo studioso, la convinzione che il passaggio dalla macchina da scrivere allo schermo sia stato solo un passaggio di convenienza e che lo strumento sia cognitivamente e testualmente neutro è per lo meno ingenua, ma ciononostante abbastanza diffusa, a giudicare, ancora una volta, dallo scarso interesse critico che questo passaggio ha suscitato. Egli infatti si chiede come mai un cambiamento così radicale nei sistemi di produzione del testo sia passato quasi inosservato. I cambiamenti su cui Kirschenbaum si sofferma riguardano, *in primis*, le modalità della scrittura, ma anche le modalità di pubblicazione e l'immaginario dello scrittore e del lettore. Forse il fenomeno più evidente del cambiamento operato dal *word processor* è la migrazione della correzione all'interno della scrittura, vale a dire l'editorializzazione della scrittura stessa. La macchina da scrivere implicava un processo di produzione testuale che separava quasi completamente la scrittura (a macchina) dalla correzione (a mano sul dattiloscritto); la videoscrittura appiattisce i due piani e "inghiotte", per così dire, la correzione all'interno del testo, il quale non ha più bisogno di essere materialmente separato in versioni, ma può costantemente esistere nel suo unico e ultimo formato (a meno che non sia lo scrittore a creare manualmente delle copie contenenti versioni diverse e successive). Fenomeni creativi su cui si sono soffermate la filologia d'autore e la *critique génétique*, quali la *sofort korectur* (la correzione *currenti calamo*) e le campagne di correzione, sono quasi già del tutto scomparsi, o per lo meno destinati a scomparire, se non come fenomeno della scrittura, almeno come fenomeni *studiabili* della scrittura. L'avvicinamento, se non addirittura la coincidenza, di scrittura e correzione è testimoniato anche dal lessico, tanto che i programmi di videoscrittura si chiamano anche "editori di testi". Sempre sul piano lessicale non si può mancare di notare come gli editori di testo producano documenti

⁷ M. Kirschenbaum, *Track Changes: A literary history of word processing*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015.

e non testi,⁸ vale a dire oggetti pronti per essere consultati, scambiati e archiviati, ma soprattutto stampati (o stampabili) in un foglio (virtuale) in formato A4, che ormai è diventato il modello ideale standard per qualsiasi testo. L'uso estensivo dei programmi di videoscrittura ha portato a quella che io chiamerei la burocratizzazione del processo di scrittura,⁹ un fenomeno che non può fare a meno di avere conseguenze anche sul processo creativo. Questo fenomeno prende origine dall'adozione di programmi che sono stati creati e sviluppati avendo in mente il lavoro d'ufficio della segretaria (al genere femminile), le sue necessità di creare documenti pubblicabili e i suoi ritmi, e non certamente la scrittura creativa. Scrive Larry Tesler, progettatore dell'interfaccia Gipsy, antesignano di Microsoft Word: «Il mio modello per questo [software] era una donna sulla cinquantina che aveva lavorato nell'editoria per tutta la sua vita e utilizzava ancora una macchina da scrivere».¹⁰ La burocratizzazione del testo passa anche dalla sua de-codificazione, vale a dire la produzione di documenti in fogli volanti, concepiti al di fuori del *codex* e dalla durata effimera, anche quando questi siano stampati.

Il fatto che programmi e formati di uso comune, e in particolare pensati avendo in mente il lavoro d'ufficio, siano poi adottati in altri contesti, in particolare accademici è, in realtà, alla base di molti dei limiti e dei problemi del digitale di oggi; questo fenomeno investe non solo la scrittura, come abbiamo visto, ma anche la lettura, oltre che la conversione del libro da *codex* a *e-book*. Tali modelli, elaborati in ambito informatico senza alcun apporto da parte degli umanisti, si adattano in modo imperfetto e goffo all'uso in situazioni non previste dagli sviluppatori, ma fin troppo comuni nell'ambiente letterario e accademica. Un esempio tipico è il PDF, un formato che propone documenti stampabili che conservano la paginazione e la dimensione finale attraverso le piattaforme e i programmi, ormai usato quasi universalmente in tutti gli ambiti di produzione testuale come formato di interscambio, oltre

⁸ Tale è la terminologia impiegata dai più comuni programmi di videoscrittura. Kirschenbaum cita a questo proposito l'"arcano platonismo" percepito da Edward Mendelson nella scelta di Microsoft Word di chiamare i suoi prodotti "documenti" invece di "testi" (Kirschenbaum, *Track Changes*, p. 236).

⁹ È emblematico in questo contesto il fatto che il programma di videoscrittura più utilizzato (Microsoft Word) venga distribuito all'interno di una suite di programmi chiamata *Office*.

¹⁰ «My model for this was a lady in her late fifties who had been in publishing all her life and still used a Royal typewriter» (traduzione mia): Kirschenbaum, *Track Changes*, p. 141.

che per la stampa. Si tratta sicuramente di un formato molto utile e che fa bene ciò per cui è stato pensato, vale a dire la stampa su schermo e su carta, ma quando questo è usato, come molto spesso è il caso, per la lettura a video, esso mostra tutti i suoi limiti di ergonomia. Il caso lampante è quello delle note a piè di pagina o, ancora di più, di quelle di chiusura. Infatti, quando leggiamo un testo a video contenente delle note di chiusura, ogni volta che troviamo un rimando a una nota, siamo obbligati a un tedioso lavoro di tastiera e/o di mouse per trovare la nota in questione e un ancora più noioso lavoro per tornare al punto di partenza; è evidente che il numero di lettori che si daranno la briga di leggere le note diminuirà al procedere della lettura e al moltiplicarsi delle stesse. Tale problema sussiste anche per i rimandi bibliografici (soprattutto quelli dal formato “Cognome, Anno”), per le note in basso alla pagina e, ancora di più per l’apparato critico: qualora la pagina di un’edizione critica sia virtualizzata sullo schermo, data la forma rettangolare di formato “paesaggio” dello schermo del computer che mal si adatta al formato “ritratto” della pagina stampabile,¹¹ per poter leggere testo e note, testo e apparato a una dimensione sufficiente per non risultare faticosa per lo sguardo,¹² bisogna procedere a laboriosi e ripetuti scorrimenti dello schermo, operazione che è comprovata affaticare lo sguardo oltre che a ridurre il tempo dedicato alla lettura. Non giova che i PDF possano essere dotati di rimandi ipertestuali da e per le note, bibliografia e apparato: questi non vengono in pratica mai predisposti dai produttori di testi poiché dispendiosi in termini di tempo oltre che quasi del tutto invisibili a un’ispezione superficiale.¹³ Poiché i testi accademici tendono a virtualizzarsi sempre di più (un passaggio ormai completamente compiuto dalle discipline scientifiche), credo che possiamo dichiarare ufficialmente le note e l’apparato una specie in via d’estinzione. La storia del libro a stampa ci mostra simili evoluzioni: nel passaggio dal Quindicesimo al Sedicesimo secolo le caratteristiche più dispendiose e specializzate (colonne, miniature, legature, glosse)

¹¹ La terminologia deriva, ancora una volta, dai più comuni programmi di videoscrittura: il formato “paesaggio” è un rettangolo il cui lato lungo è disposto sul piano orizzontale, mentre il formato “ritratto” ha il lato lungo sul piano verticale.

¹² Fenomeno aggravato dal fatto che note e apparato sono normalmente (virtualmente) stampate in corpo minore.

¹³ La visibilità dei collegamenti ipertestuali dipende, ovviamente, dalle scelte editoriali, ma spesso si tende a privilegiare l’estetica alla funzionalità, evitando quindi di renderli troppo visualmente intrusivi, con conseguenze sull’usabilità di tali collegamenti che si manifestano spesso solo passando il mouse sopra a un segmento di testo.

tendono a sparire dalla pagina stampata sotto il peso della razionalizzazione dei processi produttivi. L'apparato critico è in realtà una specie in via d'estinzione anche sulla carta stampata e non da oggi: le difficoltà e i costi d'impaginazione hanno fatto migrare in molti casi l'apparato dal piè di pagina alla fine del volume, quando questo non sia stato addirittura relegato in rivista. Il digitale potrebbe fornire una soluzione al problema, ma i formati più comunemente usati (PDF e ePub/Mobi, per esempio) lo stanno invece aggravando.

2. Teorie dell'edizione digitale

Le conseguenze del cambio di medium sul testo e la testualità meriterebbero un maggiore approfondimento, ma giova forse ora concentrare l'attenzione sulle conseguenze che questo comporta per l'edizione scientifica e sulle pratiche filologiche, da studiare sia per se stesse che come un esempio dell'impatto trasformativo del digitale. Il digitale infatti ha profonde conseguenze sul modo di produrre le edizioni, sul loro modo di fruizione e sulle tipologie di edizione che vengono prodotte.

Dal punto di vista della produzione, il modello dominante è quello che potremmo definire il modello "sorgente e prodotto" o meglio, per usare un anglicismo che in questo caso sembra inevitabile, "sorgente e output".¹⁴ In questo tipo di modello, il testo e le annotazioni di vario tipo (documentarie, filologiche, letterarie, storiche ecc.) vengono archiviati in uno o più file, detto il sorgente (al maschile), che funziona da base di conoscenza; normalmente questa archiviazione segue un formato e delle regole standardizzate, le più famose delle quali sono quelle prodotte dal Consorzio TEI ("Text Encoding Initiative")¹⁵ che rappresenta lo standard di fatto nel campo delle edizioni digitali, oltre che un importante punto di riferimento intellettuale. A questo sorgente si applicano dei programmi informatici (degli *script*, per usare un termine tecnico) che elaborano le informazioni contenute nella base di conoscenza e producono diversi prodotti digitali (o output): la versione web, il testo stampabile, l'*e-book*, gli indici, ecc.; per la versione web è inoltre comune associarvi ulteriori script capaci di visualizzare in modo piacevole il testo nonché di fornire strumenti interattivi per mostrare o nascondere porzioni di testo (come

¹⁴ Questo modo di preparare e concepire il testo dell'edizione digitali è stato anche definito «single source publishing» (http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/document_numerique/projets/metopes).

¹⁵ *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, a cura del TEI Consortium, <http://www.tei-c.org/Guidelines/P5>.

note e apparato, per esempio), ingrandire le immagini digitali, e così via. Grazie a questo metodo è possibile quindi produrre diverse visualizzazioni a partire da una base di conoscenza, ma tali diverse visualizzazioni non si limitano a preferenze di tipo estetico: è possibile infatti produrre edizioni diplomatiche e interpretative, edizioni critiche e edizioni dei testimoni, la descrizione codicologica e la ricostruzione dello stemma, sempre a partire dal medesimo sorgente; l'editore non ha teoricamente alcun limite rispetto alle informazioni che può incamerare nel sorgente, a parte i limiti di leggibilità dello stesso e del tempo a disposizione per la sua creazione.¹⁶ Questa potenzialità di accumulare informazioni in modo organizzato e in particolare la possibilità di registrare le lezioni testuali secondo diverse *faciae* grafiche-linguistiche, è alla base di ciò che ho definito come la paradigmaticità dell'edizione, vale a dire il fatto che la sua testualità non sia solamente registrabile sull'asse sintagmatico, ma anche su quello paradigmatico, quello della variazione;¹⁷ tale variazione può essere di tipo linguistico (il testo è trascritto in modo diplomatico e normalizzato allo stesso tempo), di tipo redazionale (imputabile o no all'autore), o di qualsiasi altro tipo considerato rilevante dall'editore. I diversi output digitali saranno poi organizzati e predisposti dall'editore secondo le necessità critiche del testo, per cui alcune edizioni proporranno un testo critico,¹⁸ altre proporranno trascrizioni più o meno normalizzate di documenti,¹⁹ altre ancora presenteranno indici lessicali e dei nomi,²⁰ altre presenteranno analisi codicologiche accurate;²¹ la maggior parte proporrà una combinazione di tutte queste possibilità. È evidente quindi che il lavoro editoriale non si limita solo alla base di conoscenza, alla cosiddetta codifica, ma si estende anche alla produzione (o per lo meno alla progettazione) dei programmi e degli strumenti di visualizzazione e di valorizzazione dell'edizione.

¹⁶ E. Pierazzo, «A rationale of digital documentary editions», *Literary and Linguistic Computing*, 26/4 (2011), pp. 463-477.

¹⁷ E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Aldershot, Ashgate-Routledge, 2015, pp. 25-29.

¹⁸ È il caso, per esempio, dell'edizione di *Piers Plowman* (<http://piers.chass.ncsu.edu>) e l'edizione delle *Confessions* di San Patrizio (<https://www.confessio.ie>).

¹⁹ Si vedano, per esempio, le edizioni dei manoscritti di Jane Austen (<http://www.janeausten.ac.uk>) e quella dei documenti legali scozzesi (<https://www.modelsofauthority.ac.uk>).

²⁰ Si vedano le edizioni dei documenti anglosassoni (<http://www.langscape.org.uk>) e l'edizione delle lettere di Van Gogh (<http://vangoghletters.org>).

²¹ Si vedano ancora l'edizione dei manoscritti di Jane Austen menzionata precedentemente e l'edizione del Faust di Goethe (faustedition.net).

Questo metodo ha anche il non triviale vantaggio di essere sostenibile sul lungo periodo. Il formalismo adottato dalla maggior parte delle edizioni digitali, vale a dire quello raccomandato dal Consorzio TEI, è basato sul metalinguaggio XML, una tecnologia che ha ormai più di vent'anni (un tempo molto lungo, in termini informatici) e che ha quindi resistito alla prova del tempo: non a caso XML è stato definito la «carta non acida dell'epoca digitale»,²² una fama quanto mai meritata visto che le edizioni prodotte negli anni Novanta con questo metodo sono per lo più ancora perfettamente funzionanti in linea.²³

Queste edizioni sono quasi per definizione delle edizioni collaborative: le competenze richieste per la loro produzione eccedono normalmente quella del singolo studioso (come dice Peter Shillingsburg: «It takes a village», ci vuole un villaggio),²⁴ anche se è possibile trovare edizioni prodotte da uno studioso solamente.²⁵ Tale considerazione non può sorprendere: nemmeno le edizioni cartacee vengono prodotte da solo editore critico. Direttori di collana, redattori, revisori, collaboratori di vario tipo, per non parlare della stampa materiale delle copie, della loro distribuzione e vendita: sono decine se non centinaia le mani necessarie a produrre un'edizione su carta prima che questa possa raggiungere le mani del suo lettore, e se certamente la maggior parte degli editori scientifici può decidere di ignorare almeno una parte di questi passaggi, essi non solo esistono, ma influenzano profondamente il prodotto finito in modi che sfuggono al potere decisionale del filologo. Le edizioni digitali d'altro canto prendono l'intera catena di produzione e la mettono potenzialmente nelle mani dell'editore, eliminando molti di quei passaggi nonché le storture introdotte dalla stampa (e ovviamente introducendone alcune di proprie).²⁶ La questione è, certamente, se

²² «Acid-free paper of the digital age»: K.M. Price, «Electronic scholarly editions», in *A Companion to Digital Literary Studies*, a cura di R. Siemens e S. Schreibman, pp. 434-450, Blackwell, Oxford, 2008, p. 442.

²³ È il caso dell'edizione di *Piers Plowman* menzionata prima e del *Whitman Archive* (<http://whitmanarchive.org>), per esempio.

²⁴ P.L. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 94.

²⁵ Si veda, per esempio, l'edizione dello *Stufaiuolo* di Anton Francesco Doni, pubblicata su rivista online ma per la quale ho prodotto ogni componente: E. Pierazzo, «*Lo Stufaiuolo* by Anton Francesco Doni. A scholarly edition», *Scholarly Editing*, 36 (2015), online <http://scholarlyediting.org/2015/editions/intro.stufaiuolo.html>.

²⁶ K. Sutherland e E. Pierazzo, «The author's hand: from page to screen», in *Collaborative Research in the Digital Humanities*, a cura di M. Deegan e W. McCarty, Aldershot, Ashgate, 2012, pp. 191-212.

l'editore digitale sia in grado o abbia voglia e tempo di diventare responsabile unico per la pubblicazione della sua edizione; ecco che quindi l'edizione digitale diventa collaborativa e sociale. Quest'ultimo termine è usato qui nel senso dei media sociali e fa riferimento in particolare al modello editoriale bastato su questi ultimi proposto da Ray Siemens e i suoi collaboratori per l'edizione del cosiddetto *Devonshire Manuscript*.²⁷ Secondo gli studiosi l'etichetta "social" che loro attribuiscono al loro modo di lavorare rappresenta il riconoscimento dell'intrinseca natura del lavoro editoriale in epoca digitale, dove la conoscenza e l'interpretazione dei dati documentari sono quasi completamente prodotti da una comunità che usa tecnologie sociali.²⁸ L'edizione del *Devonshire Manuscript* è quindi disponibile su piattaforma *Wikibooks*²⁹ ed è (relativamente) aperta al contributo dei lettori anche al di là del gruppo editoriale inizialmente raccolti intorno al progetto.³⁰ L'iniziativa di Siemens ha raccolto perplessità e suscitato critiche feroci da parte dei filologi (digitali e non), preoccupati per un'evoluzione del ruolo dell'editore e della funzione dell'edizione scientifica che vanifica secoli (se non millenni) di teorie e pratiche ecdotiche: se il testo risultato dal lavoro critico-editoriale non è più l'espressione autorevole di uno o più studiosi che assumono la responsabilità intellettuale del lavoro, ma diventa (anche) il prodotto di correzioni e contributi dei lettori, potenzialmente anonimi nonché mancanti delle necessarie competenze per svolgere l'attività filologica, che cosa significa il termine "edizione"? Quale futuro tale pratica prepara per il lavoro dei filologi? Può quest'ultimo essere sostituito dai lettori di *Wikibooks*? Il concetto stesso di edizione sociale è destabilizzante, come del resto riconosciuto da Siemens *et al.*, e forse va visto più in chiave provocatoria che come un autentico tentativo di rivoluzionare la disciplina, ma anche se di provocazione si

²⁷ R. Siemens *et al.*, *A Social Edition of the Devonshire MS (BL Add 17,492)*, online http://en.wikibooks.org/wiki/The_Devonshire_Manuscript.

²⁸ «In a 'social' edition, textual interpretation and interrelation are almost wholly created and managed by a community of users participating in collective and collaborative knowledge building using social technologies»: R. Siemens *et al.*, «Toward modeling the "social" edition: An approach to understanding the electronic scholarly edition in the context of new and emerging social media», *Literary and Linguistic Computing*, 27/4 (2012), pp. 445–461: p. 453.

²⁹ *Wikibooks* è un progetto del gruppo *Wikimedia* che produce, tra l'altro *Wikipedia*: <https://www.wikibooks.org>.

³⁰ Inizialmente il testo era completamente aperto alle modifiche da parte dei lettori, ma dopo aver subito alcuni tentativi di vandalismo, il gruppo editoriale ha deciso di introdurre una procedura di approvazione per ogni nuova modifica.

trattasse, non si può negare che essa abbia sortito l'effetto di suscitare un dibattito a lungo atteso nell'ambiente critico-testuale ma che forse potrebbe essere ancora più approfondito. Il concetto di edizione sociale è ripreso e rielaborato in modo più realistico (e forse accettabile) da Paolo Chiesa che nel suo volume del 2016 parla di «edizioni sostenibili», vale a dire edizioni “partecipate” dove diversi agenti collaborano, in alcuni casi in modo inconsapevole, alla loro produzione.³¹ Lo studioso ipotizza che il lavoro del filologo, che trascrive e seleziona lezioni e testimoni, possa appoggiarsi al lavoro delle biblioteche, che mettono in linea i facsimili, e che in seguito i critici letterari possano costruire il proprio lavoro esegetico sulla base delle immagini prodotte dalle biblioteche e del testo critico approntato dal filologo. Egli ipotizza quindi l'elaborazione di piattaforme informatiche capaci di raccogliere automaticamente le immagini dai siti delle biblioteche e capaci di fornire strumenti di annotazioni per favorire il lavoro esegetico che potrebbe arrivare in tempi assai diversi rispetto all'allestimento del testo critico. L'edizione quindi si definisce sostenibile in quanto diventa il risultato di sforzi indipendenti e distribuiti nel tempo, nello spazio e nelle istituzioni. Il sogno di Chiesa è già in parte realizzato grazie al cosiddetto protocollo IIIF (“International Image Interoperability Framework”), che consente alle biblioteche e agli archivi di “offrire”, per così dire, le loro immagini su internet e permettendo quindi ai progetti interessati di raccoglierle e riutilizzarle all'interno dei loro sistemi.³² Questo protocollo di fatto realizza la prima parte dell'ideale proposto da Chiesa, vale a dire che consente al filologo di lavorare sulle immagini remote e di incorporarle all'interno della propria edizione senza doversi preoccupare di digitalizzare le fonti e di mantenere le immagini sui propri server. Per la seconda parte, invece, pare che dovremo aspettare ancora: gli esperimenti fin qui messi in campo per invitare e favorire il lavoro esegetico non hanno avuto gli effetti desiderati.³³

³¹ P. Chiesa, *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 226-227.

³² Si veda il sito del consorzio responsabile: <http://iiif.io>. Il protocollo è usato con successo, per esempio, dal catalogo virtuale delle biblioteche svizzere *E-Codices* (<http://www.e-codices.unifr.ch>).

³³ Si veda l'esperimento “social” che è stato messo in atto a partire dall'edizione del *Devonshire Manuscript* menzionata prima: l'intera edizione è stata infatti riversata su una piattaforma di annotazione e lasciata a disposizione degli internauti (<http://dms.itercommunity.org>): nonostante la pubblicità che ha circondato questa iniziativa, dopo due anni, i commenti sono ancora assenti.

Un altro metodo di produzione delle edizioni digitali che ha suscitato molte critiche è quello cosiddetto cladistico/filogenetico, vale a dire la possibilità di produrre lo *stemma codicum* automaticamente, utilizzando da un lato un sistema di collazione automatica e dall'altra analizzando le varianti così ottenute tramite un algoritmo sviluppato per lo studio delle mutazioni genetiche del DNA. Tale metodo è stato impiegato per la prima volta da Peter Robinson per studiare la folta tradizione dei *Canterbury Tales* ed è stato recentemente impiegato anche per lo studio della tradizione del *De monarchia* dantesco.³⁴ I risultati di tali esperimenti sono stati particolarmente incoraggianti, nel senso che in entrambi i casi (ma anche negli altri casi in cui il sistema è stato usato) gli stemmi prodotti dal computer sono incredibilmente prossimi a quelli prodotti manualmente dai filologi e qualora siano emerse delle discrepanze, le ipotesi avanzate dal computer sono risultate tutt'altro che implausibili. Le critiche avanzate dalla comunità scientifica in questo caso sono di metodo: quando si sa in anticipo quali sono le famiglie di codici, come essere sicuri che tale conoscenza non abbia inconsapevolmente guidato il lavoro degli informatici? E nel caso in cui lo stemma non sia conosciuto, come valutare se lo stemma prodotto sia effettivamente corretto?³⁵ Per ovviare al primo problema il lavoro sulla *Monarchia* è stato eseguito in modo cieco, vale a dire che gli informatici che hanno elaborato i dati non conoscevano né il latino, né il titolo dell'opera, né il nome dell'autore del testo loro affidato, ma anche tale approccio metodologico non è riuscito a fugare completamente i dubbi né a rassicurare gli studiosi, il che è probabilmente da imputare alla diffidenza che si prova per un processo di cui non si comprendano a fondo i dettagli e i limiti;³⁶ inoltre, quand'anche si arrivasse a comprendere gli assunti degli algoritmi impiegati, questo ancora non spiegherebbe perché le varianti e gli errori di trasmissione si comportino in modo analogo alle mutazioni genetiche del DNA: esiste una correlazione oppure si tratta solo di una coincidenza, come quella che vede la diminuzione del numero dei

³⁴ H.F. Windram, P. Shaw, P.M. Robinson, e C.J. Howe, «Dante's *Monarchia* as a test case for the use of phylogenetic methods in stemmatic analysis», *Literary and Linguistic Computing*, 23/4 (2008), pp. 443-463.

³⁵ C.J. Howe, R. Connolly, e H.F. Windram, «Responding to criticisms of phylogenetic methods in stemmatology», *Studies in English Literature 1500-1900*, 52/1 (2012), pp. 51-67.

³⁶ Questo tipo di difficoltà è discusso da D. Sculley e B.M. Pasanek, «Meaning and mining: the impact of implicit assumptions in data mining for the humanities», *Literary and Linguistic Computing*, 23/4 (2008), pp. 409-424.

pirati avere lo stesso comportamento dell'aumento del riscaldamento globale?³⁷ Una domanda cui nessuno è stato ancora in grado di dare una risposta.

Da questa pur breve panoramica su alcuni dei prodotti più significativi della filologia digitale è evidente come le edizioni scientifiche digitali trascendano i modelli tradizionali da molti punti di vista, e in particolare che i metodi di produzioni basati sul modello "sorgente e output" stiano creando nuovi modelli editoriali, molti dei quali sono ancora per così dire, fluidi e in cerca di un nome e di una sistemazione teorica. Un primo tentativo in questa direzione è stato fatto da Edward Vanhoutte che, di fronte a edizioni complesse, capaci di fornire un testo critico ma anche i testi di ciascun testimone, ognuno dei quali potenzialmente visualizzabile sia in forma diplomatica che in versione normalizzata, con un apparato costruito sul momento sulla base dei testimoni selezionati dall'utente, usa il termine di edizione 'ergodica', un termine che egli prende dalla teoria del *cybertext* di Espen Aarseth e che sottolinea la necessità da parte del lettore di trovare la propria strada, il proprio percorso nel labirinto di possibilità offerte dall'edizione.³⁸ Per quanto riguarda le edizioni che non presentano un testo critico, ho proposto il nome di *digital documentary editions*;³⁹ tale appellazione da un lato mette al centro il documento, dall'altra si concentra sul metodo di produzione e le componenti di tale prodotto scientifico; questa categoria insiste inoltre sul bisogno di esplicitare gli obiettivi di ricerca che nel digitale possono trascendere la sola restituzione testuale, per abbracciare scopi più ambizioni e complessi.

Il digitale è qui per restare, con tutti i problemi e le sfide che la conversione (o ri-mediazione come si suole dire oggi) del nostro patrimonio culturale comporta. Trent'anni di ricerca nel settore delle edizioni digitali hanno prodotto alcuni risultati certamente positivi, altri provocatori, altri ancora fallimentari, ma certamente molta strada rimane da fare sia da un punto di vista tecnologico sia, e soprattutto, da un punto

³⁷ Si veda per esempio l'articolo di E. Andersen, «True Fact: The lack of pirates is causing global warming», *Forbes*, 23 (marzo 2012), online <https://www.forbes.com/sites/erikaandersen/2012/03/23/true-fact-the-lack-of-pirates-is-causing-global-warming>.

³⁸ E. Vanhoutte, «Defining electronic editions: A historical and functional perspective», in *Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, a cura di W. McCarty, Cambridge, Open Book Publisher, 2010, pp. 119-144.

³⁹ E. Pierazzo, «A rationale of digital documentary editions», *Literary and Linguistic Computing*, 26/4 (2011), pp. 463-477.

di vista teorico: i due aspetti non possono e non devono procedere separatamente, pena l'elaborazione di soluzioni tecnologiche che non rispondono ai bisogni della ricerca ecdotica e del suo pubblico. Certamente il mondo informatico e alcuni degli aspetti della ricerca digitale hanno prodotto un senso di disorientamento nella comunità filologica, un fatto ben presente nella riflessione teorica della nascente filologia digitale, come riconosciuto da uno dei suoi padri, Michael Sperberg-McQueen: «Gli editori possono giustamente sentire che le edizioni elettroniche li hanno trasportati da un ambiente stabile con problemi difficili ma ben conosciuti in un fiume dal flusso eracleo, in cui tutto cambia da un momento all'altro, senza essere capaci di fare affidamento su dei principi che un tempo erano stabili guide del pensiero editoriale». ⁴⁰ Se un tale disorientamento è forse inevitabile, la sua risposta non può essere la rinuncia o il rifiuto del nuovo mondo, ma, ed è questa una mia forte convinzione, un rinnovato interesse conoscitivo ed epistemologico diretto sia nei confronti del medium che del messaggio che viene veicolato da tale medium.

MICHELANGELO ZACCARELLO

*La letteratura italiana nel contesto della svolta digitale:
serve più "teoria dell'edizione"?*

Con poche lodevoli eccezioni (in gran parte riferibili a Bologna, dai lavori di Dino Buzzetti alla stessa rivista *Ecdotica*), si ha l'impressione che l'Italia patisca un generale ritardo nella più ampia riflessione teorica sul rapporto fra informatica e discipline umanistiche e, in particolare, sul contesto digitale della moderna fruizione letteraria. Com'è noto, il nostro Paese è stato fra i primi a intraprendere importanti iniziative in tale direzione, ed è oggi all'avanguardia nelle *digital humanities*. Il

⁴⁰ «Editors may justly feel that electronic editions have translated them from a stable environment with difficult but well-known problems into a river of Heraclitean flux, in which everything is changing from moment to moment, and the editor and edition are expected to adapt actively to those changes from moment to moment, without being able to rely on many of the principles which used to be stable guides to editorial thinking» (traduzione mia): C.M. Sperberg-McQueen, «How to teach your edition how to swim», *Literary and Linguistic Computing*, 24/1 (2009), pp. 27-52: 30.

30 aprile 1986 a Pisa veniva attivato il primo nodo internet sul territorio nazionale, quarto in Europa; poco più di un anno dopo, il dominio *.it* sarebbe diventato uno dei primi *Top Level Domain* (TLD) nazionali registrati al mondo, insieme a Canada, Danimarca e Svizzera e subito dopo i “pionieri” Stati Uniti, Israele e Regno Unito (www.sociale.it/2015/04/30/domini-web-storia-ed-evoluzione). Eppure, fra le grandi conquiste della *computer science* e il metodo filologico non si è sviluppato l'intenso dialogo che caratterizza il contesto di lingua inglese, e la riflessione teorica che deriva da una larga condivisione di strumenti e obiettivi. Già negli anni del primo avvento commerciale di Internet, studiosi come Jerome J. McGann e Peter Robinson costruivano le prime grandi edizioni-archivio elettroniche, rispettivamente il *Rossetti Archive* dell'Università della Virginia e il *Canterbury Tales Project* promosso dall'Università di Cambridge.

A inizio anni Novanta, in un dibattito teorico profondamente influenzato dalla *New Philology* (è del 1990 il numero monografico della rivista *Speculum* dedicato al tema), l'accento cadeva sulla pluralità dei testi e sull'importanza della fedele rappresentazione della realtà documentaria. Il grande filologo dei testi a stampa canadese Randall McLeod aveva da poco messo in evidenza la necessità di spogliare i testi dalle sovrastrutture editoriali e interpretative (*un-editing texts*), tornando alla “verità” dell'edizione facsimile (McLeod 1982). Nel 1987, Donald Reiman (Reiman 1987) pubblicava un saggio che valorizzava la pluralità delle “versioni” d'autore e, da questo punto di vista, era destinato a influire profondamente sulle applicazioni della filologia elettronica: sostenendo l'esigenza della fedele rappresentazione di *multiple texts*, corrispondenti ad altrettanti documenti nella loro storica materialità, Reiman intendeva colpire il paradigma “intenzionalista” della filologia americana, concentrato sulla ricerca della volontà dell'autore anche quando documentata in modo indiretto.

Un simile rigetto del protocollo del *copy-text editing*, generalmente identificato con la triade Greg-Bowers-Tanselle, muoveva dalle ben note teorie semiologiche che del testo privilegiavano gli aspetti interattivi e dialettici (il testo come «discorso» o «archivio», ad esempio in Michel Foucault), ma anche da una più approfondita ricognizione delle dinamiche sociali e materiali che influivano sul testo d'autore (McGann 1983). In tempi più recenti, è sembrato opportuno limitare il relativismo in base al quale il significato di un'opera sarebbe sottoposto ad ampie escursioni al mutare delle sue coordinate di circolazioni (diverse edizioni, diverse epoche, diversi lettori), a vantaggio di una visione “nego-

ziale” della scrittura letteraria, una sorta di convenzione che le varie parti sottoscrivono all’atto della prima pubblicazione dell’opera, da leggere nelle coordinate storiche e materiali in cui essa ci è tramandata: con un brillante adattamento della terminologia linguistica, Shillingsburg 2005 ha potuto sostenere che «la teoria degli atti di scrittura, rappresentando i materiali che costituiscono l’opera letteraria come serie di fatti storici collegati, ciascuno dei quali registrato in manoscritti, bozze, libri, correzioni, ristampe e traduzioni, fornisce una cornice teorica per lo studio di opere letterarie in cui sono rilevanti la genesi, la produzione e la ricezione dell’opera» (p. 70).

Ben presto, tali diverse esigenze teoriche e metodologiche hanno potuto trovare piena espressione nella natura provvisoria, collaborativa e multimediale del testo digitale; la pluralità e mobilità di quest’ultimo dava diretta applicazione tanto ai presupposti metodologici quanto alle nuove modalità di fruizione del testo letterario. Dalla creazione dei primi archivi digitali muove la consapevolezza che è proprio nella variabilità e *fluidità* del testo che risiede il valore informativo del testo letterario, e da una comprensione delle modalità di “revisione” del testo muove la prassi interpretativa più fondata (Bryant 2002). D’altra parte, la ricostruzione dell’assetto corrispondente alla “intenzione” d’autore implica un’inevitabile alterazione dei connotati testuali: «one must acknowledge that critical editing intervenes in the original text, which is deemed imperfect; a reconstruction of the text as the author intended it cannot take place without altering *the material nature of that text*» (Van Mierlo 2013, p. 138, mio il corsivo).

Da tutto ciò consegue l’opportunità di tutelare l’integrità di quest’ultima, se non nell’edizione propriamente detta, nei corredi che l’accompagnano, affiancando (o sostituendo) al momento ricostruttivo l’esigenza della conservazione e rappresentazione dei materiali di partenza. In altre parole, le aumentate possibilità della pubblicazione digitale hanno dato corpo alle aspettative di chi riteneva di dover minimizzare l’intervento degli editori, ricondotto in varia misura a una componente arbitraria, e mantenere il testo pubblicato al livello della documentazione, storica e materiale, che lo tramanda (almeno per le tradizioni a stampa, dove è relativamente più agevole l’accesso “diretto” alle fonti originarie).

In Italia, dove la prassi interpretativa fondata sulle varianti autoriali ha ormai compiuto ottant’anni di storia (Contini 1937), simili riflessioni sono state recepite prontamente dalla filologia d’autore e hanno contribuito a una piena emancipazione di tale disciplina nel panorama

della tradizione ecdotica del nostro Paese. Nell'ampia gamma delle relative applicazioni, sostenute dalla grande abbondanza di archivi d'autore, le finalità storico-interpretative hanno in buona parte prevalso su quelle ecdotiche: in altre parole (mi esprimo con una semplificazione vicina alla forzatura), i nuovi indirizzi teorici hanno influenzato più il commento che l'edizione dei testi. Almeno sul versante cartaceo, quest'ultima ha mantenuto un orientamento per così dire teleologico, in cui rimane essenziale la rappresentazione dell'ultimo approdo organicamente documentato della volontà d'autore, e in base a quella è dispiegato e orientato l'apparato critico. Alla ricerca di un punto focale nell'ultima volontà dell'autore – data la ben nota natura ambigua e contraddittoria dei relativi esiti – non è corrisposta sempre la produzione di un autorevole testo di lettura che rispecchi gli esiti della ricostruzione ma sia libero dagli apparati e dai codici specialistici dell'edizione critica.

Nel panorama anglo-americano, gli sviluppi di cui sopra non hanno impedito di indirizzare la ricerca filologica verso la definizione di un *reading text*, richiesto tanto dalla tradizione “intenzionalista” della critica testuale quanto dalle esigenze di un amplissimo bacino di lettori non specializzati sparsi in tutto il mondo. La relativa concentrazione delle iniziative editoriali sui Classici di lingua inglese nelle mani di poche *academic presses* di assoluto prestigio ha certo contribuito a mantenere salda questa mission della *textual scholarship* di ambito anglofono. Facciamo un esempio: ripercorrendo la storia del marchio, il sito dei notissimi *Penguin Classics* mette bene in evidenza che – oltre a «provide a lively critical and historical introduction and such notes as are needed to clarify the text, the editors' main concern was to provide an authoritative text»; fin dalla rifondazione della collana nel 1966, è sottolineata l'esigenza di qualità e aggiornamento del testo e la natura “critica” delle curatele:

The first duty of the editor of a volume in the Penguin English Library will be to decide which is the best text to print from and if necessary to establish a text. In cases where the text has already been established by a modern scholar, permission to use that text will be sought by the publishers (www.penguin.com/static/pages/classics/about.php, mio il corsivo).

Da sempre forte di un panorama editoriale molto più policentrico e variegato, l'Italia non ha prestato attenzione sistematica al problema metodologico del testo “autorevole”, con la solita eccezione della presente rivista. Senza alcuna ambiguità, Rico 2005 ha messo in chiaro che all'edizione

critica – intesa come “metatesto”, risultato di uno studio esaustivo della tradizione testuale – incombe il dovere di stabilire un paradigma testuale quanto più possibile attendibile ed “esportabile” per l’uso non specialistico, mentre le edizioni di largo consumo dovrebbero adottare «il testo stesso dell’edizione critica ma esente da ogni bagaglio erudito» (p. 36).

L’autorevolezza dell’edizione è ancora prevalentemente sancita in ambito cartaceo, l’unico che dispone dei necessari meccanismi di validazione (collane di riconosciuto prestigio, recensioni specialistiche, dibattiti accademici) ad opera del filologo; ma il lungo lavoro di quest’ultimo dovrebbe avere ricadute dirette sul mercato editoriale e su circuiti e pratiche di lettura generali e non specializzate. Pochi anni dopo, e ancora sulle pagine di questa rivista, Pasquale Stoppelli ha precisato che tale valore di riferimento normativo non è solo nel *reading text* ma può estendersi anche all’annotazione (Stoppelli 2008). Più recentemente, il problema è stato ripercorso da un utile saggio di Virna Brigatti, che chiarisce il rapporto fra le due polarità del lavoro editoriale nel segno di un continuo flusso di dati e informazioni:

L’edizione critica può dunque essere intesa, in questa prospettiva, come un deposito di materiali dai quali partire operando per sottrazione fino al raggiungimento di un equilibrio tra la quantità di informazione e la sua comprensibilità e *leggibilità* da parte di un pubblico più largo rispetto alla ristretta comunità degli specialisti, destinatari elettivi delle edizioni critiche (Brigatti 2016, p. 217, corsivo originale).

Ho ripercorso i sommi capi di questo dibattito perché nell’attuale panorama d’Oltreoceano l’esigenza del «clear text» o «reading text» – da sempre al centro del dibattito metodologico – è tornata prepotentemente alla ribalta grazie a un importante documento, il «White Paper» allestito dal *Committee for Scholarly Editions* per definire priorità e buone pratiche dell’edizione scientifica (*scholarly edition*, ovvero non necessariamente definita come “critica”) nel contesto digitale. Per quanto proiettata sulle diverse coordinate dell’edizione digitale, intesa nelle sue varie forme (archivio digitale, *editio variorum*, edizione basata su software di collazione e/o elaborazione cladistica ecc.) e nei suoi vari supporti, dal CD-ROM alla rete, la riflessione d’Oltreoceano ha potuto contare su un solido circuito di diffusione editoriale di testi “autorevoli”, a sua volta alimentato da una sensibilità molto diffusa – si direbbe “centripeta” – nei confronti dei principali centri di definizione dello standard linguistico e letterario.

Da noi, si è detto, la situazione è ben diversa. Esistono molte edizioni concorrenti per i Classici dei primi secoli e, in assenza di paradigmi di autorevolezza riconosciuti e condivisi da tutti, già l'accesso alle fonti cartacee metteva di fronte a diverse soluzioni editoriali, che investivano non solo la lettera ma anche il canone e l'ordinamento dei testi (valga su tutti l'esempio delle *Rime* dantesche). Dopo che la *mass digitization* ha reso gran parte dei testi pubblicati disponibili online come *e-book* gratuiti, il ricorso alle fonti cartacee è meno sistematico, mentre resta in larga parte ignorato il cospicuo margine di errore implicito nel processo di digitalizzazione. Se anche il passaggio al mezzo digitale fosse indolore, è inevitabile che le fonti cartacee utilizzate non siano quelle più aggiornate: anzi, tanto più è innovativo il lavoro del filologo sugli antichi testi, tanto più esistono ragioni per ritenere il testo critico protetto da copyright (Muñoz Machado-Musso 2009). È dunque più che naturale che le piattaforme web vadano sul sicuro digitalizzando edizioni circolanti da lungo tempo, e spesso filologicamente obsolete. Tutto ciò ha l'effetto combinato che da un lato i testi più accessibili (e gratuiti) sono quelli di peggiore qualità, dall'altro la loro stessa diffusione li promuove in certo modo a standard di riferimento, almeno per l'uso non specializzato.

Al contempo, gli anni Novanta hanno visto una rapida proliferazione di un altro tipo di risorsa digitale, che pone problemi di affidabilità in termini ben diversi, e che costituisce ormai la fonte più spesso consultata in relazione ai primi secoli della letteratura italiana. Mi riferisco all'edizione digitale *secondaria*, ossia digitalizzata da fonte cartacea mediante software di riconoscimento caratteri (OCR) con un'incidenza varia, ma sempre piuttosto limitata, di revisione manuale. Con l'ovvia eccezione di siti che hanno dimostrato una forte consapevolezza di tali dinamiche (adottando immediatamente l'immissione manuale e/o il *markup* – mediante linguaggi standard di codifica come XML nella declinazione della TEI-*Textual Encoding Initiative* – del testo grezzo derivante da scansione), questa digitalizzazione di massa (*mass digitization*) ha immesso in rete testi di limitata affidabilità, spesso caratterizzati da un'ampia gamma di problemi non immediatamente riconoscibili: l'uso di fonti obsolete, la scarsa qualità o completezza dei metadati, i vari fenomeni derivanti dalla scansione OCR. Per tali questioni, i limiti di spazio mi obbligano a rinviare a un saggio in corso di stampa (Zaccarello cds), ma vale la pena osservare che anche in ambito anglofono, non sono molti – e tutti recentissimi – i contributi dedicati in modo approfondito a questi aspetti (ad es. Conway 2013; Kichuk 2015).

Nei Paesi di lingua inglese, la svolta digitale sembra aver prodotto un doppio binario nell'accesso ai testi, una pacifica compresenza di risorse digitali a sostegno della ricerca specialistica (da un lato) e di autorevoli edizioni cartacee (dall'altro). Come sottolinea puntualmente il citato *White Paper*, queste ultime nascono e circolano in un collaudato contesto editoriale di ricezione e validazione accademica e scientifica, di cui non esiste ancora l'equivalente su piattaforma digitale: «For the foreseeable future, at least, there will continue to be editions that exist only or primarily in print as well as those that exist only or primarily in digital form, with the choice of editorial format responding to pragmatic, theoretical, and (in the case of editions affiliated with a university or commercial press) marketing considerations. *Print editions will benefit from established practices of marketing and publicity, quality control overseen in part by a press, and proven means of distribution and long-term preservation*» (CSE *White Paper*, mio il corsivo).

Ma tale situazione presuppone un contesto editoriale favorevole alla formulazione e validazione di edizioni di lettura, basato su una solida tradizione centripeta: con poche *university presses* di grande autorevolezza (ad es. Cambridge, Oxford, Princeton, Toronto), non si pongono di norma gravi problemi di standardizzazione nelle soluzioni editoriali; inoltre, la forte attualizzazione linguistica degli autori antichi, riportati allo *spelling* attuale, riduce le difformità nella rappresentazione dei testi; infine, l'egemonia del citato protocollo editoriale Greg-Bowers-Tanselle – che imposta l'edizione sulla scelta di un "testo base" (*copy-text editing*) – limita i margini dell'ecllettismo formale e della ricostruzione congetturale tipici delle tradizioni metodologiche neo-lachmaniane.

In Italia, al contrario, esistono molti autorevoli soggetti editoriali che da decenni pubblicano edizioni critiche di elevato valore paradigmatico, tanto per le soluzioni metodologiche esperite quanto per la fissazione del testo dell'opera; inoltre, il tardivo consolidamento di una norma linguistica e la grande importanza degli aspetti stilistici rendono eccodicamente rilevante l'aderenza alla lingua antica e alle varietà regionali; infine, la grande varietà di problemi linguistici e soluzioni editoriali rende particolarmente ardua la fissazione di «reading texts» autorevoli e il relativo impiego editoriale su ampia scala. Insomma, la stessa vivacità e ricchezza del panorama filologico ed editoriale italiano costituisce uno sfondo alquanto problematico per la moltiplicazione delle soluzioni editoriali che è stata prodotta – sulla scala globale del web – dalla svolta verso il mezzo digitale (*digital media shift*).

Le conseguenze di quest'ultima investono aspetti fondamentali della ricerca letteraria, nonostante che in Italia la maggior parte delle edizioni critiche e della produzione saggistica continui ad essere pubblicata in forma cartacea, nel rassicurante alveo di collane di lunga e solida tradizione accademica. Difficilmente si potrebbe negare che il rapporto con i Classici della letteratura italiana, almeno per quanto riguarda i primi secoli a cui mi riferisco, è sicuramente cambiato in termini di:

1) *fruizione dei testi* (presentazione dei dati, accessibilità delle risorse, interoperabilità degli ambienti di ricerca ecc.): un eloquente esempio è la diversa visualizzazione dei testi sui vari dispositivi cui si accennava poc'anzi;

2) *metodo della raccolta dei dati e della relativa interpretazione* (basi dati, archivi digitali, accesso alle fonti primarie diretto o mediato dalla riproduzione digitale): le opere letterarie vengono appunto trattate come *dati* testuali, vettori di informazioni univoche o comunque legati a contenuti indicizzabili, anche se in questo l'avvento del *Semantic Web* promette notevoli progressi;

3) *trasformazione delle pratiche di lettura ed edizione*: nella ricerca elettronica l'oggetto di studio diventa «open-ended, discontinuous and non-hierarchical» (McGann 2014, p. 108), e si presta non a una lettura lineare e sequenziale ma a interrogazioni mirate in cui i risultati rischiano spesso di essere decontestualizzati.

La mancanza di un accertamento di qualità per le edizioni digitali – come quello garantito dal tradizionale circuito di recensione e validazione cui sono sottoposte le tradizionali edizioni critiche – ha determinato lo sviluppo di ambiti paralleli di fruizione del testo letterario. Da un lato, il costo elevato delle edizioni critiche più autorevoli ne limita la diffusione e l'impatto normativo, specie a causa del declino nell'utilizzo delle biblioteche a fronte della comoda consultazione *on line* di testi; dall'altro, un accesso più frettoloso ed estemporaneo ai testi, sempre più interrogati e meno letti, abbassa le esigenze di lettura e fa perdere di vista i parametri qualitativi.

Da un simile contesto dipende la scarsa sensibilità per i problemi – pur molto cospicui – della *mass digitization* quali ho sommariamente delineato poco sopra. La crescente concorrenza fra le biblioteche digitali ha spinto più verso l'allargamento del canone degli autori e dei periodi inclusi che verso l'offerta di un prodotto qualitativamente controllato; del resto, per le piattaforme online il profitto viene sempre più spesso

dal numero dei contatti: è più conveniente attrarre un gran numero di utenti distratti e superficiali (il “lettore Google” descritto da Italia 2016), che lettori specializzati, ancora legati a libri cartacei e vere biblioteche.

Con una sorta di circolo vizioso, la proliferazione di *e-texts* offerti a costo zero sulla rete promuove un accesso frettoloso ed estemporaneo ai testi letterari che vi sono rappresentati: l'assenza di lettura continua e contestualizzata fa in modo che la scarsa qualità dei testi digitalizzati non venga rilevata, e che gli errori vengano moltiplicati nei passaggi fra piattaforme diverse. A sua volta, tale contesto aggrava la scarsa consapevolezza generale riguardo ad ampie problematiche di ordine *lato sensu* filologico, quali la fissazione di un testo “autorevole” e la relativa diffusione nel mercato editoriale non solo italiano, ad esempio attraverso una scelta consapevole dell'edizione di riferimento per una traduzione.

Ad ogni modo, lo scadimento qualitativo degli *e-text* di letteratura italiana non consiste solo nell'insorgenza di errori nel riconoscimento grafico o nella resa editoriale: sia esso *born digital* o frutto di scansione OCR, il testo digitale non è legato a una disposizione standard sulla pagina. Derivata dal linguaggio SGML (*Standard Generalized Markup Language*), la codifica dei testi necessita, com'è noto, di componenti aggiuntivi per mantenere la sua struttura visuale e l'impaginazione corretta secondo l'impostazione originale e le esigenze del genere. Al contrario, oggi i lettori di *e-book* e i *tablet* impaginano e organizzano il testo in base a esigenze del tutto diverse: font più grandi per lettori miopi, pagine che si adattano agli schermi e così via. Eppure fino ai primi anni Duemila la filologia e la critica della letteratura hanno spesso sottolineato come simili aspetti grafico-visivi fossero fondamentali tanto per il rispetto della volontà d'autore quanto per le modalità di fruizione del testo: si pensi solo alle lunghe corrispondenze fra poeti ed editori per il rispetto degli spazi bianchi e dell'interlinea nelle raccolte liriche (Tonani 2012). Il testo letterario, è cosa nota, intreccia con noi un rapporto che non è solo di contenuto: in altre parole, esso non è riducibile a una sequenza di caratteri grafici e ai significati da essi evocati. Prodotto di secoli di affinamento, il libro e la pagina scritta sono una “perfetta macchina da lettura”, secondo il titolo di Reuß 2014 mutuato da Paul Valéry: anche la qualità dell'elaborazione grafica del prodotto-libro, il *design* e la sua articolazione materiale sono aspetti connessi ai contenuti e al pubblico atteso, che influiscono sul successo editoriale e sulle pratiche di lettura (si pensi all'importanza dei caratteri o delle copertine in molte collane del Novecento (Cadioli 2012, specie il cap. 5 *L'ermeneutica dell'edizione*)).

Del resto, dobbiamo tener conto che – nelle dinamiche della creazione e pubblicazione di opere letterarie – anche il testo digitale possiede una sua materialità e fisicità: siamo ormai da trent’anni nel mondo della letteratura *born digital*, quella che nasce e si sviluppa attraverso una tastiera di elaboratore grafico o computer, mediante una provvisoria visualizzazione su schermo e il successivo salvataggio su supporto magnetico (floppy disk di varia dimensione e densità) o ottico (CD-ROM). Per le dinamiche di produzione letteraria, si tratta di una discontinuità più forte di quella che aveva segnato – a fine Ottocento – l’introduzione della macchina da scrivere. Tra anni Ottanta e Novanta, infatti, non c’è autore che non sottolinei con entusiasmo la possibilità di abbozzare e correggere il suo testo senza bisogno di cancellare con vernici o riscrivere a inchiostro, liberandosi così dalla scomoda alternativa fra due opposte esigenze: da un lato, l’opportunità di “soffocare” la propria creatività per limitare gli interventi sul testo, dall’altro, l’onerosa necessità di scrivere o digitare nuovamente l’intero testo una volta che le riscritture fossero diventate troppo fitte.

Occorre mettere in forte evidenza come questa rivoluzione abbia influito non solo sulla pubblicazione e ricezione del testo letterario (fatto evidente e spesso sottolineato), ma sugli stessi processi creativi che ne stanno alla base, la cui progettazione e composizione si trova d’un tratto svincolata dalla struttura lineare e sequenziale, e aperta a diverse forme di approssimazione, sottrazione, spostamento, assemblaggio ecc. Fra le varie testimonianze raccolte in un recente libro di Matthew Kirschenbaum (Kirschenbaum 2016), è particolarmente significativa quella della scrittrice americana Joan Didion (1934-), ex giornalista di *Vogue*, narratrice e saggista che descrive così il passaggio della sua tecnica compositiva fra macchina da scrivere e *Word Processor*:

Before I started working on a computer, writing a piece would be like making something up every day, taking the material and never quite knowing where you were going to go next with the material. *With a computer it was less like painting and more like sculpture*, where you start with a block of something and then start shaping it (Didion 1996, mio il corsivo).

In particolare, lo stesso Kirschenbaum 2016 illustra in modo molto chiaro come l’avvento della videoscrittura abbia progressivamente ma sostanzialmente unificato due fasi tradizionalmente ben distinte della creazione letteraria: la *composizione* e la *revisione*, tenute separate anche nella tradizione dei primi *Word Processor*. Come tutti sappiamo, tale

distinzione viene invece azzerata – o minimizzata mediante l’interfaccia – nei software più moderni, che pure ne conservano traccia nella separazione fra i diversi *modes* dell’accesso ai documenti, ad esempio fra la semplice visualizzazione e la modifica o *editing* (p. 4).

Con queste osservazioni, si viene a lambire un versante del metodo filologico ancora non delineato nei suoi contorni teorici e pressoché privo di applicazioni ecdotiche: la filologia d’autore esercitata su testi *born digital*, il recupero di materiali *hardware* (con i relativi problemi di leggibilità *software*) relativi a opere letterarie originariamente formulate attraverso programmi di videoscrittura. È quanto Kirschenbaum 2014 ha definito *textual forensics*, adattando una precedente definizione di D.G. Greetham orientata al paziente recupero di indizi su una “scena del crimine” testuale tutta da ricostruire. Con l’avvento del *Word Processing*, la natura di tali indizi e dei reperti da inventariare è radicalmente cambiata: occorre partire dall’attenta ricostruzione delle modalità di produzione del testo, dal recupero dei supporti materiali (vecchi PC, dischi o altre unità di memoria) e procedere all’eventuale *refreshing* dei dati (il passaggio dei testi ad altro supporto o, in mancanza di software compatibili, il recupero delle informazioni come solo testo su diverse unità di memoria).

Tali operazioni, tuttavia, incontrano difficoltà tanto più serie quanto più limitata è la consapevolezza di autori ed editori nei confronti della conservazione di materiali non cartacei: se è diffusa la prassi di conservare abbozzi e versioni cartacee superate nell’elaborazione di un testo letterario (talora ce ne restano anche le bozze corrette), tutto ciò avviene raramente con le versioni anteriori di un file digitale. Complice il rapido progresso tecnologico e il marketing aggressivo dei relativi prodotti commerciali, partecipiamo (tutti, anche se con diversi livelli di consapevolezza) a un colossale “autodafé” che ci impone il costante sacrificio di tecnologia ancora pienamente efficiente in favore di soluzioni più avanzate, sulle quali il più delle volte trasferiamo solo parte dei files (ad esempio, quelli ancora in lavorazione).

Il procedimento lascia così una moltitudine di “spazzatura” digitale, soggetta a sua volta a una rapida obsolescenza: specie nei primi due decenni della videoscrittura, infatti, non erano molti i programmi che possedessero la *retrocompatibilità* per integrarsi con i prodotti precedenti, né è tale caratteristica ad essere ricercata dagli sviluppatori di software. Per fare un esempio: anche ammesso che ci restino floppy disks degli anni Novanta, non è detto che si possa ancora disporre dei programmi per recuperarne i dati, poiché molti software – ad esempio il glorioso *EasyWriter* del 1970 – non hanno avuto seguito commerciale

dopo l'avvento dei più diffusi concorrenti, a partire dall'onnipresente *Microsoft Word* (1983).

Più in generale: nell'affannosa ricerca commerciale della novità, pochi si soffermano sulla sorte dell'obsoleto, anche se ancora perfettamente funzionante. In un trasloco, è più facile che troviamo posto a una vecchia raccolta di cartoline che a una scatola di floppy disks; del resto, la scarsa stabilità di questi ultimi (soggetti a perdita di dati per molti motivi, dagli sbalzi di temperatura all'umidità) ne ha presto decretato la totale inutilità: a partire dalla Apple (1997), i produttori di PC hanno eliminato l'alloggiamento del floppy, alla ricerca di dimensioni sempre più ridotte.

D'altra parte, i programmi di videoscrittura sarebbero una miniera per la filologia d'autore, poiché permettono di recuperare versioni precedenti perché conservano informazioni relative al testo corretto o eliminato, spesso permettendone il ripristino: è per tale motivo che i software di *Word Processing* si sono progressivamente muniti di funzionalità che permettono di evidenziare i mutamenti introdotti nella scrittura e formattazione del documento. Mi si permetta una domanda tanto retorica quanto banale: quante versioni d'autore, quante varianti si potrebbero recuperare e valorizzare se anche la filologia ripercorresse la procedura *Track Changes* con cui *Microsoft Word* permette di evidenziare e recuperare le porzioni modificate del testo? Certo, serviranno anni di "scavi" nel materiale di scarto tecnologico e tecniche molto evolute di recupero e decodifica di dati obsoleti. Del resto, l'analisi bibliografica ha impiegato decenni di ricerche per riconoscere e interpretare le impronte (*blind impressions*) lasciate sulla carta da caratteri già utilizzati che servivano a compensare la pressione del torchio in porzioni del foglio destinate a restare bianche. Quanto tempo occorrerà alla ricerca filologica per valorizzare le tracce d'autore lasciate su supporti digitali soggetti a rapida obsolescenza e privi di qualsivoglia contesto istituzionale di conservazione?

Da questi appunti – sparsi ed eterogenei – non è facile trarre conclusioni, ma fare qualche osservazione generale è doveroso. Incapsulato nei protocolli della *recensio* lachmanniana, e dunque ancorato all'orizzonte del caso singolo, l'approccio metodologico della filologia italiana arriva raramente ad affrontare le questioni tradizionalmente oggetto della *editorial theory* anglo-americana. Si tratta di un comprensibile retaggio della filologia classica, ove – com'è noto – «vige una comprensibile avversione contro ogni teorizzazione in un campo in cui l'esperienza concreta sta in primo piano ed attrae su di sé la piena luce del nostro interesse» (Fränkel 1964, p. 21). L'impegno dell'astrazione teorica è per-

lopiù indirizzato alle gloriose categorie del metodo stemmatico, passaggio obbligato per la restituzione di testi antichi senza originale attestato: non è un caso che all'Italia si debbano alcuni dei più importanti contributi in merito (Fiesoli 2000, Montanari 2003, Trovato 2014).

D'altra parte, le acquisizioni della filologia materiale (*old e new*) hanno contribuito ad approfondire le dinamiche della produzione e trasmissione del testo, mettendone in evidenza la natura dialettica e "sociale"; il rapido mutamento che a tali dinamiche ha impresso la svolta digitale impone a mio avviso una più ampia riflessione teorica e metodologica, che restituisca un'immagine più definita e articolata di funzioni spesso appiattite su definizioni manualistiche, o almeno non sufficientemente problematizzate. Anche se compete di diritto alle discipline filologiche, tale dibattito non dovrebbe restare confinato nelle applicazioni specialistiche e nel relativo confronto accademico, ma espandersi tanto nel linguaggio, che dovrebbe coinvolgere un più ampio pubblico di persone colte, quanto nella portata interdisciplinare, toccando campi quali la filosofia (è pertinente l'esempio di Dino Buzzetti addotto in apertura), la sociologia e la biblioteconomia. A tale proposito, un modello virtuoso viene dalla *editorial theory* di lingua inglese, cui da tempo guardano le pagine di Ecdotica (è del 2009 la pregevole antologia dedicata da Paul Eggert e Peter Shillingsburg alla *Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005*) ma che è ancora in larga parte poco conosciuta – e non tradotta – dalle nostre parti.

È del tutto auspicabile che da tali aperture possa scaturire un ripensamento di alcune categorie fondamentali del lavoro ecdotico, la cui indubbia validità è messa alla prova nel descrivere una realtà testuale in rapida evoluzione. Ad esempio, alle straordinarie acquisizioni della filologia d'autore nella rappresentazione dei materiali di partenza e nella loro elaborazione, può e deve corrispondere una revisione più generale del concetto di *authorial intention*, che prenda in carico le grandi innovazioni degli ultimi trent'anni. La "funzione autore" deve ormai tenere conto del mutato rapporto con le case editrici e con il mercato editoriale, ad esempio da parte di autori con un grande seguito sul web (titolari di blog d'opinione o di un grande seguito di *fans* come Stefano Benni) o che dal web hanno cominciato la pubblicazione delle proprie opere e posto le basi del proprio successo. Un tale mutamento di prospettiva implica notevoli difficoltà: nonostante la rivoluzione tecnologica, la letteratura *born digital* non è meno ancorata ai supporti materiali che ne rendono possibile la composizione e diffusione, ma tali supporti non possiedono alcuna prassi consolidata di conservazione, nello scrittoio dell'autore come nelle sedi istituzionali a ciò deputate.

Riferimenti bibliografici

- Bordalejo 2010 = B. Bordalejo, «The texts we see, the works we imagine. The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age», *Ecdotica*, 7 (2010), pp. 64-75.
- Brigatti 2016 = V. Brigatti, «Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura», *PEML. Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, I (2016), pp. 215-230.
- Bryant 2002 = J. Bryant, *The Fluid Text: a Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Press, 2002.
- Cadioli 2012 = A. Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Contini 1937 = G. Contini, «Come lavorava l'Ariosto» (1937), in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-41.
- Conway 2013 = P. Conway, «Validating Quality in Large-Scale Digitization. Findings on the Distribution of Imaging Error», al link www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/VC_Conway_28_C_1440.pdf.
- CSE White Paper* = Committee for Scholarly Editions (Modern Language Association), «Considering the Scholarly Edition in the Digital Age. A White Paper of the MLA's Committee for Scholarly Editions», al link <https://scholarlyeditions.mla.hcommons.org/2015/09/02/cse-white-paper>.
- Didion 1996 = J. Didion., «The Salon Interview: Joan Didion», interviewed by Dave Eggers, *Salon*, October 28, 1996, al link http://www.salon.com/1996/10/28/interview_11.
- Fiesoli 2000 = G. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, Edizioni del Galuzzo, 2000.
- Fränkel 1964 = H. Fränkel, *Testo critico e critica del testo* (1964), a cura di C.F. Russo, traduzione di L. Canfora, Firenze, Le Monnier, 1983².
- Italia 2016 = P. Italia, «Il lettore Google», *PEML. Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, I (2016), pp. 13-26.
- Kichuk 2015 = D. Kichuk, «Loose, Falling Characters and Sentences: The Persistence of the OCR Problem in Digital Repository E-Books», *Portal: Libraries and the Academy*, 15/1 (2015), pp. 59-91.
- Kirschenbaum 2014 = M. Kirschenbaum, «Textual forensics», *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation*, 9/1 (2014), pp. 55-64.
- Kirschenbaum 2016 = M. Kirschenbaum, *Track changes. A Literary History of Word Processing*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2016.
- Leonardi = L. Leonardi, «Il testo come ipotesi (critica del manoscritto base)», *Medioevo Romanzo*, XXXV/1 (2011), pp. 5-34.
- McGann 1983 = J.J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 (nuova ed. 1992).
- McGann 2014 = J.J. McGann, *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Digital Age*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2014.

- McLeod 1982 = Randall McLeod, «UN-Editing Shak-speare», *Sub-stance*, 33/34 (1982), pp. 26-55.
- Montanari 2003 = E. Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2003.
- Muñoz Machado 2009 = S. Muñoz Machado, A. Musso, «Il diritto d'autore (e connesso) nelle edizioni critiche», *Ecdotica*, 6 (2009), pp. 427-458.
- Reiman 1987 = D.H. Reiman, «Versioning. The Presentation of Multiple Texts», in Id., *Romantic Texts and Contexts*, Columbia, University of Missouri Press, 1987, pp. 167-180.
- Reuß 2014 = R. Reuß, *Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie des Buches*, Göttingen, Walstein Verlag, 2014.
- Rico 2005 = F. Rico, «Lectio fertilior», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 23-41.
- Shillingsburg 2005 = P. Shillingsburg, «Verso una teoria degli atti di scrittura», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 70-79.
- Stoppelli 2008 = P. Stoppelli, «Come si fa un'edizione autorevole», *Ecdotica*, 5 (2008), pp. 245-248.
- Tonani 2012 = E. Tonani, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Cesati, 2012.
- Trovato 2014 = P. Trovato, *Everything you always wanted to know about Lachmann's method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, Libreria Universitaria, 2014.
- Van Mierlo 2013 = W. Van Mierlo, «Reflections on Textual Editing», *Variants*, X (2013), pp. 133-161.
- Zaccarello 2018 = M. Zaccarello, «Progetto di un Osservatorio Permanente sulle Edizioni Digitali di autori ITaliani (OPEDIT). Prime indagini sulle pratiche di digitalizzazione e sull'autorevolezza dell'edizione di testi letterari italiani in formato elettronico», *PEML. Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, III (2018), DOI: <https://doi.org/10.13130/2499-6637/9491>

Testi

CHRISTIAN HEINRICH TROTZ: UNA SCHEDA PER LA PREISTORIA DELLA TIPOLOGIA DELL'ERRORE TESTUALE

PAOLO CHERCHI

Alla storia della “genesì del metodo di Lachmann” dovrebbe affiancarsi anche una storia della “genesì della tipologia havetiana dell'errore testuale” perché anch'essa ha avuto un ruolo sia pur sussidiario nello svolgimento dell'altra. “Dovrebbe”, anche se di fatto esiste già una conoscenza frammentaria dei vari tentativi di classificare gli errori ricorrenti nella trasmissione testuale. È una storia che si ricava dagli studi dedicati alle tappe per le quali è passata la disciplina della filologia nel suo corso plurisecolare, e pensiamo ai grandi studiosi più vicini ai nostri tempi – i Sandy, i Wilamowitz, i Pfeiffer ... – per i quali la nozione di errore è ritenuta non solo una pecca da sanare ma un sussidio diagnostico per ricostruire la tradizione di un testo. Gli studiosi ricordati hanno dedicato ampio spazio agli aspetti giustamente ritenuti più importanti nella storia della filologia e solo occasionalmente si sono occupati delle “classificazioni di errori”. Queste sono comparse saltuariamente nella lunga strada della filologia. E si capisce che sia così: non si classificano errori se non dopo che vengono identificati come tali; e quando ciò accada, si cerca di capire se siano di natura unica o se non siano simili ad altri, perché solo i raggruppamenti di errori simili offrono una base sicura per costruire un'eventuale classificazione nonché una buona garanzia che si tratti proprio “di errori”.

L'importanza di simili classificazioni non si deve sottovalutare. Ogni disciplina, perché possa chiamarsi tale, ha bisogno di crearsi un metodo e non esiste metodo che non implichi una qualche operazione “classificatoria”, perché le classifiche di per sé provano che i fenomeni che le costituiscono sono ricorrenti. In effetti è proprio su tali classifiche che si costruiscono le leggi di un metodo.

Non è un caso, allora, se il bisogno di “classificare errori” si avverta come una necessità nel momento in cui si comincia a sviluppare la filologia che darà all’errore un’importanza capitale nel ricostruire le tradizioni testuali; e ciò avvenne non tanto nel periodo umanistico quanto nel momento in cui la stampa creò la forte tendenza ad emendare, tanto che uno studioso come Kenney rimaneva indeciso se indicarne la causa in una specie di gioco intellettuale o in una tendenza culturale a diffidare di quanto veniva tradito da un Medioevo di copisti ignoranti.¹ Comunque stiano le cose, è vero che, a parte qualche tentativo classificatorio avanzato dal monaco medievale Nicola Maniacutia,² la tendenza rinascimentale ad emendare portò ai primi sforzi di classificazione. La tipologia di errori che prescindeva da errori di tipo grammaticale o retorico (come avveniva in S. Gerolamo e in Quintiliano), prendeva in considerazione gli errori di trasmissione o di copiatura, fatto che a lungo andare doveva promuovere l’attenzione ai problemi della *recensio* che segnerà il passaggio alla filologia lachmanniana. La fase spiccatamente “emendatoria”, se così possiamo chiamarla, coincide con il sorgere della storia antiquaria, della filologia biblica, con le discussioni sul diritto, insomma con la grande filologia protestante e delle grandi battaglie contro i falsi e quindi spinta da vari lati ad una cura strenua dei testi.

Fu questo il periodo in cui cominciò la fioritura delle “classificazioni” degli errori, e produsse alcune opere impensabili solo qualche decennio addietro. Parliamo dei trattati di Francesco Robortello, *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros disputatio* (1537); di Willem Canter, *Ratio emendandi* (1566); di Kaspar Schopp, latinizzato in Schoppius, *Ars critica* (1597),³ cui faranno seguito la *Ars critica* (1696) del teologo Jean

¹ E.J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkely-Los Angeles-London, University of California Press, 1974.

² Su Nicolò Maniacutia si vedano su questa rivista (4, 2007) gli interventi raccolti nella sezione «Testi»: N. Maniacutia, «Corruzione e correzione dei testi», a cura di R. Guglielmetti, con un saggio di V. Peri. Gli interventi sono di: F. Rico («Premessa», pp. 267-269), R. Guglielmetti («L’autore e il testo», pp. 269-271), N. Maniacutia (*Corruzione e correzione dei testi*, antologia, pp. 272-286), V. Peri («Critica testuale nella Roma del XII secolo», pp. 288-298). Più recentemente e con rimandi alla letteratura pregressa, M. Petoletti, «“Ut patenter omnibus innotescat”. Il trattato di Nicola Maniacutia (sec. XII) sull’immagine acheropita del Laterano», in *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature*, a cura di E. D’angelo, J. Ziolkowski, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 847- 863.

³ Su questi testi offre ora una guida indispensabile K. Vanek, *Ars corrigendi in der frühen Neuzeit, Studien zur Geschichte der Textkritik*, Berlin-New York, De Gruyter, 2007. Si veda anche B. Bravo, «Critice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries and the Rise

Leclerc – e come si vede il termine “critica” ha preso piede – e un numero non altissimo ma costante di altri lavori che man mano incorporeranno nuovi modi di intendere l’origine e la funzione dell’errore fino al classico *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latines* (1911) di Louis Havet. Benché dedicato specificamente alla letteratura latina, il manuale di Havet ha riscosso un successo ineguagliato nel campo di altre filologie perché la tipologia (specialmente quella di origine psicologica) si applica anche alle trasmissioni in altre lingue. Si può dire che il *Manuel* sia un punto d’arrivo in cui culminano secoli di ricerche sulla classificazione degli errori testuali, e da esso si dovrà partire nel caso che nuovi studi portino alla luce nuovi tipi di errori.

Il punto di questo nostro intervento è presentare un tassello minimo sfuggito a quanti hanno ricostruito la storia delle tipologie degli errori e, per quanto sia un contributo di entità minore, non è del tutto privo di interesse, come si vedrà.

Si tratta di alcune pagine che Christian Heinrich Trotz dedica all’argomento in un’opera di cui è, per così dire, il co-autore, nel senso che annota ed amplia un libro molto diffuso ma ormai vecchio più di un secolo. L’opera che rimaneggiava era del gesuita Hermannus Hugo apparsa con il titolo che il curatore conserva, e che nella redazione rinnovata suona: Hermannus Hugo societatis Jesus, *De prima scribendi origine et universa rei literariae antiquitate, cui notas, opusculum de scribis, apologiam pro Waechtlero, praefationem et indices adjecit C.H. Trotz, J.Ctus, Trajecti ad Rhenum, apud Hermannum Besseling, 1738*. L’opera originale era del 1617, e ad essa Trotz aggiunse numerosissime e dense note sia di chiarimento che di integrazione; vi inserì anche un intero libretto dedicato agli scribi, oltre all’apologia per Christian Waechler, e curò gli indici. L’originale puntava primariamente sugli aspetti prettamente paleografici e diplomatici delle opere, specialmente sull’origine della scrittura, degli alfabeti, sull’interpunzione nonché sui materiali scrittori, mentre le aggiunte di Trotz allargano il tema agli aspetti testuali e critici, raccolti in una sezione che il titolo denomina *Opusculum de scribis*, ma che poi

of the Notion of Historical Criticism», in *History of Scholarship. A Selection of Papers from the Seminar on the History of Scholarship held annually at the Warburg Institute*, edd. C.R. Ligota and J.L. Quantin, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 135-196. Si veda anche A. Grafton, «Kaspar Schoppe and the Art of Textual Criticism», in *Kaspar Schoppe (1576-1649). Philologie im Dienste der Gegenreformation- Beiträge zur Geschichtenskultur des europäischen Späthumanismus*, herausgegeben von H. Jauman, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1998, pp. 231-242.

risulta fuso nel corpo del libro, costituendone l'intero capitolo XXXII (pagine 415-551), ed è suddiviso in sotto-capitoli. Di questi a noi interessa il cap. XII, dove troviamo una "classificazione di errori", quasi una sorta di "decalogo" che ricorda quello di Pasquali, con la differenza che quest'ultimo contiene dodici principi, mentre quello di Trotz ne presenta tredici, senza dire che gli errori per Trotz sono «corrigendi» mentre per Pasquali sono elementi «ad recensionem».

Riportiamo in primo luogo il testo, limitandoci alla sola parte contenente le tredici regole. Lo trascriviamo seguendolo puntualmente anche nelle abbreviazioni – abbiamo risolto solo quelle che potrebbero confondere il lettore (ad esempio, *d. l.* in *d[icto] l[oco]*) e abbiamo conservato MSCta per *Manuscripta* o Jctus per *Jurisconsultus* e simili. In nota abbiamo indicato i testi ai quali l'autore rimanda, ed è già un primo modo di far capire il genere di letteratura e il tipo di testi al quale l'autore si riferisce quando pensa agli errori degli scribi. Per seguirlo meglio, abbiamo spaziato le diverse "regulas" o "criteria quaedam critices" per renderle più evidenti.

§ XII

Nec dum dimittamus scribas facit errorum cumulus, quem in codicibus manu exaratis magno cum literarum detrimento reperimus. Operae itaque foret pretium regulas seu criteria quaedam critices studiosis propinare, secundum quae, vel de aetate et antiquitate, seu pretio et utilitate, seu de ipsa errorum occasione, medicam manum veterum obscuris locis adhibere conantibus, constaret. Et si quid mea vota valeant, vellem illi, quibus criseos studium cordi est, quibus Bibliothecarum splendidarum patet aditus, singularum aetatum MSCta examinarent et historiam eorum, remque criticam spectantia adcuratius enuclearent. Praeiverunt nobis hac in re viri egregi, Mabillon, Montfoucon, Brenckmannus et Clericus in *Ars Critica*; sed immane quantum superest, facile quod patebit MSCta tractantibus. Nos quaedam tantum scribas nostros tangentia, obiter aliud agentes hic delibamus, cum passis in antecedentibus et in notis jam occupaverimus. Observamus:

PRIMUM, Scribas idiotas minus saepe pecasse, quam mediocriter doctos, qui codices describendo sinistre et infeliciter pro lubitu omnia corrigentes, ea quae non intellexerunt, magis depravarunt, quam emendarunt.

SECUNDO. Reputandum erit plerasque mendas inde fuisse ortas, quod scriba ea quae non audiret, quaeque cogitaret, scriberet, vel perperam audita pro captu suo scriberet, vide exempla apud Clericum, *P. III. Art. Crit. Sect. 1, cap. 8^a*. Adparet inde nec dictitantes culpa vacasse, male pronuntiantes, vel citius quam par erat, ut scriptor verba facile confunderet; vel si glossemata in margine adnotata ipsi textui insereret dictitans, vel verba gemina seu repetita semel recitaret, adfines figuras literasque confunderet, vel non adsequeretur, quod iterum exemplis pulchre probavit Clericus, *d[icto] l[oco], c. III seqq.* cui nova ex Jurisprudencia nostra jungere sat multa possem, si huius loci esse putarem.

TERTIUM. Σφάλματα scribentis pleraque ex inscitia ortographiae & antiquiorum literarum ductu orta sunt.

QUARTO. Ex omissione distinctionum, de quibus in capite de *Notis* egimus.⁵

QUINTO. Ex compendiarria scriptura plurima scribarum vitia cum eodem Clerico *d[icto] l[oco], c. 9 et seqq.* repetenda sunt. Addamus Clerico praetermissa quaedam,

SEXTO, mendarum origo a diversis scribis, quibus pensa describenda distribuebantur, haurienda. Brenckmannus, *lib. I, c. 3, Histor. Pand.*, pag. 12⁶. Et hoc in aliis grandioribus voluminibus vulgo obtinuisse patet ex codice Bibliothecae Laurentiano-Mediceae, *in quo nomina exprimuntur*

⁴ Il rimando è a Joannis Clerici *Ars critica, volumen secundum*, Pars III («De emendandi ratione, Libris suppositis, et scriptorum stylo»), Sectio I («De emendatione»), Amstelaedami, apud Jansonio Waesbergio, 1730 (la *princeps* è del 1699) e cap. VIII, «De mendis a negligentia scribentis ortis; 1 quod quae cogitaret, non quae audiret, scriberet; 2 quod perperam audiret», pp. 87-103. Gli altri rimandi a quest'opera sono altrettanto accurati.

⁵ Il rimando è al cap. XXVII, «De notis grammaticorum», pp. 243-291, e in part. p. 257. Le «note» sono i segni d'interpunzione che «distinguono» le parti sintattiche del discorso.

⁶ Il riferimento è a Henrici Brenckmanni, *Historia Pandectarum, seu fatum exemplaris Florentini*, Traiectum ad Rhenum, apud Guilelmum vande Water, 1722, I, pag. 12-13: «Ubi scriptus, a quibus, et ad quod authenticum. [Constantinopoli scriptum videri: certe a graeco librario aut verius a pluribus, utrumque plene demonstratur. Ad unum an ad plura exemplaria descriptus sit. An sit verisimile, scriptum correctumve ad prototypon]» (pp. 11-17). I rimandi all'opera di Heinrich Brenckmann risultano sempre accurati, e così anche le citazioni, come quella del caso SEXTO.

Abbatis et Monachorum, qui distributis pensis descriptioni operam dederunt: immo singulorum quaternionum primae paginae subjectum est nomen Monachi describentis, scribit idem Brenckmannus, lib. II, c. 5. p. 143.

SEPTIMO. Naeorum causa est, quod homines peregrinos, linguae latinae rudes, olim apud Romanos, plerumque Graecos, ad Scribarum officia admoverint veteres. Sic juris civilis libros per Graecos scribas, et per Longobardos postea, cum *Gothi jam inde a Theodosianis temporibus Latinis, Graecisque conjuncti fuerint* descriptos fuisse, queritur Ant. August. *lib. IV. Emend. c. 2. et 16, et in Praefat. ante libros Emendat.*⁷ Exempla dedit hujus imperitiae Brenckman *d[ictio] l[oco]*, pag. 149. e[xempli] g[ratia] *explicit libro tertius*, pro liber tertius. Sic in casibus et temporibus formandis, in geminis nominibus exprimendis, confusione vocum similitum et quibus assueti erant, rudes et impolitos fuisse cernimus.

OCTAVO. In titulorum et legum inscriptionibus plures simul ex intervallo rubricas, aut singula nomina J[uris] C[onsul]torum videntur adscripsisse, sumto eodem minio, ne toties atramento cum minio permutare necesse esset; hinc varia interdum supplere obliti fuerunt, cum spatia illa quae vacua relicta erant, vel nimis laxa, vel angusta essent, Brenckman *d[ictio] l[oco]*, pag. 152, adde Cl[arissimus] Schultingium ad Pauli *Sentent. V tit. 10, pag. 500 a*,⁸ et *Notas meas supra pag. 414*.⁹

⁷ Si riferisce ad Antonius Augustinus, *Emendationum, & opinionum lib. IIII*, Lugduni, apud Antonium Vicentium, 1559, al cap. II, «Eodem libro Rapsodiae verbum Ulpiano restitutum» (p. 174 sg.) e al cap. XVI: «Multa Digestorum loca restituta in quibus graeca aliquot verba deerant, aut mendose Noricis libri scripta sunt» (pp. 207-213). Per quel che riguarda la *Praefatio* non è presente nell'edizione da noi consultata, ma probabilmente Trotz si riferisce al primo capitolo del primo libro: «Quibus locis multi negationem aut addant aut auferant, quid in Floren[tinae] Pand[ectae] scriptum sit, et principio de Noric[orum] libror[um] erratis», pp. 13-23.

⁸ Il rimando è ad Antonio Schultingh, *Julii Pauli sententiarum receptarum*, lib.V. titulus X, «De contrahenda auctoritate», che si consulta in *Jurisprudentia vetus ante Justiniana, ex recensione et cum notis Antonii Schultingii, editio nova*, Lipsia Weidmann, 1737, dove l'opera di Iulius Paulus è alle pp. 214-558. Probabilmente Trotz ha presente la conclusione della nota 1, in cui Schultingh discute la possibilità che il testo del *titulus* sia corrotto: «Sunt errores in omnibus libris portentosi, sunt qui ex antiquo insederunt penitus, sunt qui ab ipsis auctoribus, fallente manu, uti fit, commissi nec correcti sunt. Quos nisi vir exercitatus, & in conjecturis sagacissimus numquam cernat, aut si subesse praesentiscat, vix unquam recte queat emendare», p. 471. Il rimando al testo è preciso ma non quello della pagina: forse Trotz usava un'edizione diversa da quella da noi consultata.

⁹ Effettivamente a p. 414 nella lunghissima nota si legge tra l'altro: «Notandum denique librariorum saepe titulos librorum integros praeteriisse vel pro lubitu suo alios novos

NONO. Nimia scribarum diligentia in conservando scripturae nitore effecit, ut abhorrerent a supplementis seu marginalibus, seu interlineariis, ne Codicis aspectum deformarent, pretiumque scripturae redderent vilius. Verbis Praeclari Critici Mureti hic utar *lib. XV Var. lect. c. 9. Solebant, inquit, homines imperiti, qui avorum aut proavorum nostrorum temporibus victum sibi describendis libris quaeritabant, quae perperam scripserant, non delere; ne libros suos multis lituris deformatos, minus vendibiles redderent, iterumque totas paginas describere cogentur; SED IIS UT ERANT OMISSIS, CETERA PERSEQUI. Atqui ea res innumerabilem errorum copiam in omne genus Scriptorum, invexit.*¹⁰ Huic accedat quod sumptui parcebant, nec emendatoribus seu correctoribus tradebant, ut olim moris erat, descripta exemplaria, iterum metuentes, per horum lituras Codicem viliozem futurum esse.

DECIMA. Errorum causa est, quod errantes scribae saepe unius syllabae corrigendae gratia integrum versiculum repeterent, quae repetitiones saepe posteris imposuerunt cruces; immo si complura praetermiserant, omnia bis repetere, & si alieno prorsus loco inserere, quam superscriptione interlineari deformare Codicem malebant. Exempla iterum suppedabit Brenckman *d[icto] l[loco] pag. 154. 155.*

UNDECIMA mendarum causa est ineptia scribarum, scripturam intra positos terminos continendi, unde alibi vacantis areae causae giganteae magnitudinis literam in fine versuum scripserunt, ait Brenckman, *pag. 156*, vel quasdam extra ordinem dilatarunt, alibi monsyllaba et diphtongos incongrue secuere, nonnumquam hiatum vel lacunam ineptis quibusdam literis, vel repetitis, nihilque ad rem facientibus, impleverunt. Taceo ineptias eorum in figuris picturisque literarum, de quibus mox. Addamus his

DUODECIMAM mendarum causam ab A. Mureto *lib. XV. Var. lect. c. 16*¹¹ adnotatam, librarios scilicet, in describendo saepe diversis Codi-

finxisse, cujus rei causam hanc fuisse putem, quod plures librarii plerumque libros describerent alique titulos rubro colore pingerent, hinc illa errorum seges in titulis librorum male locatis, spuriiis et supposititiis». È la penultima nota del cap. XXXI, "Varia scripturarum nomina", pp. 341-414.

¹⁰ A. Muret, *Variarum lectionum libri XV*, Antwerp, Plantinum, 1596, XV, 9 («Emendata multa è libro tertio *De officiiis*»), p. 406. La citazione è perfetta.

¹¹ A. Muret, *Variarum lectionum libri XV*, pp. 416-418, cap. XVI: «Emendati complures variorum mascriptorum loci in quibus a librariis eodem modo peccatum erat».

cibus fuisse usos, et si diversa et contraria in illis invenirent, utrumque posuisse, iudicio lectoris ruminandum, quod variis exemplis *d[icto] l[oco]* probat Muretus. Accedat his

DECIMATERTIA naevorum causa, nimirum scribarum avaritia, qui saepius antiqui membranarum pumicatis et quantum fieri poterat abrasis inscripserunt, Stephan Balutius *lib. IV Miscellan. pag. 120*.¹² *Illud certe molestissimum videbatur, quod libros, quos secundum ordinem monachorum nuper multo labore confecerant, deponere cogebantur, et ad formam Cistercensium revocare. Itaque alios ex ipsis a fundamentis incipiebant, alios RADEBANT ET DENUO RESCRIBEBANT, alios ex integro dimittebant, alios paucis immutatis sibi iterum retinebant.* Adde Gregor. Turonens. *lib. V. c. 23, et ampl[ius]. Z.C. ab Uffenbach in Bibliothec. MSCtorum tom. II pag. 33*.¹³ Hinc factum est, ut integrae voces parum caute erasae cum nova scriptura confunderentur a posteris, et corruptissimum sensum saepe producerent.

Sic steti promissis, regulas quasdam huic opusculo adjiciendo, secundum quas incuria vel negligentia scribarum dijudicari posset. Addant alii alias, quibus mollius otium et MSCta ruminandi altior cura. (pp. 501-504)

[Riteniamo utile dare qui di seguito una “traduzione di servizio”:

Il cumulo degli errori che troviamo nei codici manoscritti con grande danno delle lettere ci spinge a non trascurare gli scribi. Pertanto var-

¹² Il rimando è a Etienne Baluze, *Miscellaneorum liber primus (-septimus), hoc est collectio veterum monumentorum quae hactenus latuerant in variis codicibus ac bibliothecis*, Paris, Muguet, 1678-1715. Ma l'edizione non mi è accessibile per verificare l'accuratezza del rimando.

¹³ Si riferisce a Zacharias Konrad von Uffenbach e alla sua *Bibliotheca Uffenbachiana Manuscripta seu Catalogus et Recensio manuscriptorum codicum Bibliothecae Zacharias Conradi ab Uffenbach Traiecti ad Moenum adservantur*, Halae Hermundurorum, 1720, ristampato molte volte sotto altri titoli. Alla pagina (colonna) 33a indicata si legge: «Cum enim superioribus seculis non tam vilis membranarum ac chartarum usus esset, veteres codices plus una vice adhibebant, ac priori scriptura pumice abrasa ac membranarum creta vel aliis materiis levigatis, alia quae utiliora videbantur, inscribebant, atque sic deleto priori libro, novum ex eodem volumine, ut scilicet sumtibus parcerent, faciebant. Patet hoc quoque ex Gregorio Turonensi Lib. V cap. XLIV edit[io] Ascensianae ubi ait: Chilpericum I Regem postquam novas aliquas literas invenisset, praecipisse ut pueri sic (scribere) docerentur, ac libri antiquitus scripti, planati pumice rescriberentur. Idem in hoc codice factum eumque rescriptum fuisse ubique produnt prioris scripturae vestigia quae ubique ac in singulis fere paginis ita adparent ut non solum maiores ac initiales litterae, sed integrae etiamnum lineae conspiciantur ac legi etiam possint».

rebbe la pena offrire agli studiosi delle regole o alcuni criteri critici da cui risulti chiaro, per chi è intento ad applicare una mano medica ai luoghi oscuri degli antichi, se [sono errori dovuti] all'età e antichità, o al costo e alla convenienza oppure alla presenza stessa di errori. E se a qualcosa possono valere questi miei desideri, vorrei che quelli che hanno a cuore gli studi di critica [testuale], e ai quali è dato accesso alle splendide biblioteche, esaminino i manoscritti e la loro storia di ogni singola epoca, e che formulino in modo chiaro e più accurato le cose che riguardano gli aspetti della critica [testuale]. In questo ci precedettero uomini egregi quali Mabillon, Montfoucon, Brenkmann e Clericus [Le Clerc] nella sua *Ars Critica*. Tuttavia quanto immane sia il lavoro ancora da fare sarà abbastanza chiaro a chi si occuperà di manoscritti. Noi toccheremo soltanto quel che riguarda gli amanuensi e, indirettamente toccando d'altro, indicheremo qui quanto avremo già preso in considerazione in passi precedenti e nelle note. Osserviamo:

PRIMO: Gli scribi idioti sbagliano meno spesso degli scribi medio-cormente dotti, i quali nel trascrivere i codici sfortunatamente e infelice-mente correggono arbitrariamente tutte quelle cose che non capiscono, e così anziché emendare peggiorano.

SECONDO: Si dovrà capire donde siano nati certi emendamenti; che lo scriba non scriva quello che sente ma quello che pensa; oppure che scriva ciò che ha erroneamente sentito secondo le sue capacità. Se ne vedano esempi in Clericus *Pars III Ars critica, sez. I, cap. 8*. Quindi si cerchi di capire che non ci siano colpe di chi detta, magari pronunciando male o più in fretta del normale, in modo che lo scrivente faccia confusione facilmente; oppure mentre detta inserisce nello stesso testo qualche glossa annotata al margine, oppure detta una sola volta parole doppie o ripetute; o confonde figure e lettere affini, oppure non le mette in sequenza, e altri fatti che recentemente ha mostrato benissimo con esempi Clericus (*op. cit., c. III sgg.*) ai quali potrei aggiungerne parecchi ricavati dalla nostra *Giurisprudenza*, se mi sembrasse il caso.

TERZO: molti *sfalmata* [o *errata*] sono di chi scrive e la maggior parte nascono dalla sua ignoranza di ortografia e del *ductus* o tracciato delle lettere più antiche.

QUARTO: [Errori nati] dall'omissione di distinzioni interpuntive, delle quali abbiamo trattato nel capitolo *De Notis*.

QUINTO: Dalle scritture abbreviate dipendono molti dei vizi degli scribi che si possono vedere in *Clericus* (*loc. cit. c. 9 e sgg.*). Al *Clericus* ne potremmo aggiungere alcuni che lui ha ommesso.

SESTO: Si deve rintracciare l'origine di molti errori da parte di diversi scribi, ai quali venivano distribuite le *pecie* o fascicoli da copiare. Brenckmann, *lib. I, c. 3, Histor. Pand.*, pag. 12. Ed è comunemente noto che ciò sia confermato in alcuni dei più cospicui volumi ricavati dal codice della Biblioteca Laurenziana-Medicea, *in cui si indicano i nomi dell'abate e dei monaci i quali scrissero sulle pecie a loro distribuite, anzi il soggetto della prima pagina di ogni singolo quaderno è il nome del monaco copista*, come scrive Brenckmann, *lib. II, c. 5, p. 143*.

SETTIMO: La causa dei nei è che i vecchi, una volta presso i romani e ancora di più presso i greci, avrebbero assegnato al compito di scrivani uomini stranieri, principianti in lingua latina. Quindi, Antonio Augustino (*lib. IV. Emend. c. 2. et 16, e in Praefat. ante libros Emendat.*) si lamenta che i libri di diritto civile siano stati copiati prima da scribi greci e più tardi dai longobardi, essendosi i Goti riuniti ai latini e ai greci ai tempi di Teodosio. E Brenckmann (*op. cit. pag. 149*) ha dato alcuni esempi di questa incuria, ad es. "explicit libro tertius", anziché "explicit liber tertius". Così nel formare i casi e i tempi [verbali], nel trascrivere nomi doppi, e nella confusione di voci simili e alle quali erano abituati, vediamo che furono principianti e tutt'altro che raffinati.

OTTAVO: Sembra che nelle iscrizioni dei titoli e delle leggi [gli scribi] abbiano inserite insieme e successivamente varie delle rubriche oppure singoli nomi di giuristi, usando lo stesso minio perché non fosse necessario cambiare tutte le volte il minio con l'inchiostro. E da questo deriva il fatto che di tanto in tanto si siano dimenticati di colmare quando quegli spazi erano lasciati vuoti o che fossero troppo larghi o troppo stretti, cfr. Brenckman, *op. cit., pag. 152*; aggiungi Schultingium *ad Pauli Sentent. V tit. 10, pag. 500 a*, e le mie *Note supra, p. 414*.

NONO: L'eccessiva diligenza nel conservare la limpidezza della scrittura ebbe l'effetto di eliminare i supplementi tanto marginali che interlineari per non deformare l'apparenza dei codici e deprezzare il costo delle scritture. Userò qui le parole dell'illustre critico Muretus (*lib. XV Var. lect. c. 9*). Questi dice: *Gli inesperti che ai tempi dei nostri avi e proavi si procuravano il vitto copiando libri, non erano soliti cancellare ciò che*

scrivevano erroneamente; e questo per non rendere meno vendibili i propri libri deformandoli con troppe lettere e per non essere obbligati a scrivere di nuovo tutte le pagine; ma una volta che le avevano omesse solevano continuare [a copiare] quelle che seguivano). E questo fatto introdusse un numero altissimo di errori in ogni genere di scrittura. Si aggiunga che risparmiavano anche energie non sottoponendo i manoscritti copiati a emendatori o correttori, come si usava una volta, di nuovo per timore che il codice venisse deprezzato dalle lettere di questi.

DECIMA: una causa di errori è che gli scribi che sbagliavano spesso una sola sillaba, per correggere ripetevano l'intero verso, e per i posteri ponevano *cruces* a quelle ripetizioni. Anzi, se avevano ommesso più di una sillaba, preferivano ricopiarlo tutto due volte o inserire [la correzione] in un altro luogo spostato in avanti piuttosto che sovrascrivere in interlinea per non rovinare il codice. Brinkmann fornirà esempi (*op. cit.*, pag. 154-155).

UNDICESIMA: una causa di errori è la dabbenaggine degli scribi nel voler contenere la scrittura entro i limiti stabiliti, per cui in alcuni punti a causa di spazi vuoti scrissero lettere di formato gigantesco a fine verso, come dice Brinkmann, p. 156, o ne dilatarono alcune oltre misura; in altri punti tagliarono incongruamente monosillabi e dittonghi, più d'una volta in iato o riempirono una lacuna con lettere insulse o ripetute o in nessun modo pertinenti all'argomento. Taccio delle loro stupidaggini operate in figure o in pitture delle lettere delle quali presto parleremo. Aggiungiamo a queste la

DODICESIMA: causa degli errori annotata da Mureto (*lib. XV, Var. lect. c. 16*), e cioè che i librari erano soliti copiare diversi libri, e se in essi trovavano cose diverse e contraddittorie, mettevano l'una e l'altra lasciandole a meditare al giudizio del lettore, cosa che Mureto (*loc. cit.*) prova con vari esempi. Si aggiunga a ciò la

TREDICESIMA: causa dei nei è l'avarizia di moltissimi scribi i quali più spesso scrissero su membrane antiche cancellate e raschiate dalla pomice quanto più possibile. Stefano Baluzio, *lib. IV Miscellan.*, pag. 120: *Sembrava certamente molto fastidioso il fatto che libri confezionati recentemente con molta cura a seconda dell'ordine dei monaci, ora erano obbligati a sconciarli e a riportarli alla forma cistercense. Perciò ne cominciavano alcuni di sana pianta, altri li raschiavano e di nuovo li scrivevano, altri li scartavano completamente, altri con poche cose mutate li conser-*

vavano. Aggiungi Gregorio Turonense, *lib. V, c. 23* e soprattutto Z.C. di Uffenbach in *Biblioth. Manuscriptorum tom. II, p. 33*. Da ciò dipende che alcune voci poco cautamente cancellate venissero confuse con la nuova scrittura dai posteri, e spesso producevano sensi corrottissimi.

E così mi sono attenuto alle promesse aggiungendo a questo opuscolo alcune regole secondo le quali sia possibile giudicare l'incuria e la negligenza degli scribi. Lasciamo che altri – per i quali lo studio è più agiato e l'interesse per meditare sui manoscritti è più profondo del mio – aggiunga altre regole.]

Il capitolo dedicato alla tipologia degli errori continua per varie pagine (fino a p. 508) ricavando esempi da studiosi, ricordando sulla loro testimonianza come gli spazi lasciati in bianco dai copisti sia nei margini che in calce, ma anche tra vari paragrafi, offrano una tentazione per riempirli con nuovi testi e note che possono compromettere l'integrità del testo designato alla copiatura; ricordando come errori nascano dal lavoro dei *tabelliones*, oppure dal modo e dall'ordine con cui i *librarii* rilegano le *pensas*, e vari altri tipi di passaggi che contribuiscono alla corruzione del testo, ma poiché gli errori che ne derivano sono di natura materiale non è possibile dare per essi regole utili per emendarli.

I filologi odierni non troveranno novità di grande rilievo nelle regole formulate da Trotz, ma il nostro scopo era semplicemente quello di ricordare quanto sia stato sempre vivo il bisogno di vedere gli errori in termini di “sistema” nel periodo della lunga gestazione che approda alla sistemazione di Louis Havet.

Comunque la novità maggiore è data dal campo dal quale ci viene questa tipologia degli errori, cioè il campo del diritto di cui Trotz era un notevole esponente. Christian Henrich Trotz (1703-1773) era prussiano, si laureò nell'università di Halle, e dal 1729 insegnò all'università di Utrecht (*Ultrajectum*), per cui la sua figura si identifica pienamente con la grande scuola olandese di diritto, la scuola che, per intenderci, ebbe un rappresentante del livello di Hugo Grozio. Anche i suoi interessi filologici gravitano verso il mondo del diritto, come si evince dai testi che cita. E questo è forse il punto più interessante di questa nostra scheda: rivela l'esistenza di vasti interessi filologici in un campo che non è quello della letteratura classica o romanza ma quello del diritto, campo di cui i teorici moderni della critica testuale non sembrano avere alcun sentore. Basti ricordare che il *Digestum* o *Pandectae* e gli altri testi del codice civile costituiscono il *corpus* più ricopiato e discusso, forse addirittura più della Bibbia. Il suoi testi erano prevalentemente in latino ma

comprendevano anche ampi spezzoni in greco, e la copiatura avveniva nel mondo bizantino come in quello romano e poi anche germanico (gotico e longobardo), e se a questo si aggiunge il corredo immenso dei glossatori, si capisce quali e quanti grandi problemi di critica testuale possa aver suscitato. Pensiamo subito ad Andrea Alciato che diede un primo saggio di come separare le parti apocriefe o interpolate nel *corpus* giustiniano, o al grande Jacques Cujas che diede epocali *Observationes et emendationes* del *Digesto*. Il nostro Trotz fa riferimento alla *Historia Pandectarum* di Heinrich Brenckmann il quale studiò il celebre manoscritto del *Codice* prodotto a Bisanzio, trafugato dai Pisani durante la loro conquista di Amalfi, e poi passato all'attuale biblioteca Medicea Laurenziana, studiato da Poliziano e da tanti altri proprio per la storia della sua trasmissione: questa menzione da sola lascia intendere quale sfondo abbia la classificazione di Trotz. E poiché molti degli errori da lui indicati sono identici o analoghi a quelli che segnalano i filologi della tradizione classica, lascia un po' perplessi il fatto che questi ultimi non facciano mai riferimento ai testi giuridici e alla tradizione filologica che hanno alimentato. Evidentemente la diversità dei campi non ha favorito il valico dei confini imposti dalla specializzazione e, se questo è il caso, dobbiamo dire che si tratta di una *felix culpa* in quanto prova che si deve parlare di "errori" con piena cognizione dei dati, e per questo la "filologia dei giuristi" rimane separata da quella dei classicisti. Tuttavia è vero che la filologia testuale come disciplina ha almeno alcuni principi generali che possono ignorare le strettoie della specializzazione. Le regole o criteri di Trotz sembrano confermarlo.¹⁴

¹⁴ Può essere più di una curiosità il fatto che proprio le regole che abbiamo riportato siano state riprese *verbatim* nell'opera di Gennaro Sisti (Ianuarius Xysti), *Indirizzo per la letteratura greca dalle oscurità rischiarata*, Napoli, Nella Stamperia Simoniana, 1758, pp. 298-300. È un'opera dimenticata, ma mi pare che ancora offra materiali preziosi relativi alle scritture criptiche e a *rebus*, oltre che alle origini della scrittura. Segnaliamo, inoltre, che l'opera di Hugo - Trotz è ora accessibile in facsimile perché ristampata dalla Kissinger Legacy Reprint, Whitefish, MT, 2010.



Questioni

PROBLEMI ECDOTICI DEI VOLGARIZZAMENTI IN VERSI DI LEOPARDI. IL CASO DELLA TRADUZIONE DELLA «BATRACOMIOMACHIA» E DEL SUO «DISCORSO» PRELIMINARE

GIOVANNA CORDIBELLA

Un'edizione critica complessiva dei volgarizzamenti in versi di Giacomo Leopardi, nonostante gli auspici di una sua realizzazione formulati da più parti in passato e di recente, è un'impresa filologica ancora da compiersi. Come annotava Franco D'Intino alla fine degli anni Novanta, al momento di licenziare per la stampa l'edizione commentata dei *Poeti greci e latini*, «molti saranno i problemi da affrontare e risolvere»¹ da chi si accingerà a intraprendere tale opera filologica. Per quanto negli ultimi decenni si sia assistito a un sensibile incremento dell'interesse esegetico per l'attività del Leopardi traduttore, come attestano le molteplici pubblicazioni che si sono succedute nell'ultimo periodo,² occorre registrare lo scarso approfondimento di una congiunta riflessione sui problemi ecdotici che presenta l'auspicato progetto editoriale dei volgarizzamenti in versi. Ne consegue che gli stessi studi, anche i più recenti, sull'attività traduttiva del Leopardi versificatore continuano, di fatto, a fondarsi su assetti testuali definiti dalle edizioni oggi disponibili, senza discuterli o riesaminarli, per quanto alcune non siano tra le più attuali come quella

¹ F. D'Intino, «Introduzione», in G. Leopardi, *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1999, pp. VII-LXIII: LXII.

² Per un accurato e assai utile regesto bibliografico degli studi fino al 2005 e la loro relativa discussione si veda M. Natale, «Dagli Scherzi a Imitazione. Leopardi traduttore dei poeti: bibliografia 1955-2005», *Lettere italiane*, LVII, 2 (2006), pp. 304-335. Tra le pubblicazioni più recenti mi limito qui a segnalare i seguenti volumi, a cui rinvio per ulteriori approfondimenti bibliografici: *Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi*, Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 26-28 settembre 2012), a cura di C. Pietrucci, prefaz. di F. Corvatta, Firenze, Olschki, 2016, nonché V. Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

curata da Francesco Flora, su cui in séguito tornerò (punto di riferimento, quest'ultima, seppur limitatamente al testo di alcune versioni, della stessa edizione procurata da D'Intino e debitrice a sua volta, per più traduzioni, dell'opera editoriale tardo-ottocentesca di Giovanni Mestica). Quello che intendo qui proporre è un contributo ai lavori preparatori di una futura edizione critica delle versioni poetiche leopardiane con esame di un caso specifico: la traduzione della *Batracomiomachia* pseudo-omerica e il suo *Discorso* preliminare.³ Per il suo *iter* compositivo lungo e complesso, così come per la particolare vicenda editoriale che lo contraddistingue, il dittico costituito dal volgarizzamento e dal *Discorso* si segnala in effetti come un campo d'indagine assai propizio per il sondaggio e la messa in luce di alcuni problemi ecdotici, costituendo un osservatorio di indubbia utilità per un futuro progetto di edizione critica.

Si tratta dunque di addentrarsi in un approfondito e oculato vaglio della tradizione manoscritta e a stampa⁴ della versione e dello scritto che il giovane Leopardi ha inteso preporvi. Nonostante siano stati editi in

³ Alle diverse redazioni di questo volgarizzamento sono stati dedicati più studi con ricorso a diverse prospettive e modalità di analisi, nessuno dei quali è tuttavia dedicato in modo specifico a una ricognizione dei testimoni e delle vicissitudini della trasmissione testuale né della traduzione né del suo *Discorso*. Si veda almeno, nella folta bibliografia, L. Alboreto, «Appunti per una lettura delle traduzioni leopardiane della *Batracomiomachia*», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, CXLII (1984-1985), pp. 107-126; P. Fornaro, «Topi come noi», in G. Leopardi, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio di P. Fornaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007², pp. 9-128: 33-40; V. Camarotto, «“Antica lite io canto”: la traduzione leopardiana della *Batracomiomachia* (1815) tra parodia e satira», *Rassegna della letteratura italiana*, s. IX, a. CXI, 1 (2007), pp. 73-97; Id., *Leopardi traduttore*, pp. 89-98; E. Parrini Cantini, «Tradurre o imitare: Leopardi e la *Guerra dei topi e delle rane*», in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di I. Becherucci et al., Lecce, Pensa MultiMedia, 2012, pp. 491-520; I. Botta, «Un secolo di traduzioni della *Batracomiomachia*: dal virtuosismo mimetico di Salvini al mimetismo artistico di Leopardi», in F. Soave, *La Batracomiomachia (fra traduzioni e riscritture)*, a cura di I. Botta, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2015, pp. 13-52.

⁴ Queste le principali edizioni di Leopardi a cui qui si farà riferimento: G16 = «La Guerra dei topi e delle rane, Poema. Traduzione inedita, dal greco, del conte Giacomo Leopardi», *Lo Spettatore*, t. VII, Parte italiana, q. LXV, 30 novembre 1816, pp. 101-112; G21-22 = «Guerra de' Topi e delle Rane», *Caffè di Petronio*, nn. 19, 20, 21 (1825); G26 = «Guerra dei topi e delle rane», in *Versi del Conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Stamperia delle Muse, 1826, pp. 53-80; D¹ = «Discorso sopra la *Batracomiomachia*, del conte Giacomo Leopardi», *Lo Spettatore*, t. VII, Parte italiana, q. LXIII, 31 ottobre 1816, pp. 50-61; D² = G.L., «Discorso preliminare della *Batracomiomachia*, tradotta in italiano dal Conte Giacomo Leopardi», in *Homeri carmina. Recognovit et explicuit Fridericus Henricus Bothe*, vol. III, Lipsiae, Libr. Hahnianae, 1835, pp. 373-382; SF = G.L., *Studi filologici*, raccolti e ordinati da P. Pellegrini e P. Giordani, Firenze, Felice Le Monnier, 1845; SL = G.L., *Scritti*

volume congiuntamente solo alla fine dell'Ottocento, l'intenzione leopardiana, come mostrerò anche sulla scorta dell'esame di un autografo fino a oggi non censito, era in effetti quella di far precedere alla più antica redazione del volgarizzamento il *Discorso*, il cui primario fine è ben noto: delineare la posizione di Leopardi nella *querelle* attributiva sull'autore della *Batracomiomachia* (negata, con nitidi argomenti, è l'attribuzione a Omero) e illustrare inoltre, in un confronto con anteriori versioni, le sue personali scelte di traduttore. Il riesame complessivo della tradizione testuale del dittico non potrà pertanto prescindere anche da un'attenta indagine, dalle dirette implicazioni per futuri editori, di questo originario progetto di Leopardi.

1. Sulla storia compositiva e sulla tradizione a stampa

Come testimoniano gli indici delle opere leopardiane, con data rispettivamente del 16 novembre 1816 e del 25 febbraio 1826, la prima redazione della versione della *Batracomiomachia* e del suo scritto preliminare è successiva alla resa italiana degli idilli di Mosco e risale all'anno 1815. I primi contatti epistolari finalizzati a sondare la prospettiva di un'edizione dei due testi si situano nell'anno seguente. È Monaldo Leopardi, attivo promulgatore degli scritti giovanili del figlio Giacomo, a inviare il 25 marzo 1816 all'editore milanese Antonio Fortunato Stella il manoscritto di questa traduzione e, come tutto lascia supporre, del relativo *Discorso* con la richiesta di una loro pubblicazione.⁵ Nella missiva che documenta

letterari ordinati e riveduti sugli autografi e sulle stampe corrette dall'autore, vol. II, per cura di G. Mestica, Firenze, Successori Le Monnier, 1899; *TO = G.L., Tutte le opere*, vol. I, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1940; *PGL = G. Leopardi, Poeti greci e latini*.

⁵ Ci è pervenuto solo un frammento di questa lettera di Monaldo a Stella, il cui ritrovamento insieme a quello degli altri «frammenti Monaldiani», si deve a Christian Genetelli. Cfr. C. Genetelli, *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, Milano, Edizioni universitarie di lettere economia diritto, 2016, pp. 109-127. Scrive Monaldo in questa missiva all'editore milanese: «Le rimetto ancora in due separati volumetti le Poesie di Mosco e la *Batracomiomachia*, nuovamente tradotte dal Greco dallo stesso mio figlio. Potrà, piacendole, darle alle stampe, ed in caso diverso ritornarci a suo comodo i Manoscritti», *ivi*, p. 124. A causa di un disguido nella spedizione i manoscritti giungono tuttavia a Stella soltanto il 16 luglio 1816. Per lo scambio epistolare intercorso sul tema con Monaldo cfr. *ivi*, pp. 124-125, nonché *Lettere inedite di Giacomo Leopardi e di altri a' suoi parenti e a lui*, per cura di E. Costa, C. Benedettucci e C. Antona-Traversi, Città di Castello, 1888, p. 45. Si segnala infine come il 21 ottobre 1816 Monaldo ribadisca in una lettera all'editore l'intenzione di Giacomo di voler pubblicare la versione della *Batracomiomachia*, a differenza di quanto invece comunica

quest'invio Monaldo fa esplicito riferimento a un «volumetto», termine che offre qualche indicazione sulla materialità del manoscritto, le cui molteplici carte dovevano essere quindi plausibilmente rilegate in un codice unitario. Il primo tra i due testi a vedere le stampe è il *Discorso*, il quale esce grazie all'intermediazione di Stella in un fascicolo del 31 ottobre 1816 del periodico milanese *Lo Spettatore* (D¹). Segue, nel numero del 30 novembre, la stampa della riduzione italiana in quattro canti dell'operetta pseudo-omerica con titolo *La Guerra dei topi e delle rane, Poema. Traduzione inedita, dal greco, del conte Giacomo Leopardi* (G16). Questa prima redazione della *Guerra* è destinata a venir ripubblicata in diverse edizioni. Stella si fa subito promotore di una nuova stampa del testo, affidandola ai torchi di Giovanni Pirotta,⁶ a quanto pare senza informare preliminarmente il giovane Leopardi, il quale in una missiva del 12 febbraio 1817 comunica infatti di aver visto l'annuncio di una «2da edizione» della *Guerra* ed esprime a Stella la propria gratitudine per la nuova *editio* del tutto inattesa («cosa che non avrei mai sognata quando anche la prima era troppo ad un'opera degna di p[er]petue tenebre»⁷). Nessuna variante è riscontrabile tra il testo della *Guerra* apparso nel periodico milanese e quello edito nell'opuscolo uscito dai torchi di Pirotta, il quale nel frontespizio reca d'altra parte la diretta derivazione del testo dal fascicolo della rivista («estr. dallo Spettatore n. LXV»).

Non trascurabile è la successiva fortuna editoriale che ha esperito questa prima redazione della leopardiana *Batracomiomachia*. Nel corso del 1817 si contano ben due altre edizioni della *Guerra*: la prima ha visto la luce a Foligno per la Tipografia Tomassini, la seconda, apparsa senza menzione del nome del traduttore e senz'altro non autorizzata da Leopardi, a Imola per la Tipografia del Seminario.⁸ Da diretti riscontri con-

a proposito di un *Saggio di traduzione dal Greco* («quattro versi di Mosco»), anch'esso precedentemente inviato a Milano e sul quale il figlio ha ripensamenti. Questo documento epistolare si legge in O. Moroni, «Monaldo Leopardi e gli acquisti di libri del 1816: quattro lettere inedite ad A.F. Stella», *Esperienze letterarie*, IX, 1 (1986), pp. 61-75: 73-74. Ai fini di una proficua contestualizzazione di questi primi contatti con Stella si rinvia all'utile contributo di P. Landi, «L'editore milanese Anton Fortunato Stella e i primi rapporti con casa Leopardi», *Otto/Novecento*, 3-4 (1987), pp. 5-32.

⁶ *La Guerra dei topi e delle rane. Poema. Traduzione inedita dal greco del conte Giacomo Leopardi*, Milano, Presso Antonio Fortunato Stella, Dai torchi di Gio. Pirotta, 1816.

⁷ Lettera di G. Leopardi ad A.F. Stella, Recanati, 12 Febbrajo 1817, in G. Leopardi, *Epistolario*, vol. I, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 56.

⁸ Cfr. *La Guerra dei topi e delle rane. Poema. Traduzione inedita dal greco del conte Giacomo Leopardi*, Foligno, Nella Tipografia Tomassini, 1817; *La Guerra de' topi e delle rane. Traduzione dal greco*, In Imola, Dalla tipografia del Seminario, 1817.

dotti sull'edizione folignese, è emerso come il testo della versione presenti in quest'ultima la sistematica omissione dei numeri romani preposti da Leopardi a ogni singola sestina e inoltre qualche lezione differente rispetto alla *princeps*.⁹ Sebbene siano documentati contatti della famiglia Leopardi con librai ed editori di Foligno, non si hanno dirette testimonianze che documentino la commissione di questa stampa e, considerata anche la natura delle varianti in essa edite, si è portati a escludere che si tratti di una pubblicazione su cui Leopardi abbia potuto esercitare regia e controllo. Ciò induce a non annoverare entrambe queste edizioni del 1817 tra i testimoni della *Guerra* di cui occorrerà tener conto nell'allestimento di una futura edizione critica dei volgarizzamenti in versi. Lo stesso si può concludere per due edizioni che appaiono in volumi collettanei a una considerevole distanza temporale da quelle ora esaminate. Negli anni Venti dell'Ottocento, periodo in cui Leopardi si accingeva ormai a comporre la seconda e la terza redazione della *Guerra*, il testo della traduzione in questo primo stadio redazionale è stato infatti riproposto in più sillogi poetiche procurate da editori milanesi, molto plausibilmente senza che il traduttore potesse sovrintendere alle due relative stampe. Nel 1822 la *Guerra* esce con «poche differenze di grafia e d'interpunzione»¹⁰ nel primo tomo del *Florilegio poetico moderno* edito per i tipi della Società de' Classici Italiani¹¹ (della quale Stella, probabile iniziatore anche di questa più tarda *editio*, faceva parte sin dal 1814), nel 1829 risulta invece riproposta in un tomo della collana della «Biblioteca universale di scelta letteratura» dell'editore Nicolò Bettoni insieme al *Volume III dell'Odissea* tradotta da Ippolito Pindemonte.¹² Un'operazione editoriale, quest'ultima, che è comunque assai rivelatrice del prestigio che il Leopardi traduttore aveva ormai acquisito all'epoca nella cultura italiana.

⁹ Oltre a comprendere alcune varianti nella grafia e nell'interpunzione, il testo della *Guerra* pubblicato nell'edizione Tomassini si differenzia nei seguenti luoghi rispetto a quello ospitato dallo *Spettatore*: «Non v'ha Dei che m'ignori», I, [VIII], v. 2 («non v'ha Dio che m'ignori», G16), «Or se de' topi contro noi levossi», II, [XIV], v. 3 («Or se da' topi contro noi levossi», G16).

¹⁰ G. Mestica, «[Nota a] Traduzione della *Batracomiomachia* con discorso preliminare (1815)», in *SL*, pp. 400-401: 400.

¹¹ G. Leopardi, «La guerra dei topi e delle rane. Poema. Traduzione dal greco», in *Florilegio poetico moderno, ossia scelta di poesie di settanta autori viventi*, vol. I, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1822, pp. 259-275.

¹² «La *Batracomiomachia* ossia la *Guerra* dei topi e delle rane d'Omero. Traduzione di Giacomo Leopardi», in *L'Odissea di Omero tradotta da Ippolito Pindemonte con aggiunta della *Batracomiomachia* e di alcuni inni tradotti da altri autori. Volume terzo*, Milano, Per Nicolò Bettoni («Biblioteca universale di scelta letteratura»), 1829, pp. 103-122.

Escluso da tutte queste edizioni è il *Discorso sopra la Batracomiomachia*, la cui tradizione a stampa assume dunque sin dai suoi inizi un corso del tutto distinto rispetto a quella della *Guerra*. Anche su questa tradizione occorre qui indugiare, a partire dalla già citata *princeps* del 1816. Il testo del *Discorso* edito nello *Spettatore* presenta infatti refusi e arbitrari interventi introdotti plausibilmente in fase di composizione dello scritto in vista della stampa. Ben nota è d'altra parte la prassi dello *Spettatore*, assai deplorata dallo stesso Leopardi, di inserire variazioni e «cangiamenti» negli scritti pubblicati nei propri fascicoli, della quale offre notizia anche il carteggio tra Monaldo e Stella.¹³ Come ha messo in luce Mestica, Leopardi ha in effetti proceduto dopo la stampa ad apporre correzioni manoscritte al *Discorso* nel suo personale esemplare dello *Spettatore* consultabile a Recanati nella Biblioteca di famiglia. Tra i passi di maggiore rilevanza, così emendati, vi è la deformazione del nome dell'erudito e filologo tedesco Martino Crusio (Martin Crusius) che, per un evidente fraintendimento incorso nella decifrazione del manoscritto da parte del tipografo, è stato storpiato in «Martino Ansio» (*D*¹ 51). Questa lezione erronea si ritrova anche nel testo del *Discorso* accolto nell'edizione Pellegrini-Giordani degli *Studi filologici* che segue per l'appunto rigorosamente la *lectio* proposta nello *Spettatore* (non senza tuttavia, in una nota siglata da Pietro Pellegrini, avanzare l'ipotesi che possa trattarsi qui di una corruzione: «Non so che sia questo *Ansio*, che dovrebbe essere una cosa col *Crusio* citato più sotto»).¹⁴ In effetti è proprio questa la correzione autografa leopardiana che ripristina effettivamente in questo luogo la lezione «Crusio» (*SL* 3).

Si deve quindi a Mestica l'aver per la prima volta offerto nella sua edizione degli *Scritti letterari* il testo del *Discorso* emendato da Leopardi dopo la stampa nello *Spettatore* e, nel contempo, l'aver appurato come nell'esemplare del successivo fascicolo del periodico, che ospita la *Guerra*, il traduttore non abbia apposto alcuna correzione autografa.¹⁵ Dato che, in questo caso, fa escludere ulteriori interventi correttori a quest'ultimo testo, dopo la stampa, di mano leopardiana. L'edizione degli *Scritti letterari* è divenuta dunque il riferimento per successivi editori dello scritto

¹³ Cfr. la lettera di A.F. Stella a Monaldo del 6 novembre 1816 in *Lettere inedite di Giacomo Leopardi e di altri a' suoi parenti e a lui*, pp. 63-64, nonché le relative note di commento dei curatori a p. 65.

¹⁴ Cfr. G. Leopardi, «Discorso sopra la Batracomiomachia», in *SF*, pp. 49-65: 54 (nota s.n. di «P[ietro] P[ellegrini]»).

¹⁵ Cfr. G. Mestica, «[Nota a] Traduzione della Batracomiomachia con discorso preliminare (1815)», p. 401.

preliminare e della prima redazione della *Guerra*, i quali, nel caso del *Discorso*, hanno rinunciato a esaminare la sua posteriore edizione, per quanto pubblicata ancora «vivendo e consentendo l'autore»¹⁶ (quest'ultima comunque censita, perlomeno da alcuni curatori, già a partire da Pellegrini e Giordani). Un autografo dello scritto sulla *Batracomiomachia* (testimone più tardo rispetto a quello impiegato per l'edizione nello *Spettatore*) è stato infatti affidato nel 1830 a Louis de Sinner dallo stesso Leopardi insieme agli altri suoi manoscritti filologici.¹⁷ Sinner, nei suoi tentativi di promuovere nell'Europa dell'epoca i lavori dell'erudito italiano conosciuto a Firenze, ha trasmesso al filologo classico tedesco Friedrich Heinrich Bothe lo scritto leopardiano (non del tutto chiaro se una sua trascrizione o, come non si può escludere, il vero e proprio autografo), con l'auspicio di una sua pubblicazione. Bothe, che all'epoca era impegnato nei lavori di un'edizione commentata dell'opera omerica, accoglie la proposta di Sinner e include il *Discorso* nel terzo volume degli *Homeri Carmina* che esce per sua cura a Lipsia nel 1835 (*D*²). La nota con cui Bothe presenta il testo, oltre a confermare la fama di Leopardi nella cultura tedesca che ha fatto séguito all'elogio tributatogli nel 1824 da Niebhur, informa che la *Dissertatio* sulla *Batracomiomachia* viene proposta in una forma «emendata» rispetto alla sua prima pubblicazione risalente al 1816 «in Ephemeridibus Mediolanensibus».¹⁸ Del tutto fuorvianti erano state le indicazioni fornite a tal proposito, dopo la scomparsa di Leopardi, dallo stesso Sinner che, consultato da Pellegrini sul testo

¹⁶ Cfr. «Indice delle scritture di Giacomo Leopardi edite ed inedite, disposte per ordine di tempi da P. Pellegrini», in *SF*, pp. 461-482: 466.

¹⁷ Sulla ben nota vicenda di questi autografi e sull'opera di mediazione di Sinner cfr. almeno S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma, Laterza, 1997, pp. 171-181 e *Lettres inédites relatives à Giacomo Leopardi*, par N. Serbanesco, Paris, Champion, 1913. In questa edizione è pubblicata anche parte della corrispondenza tra Sinner e Bothe. In nessuna missiva compare tuttavia un esplicito riferimento al *Discorso sulla «Batracomiomachia»*.

¹⁸ Scrive Bothe: «Dissertatio haec Viri illustris, cujus ingenium atque eruditionem, carminibus quoque italicis et Opusculis philosophicis conspicuam, dignis laudibus ornavit Niebuhrius praefatione Merobaudis, una cum methaprasi Batrachomyomachiae, primum typis excusa est anno 1816. in Ephemeridibus Mediolanensibus, quae inscriptae sunt *Lo Spettatore*; nunc autem ab ipso Leopardio emendatam Vir doctissimus L. de Sinner ... misit Parisiis, quo, si vellem, annotatis a me ad Homerum insererem...» (*D*², p. 373). La nota di Bothe va situata in uno specifico contesto culturale, quello tedesco, in cui la fama di Leopardi si stava all'epoca affermando. Cfr. R. Baehr, «Die Anfänge der Leopardi-Rezeption in Deutschland», in «*Italien in Germanien*»: *Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850*, a cura di F.-R. Hausmann, Tübingen, Gunter Narr, 1996, pp. 318-332.

accolto negli *Homeri Carmina*, tomo all'epoca irreperibile, ha comunicato che «le correzioni erano di lieve momento e non portavano né la fatica né la spesa di notarle e spedirle». ¹⁹ Da qui la supposizione degli editori degli *Studi filologici* «ch'elle si riducano a qualche pulitura di stile e di lingua e null'altro» ²⁰ e la conseguente rinuncia ad approfondire il lavoro di revisione a cui Leopardi ha sottoposto, dopo il 1816, il *Discorso*. Scelta che è stata adottata anche dai successivi editori delle opere leopardiane.

In realtà la redazione della *Dissertatio* edita a Lipsia presenta alcuni interventi di diversa natura le cui tipologie possono essere, in sintesi, così descritte: 1) inclusione degli emendamenti che Leopardi ha apposto nel proprio esemplare dello *Spettatore*; 2) varianti di tipo grafico; 3) varianti interpuntive; 4) alcune lezioni discordanti rispetto alla *princeps* e, in taluni casi, integrazione di frasi o incisi; 5) sistematica sostituzione delle note a piè pagina con l'inserimento del loro contenuto tra parentesi tonde nel testo; 6) omissioni (ad es. rinuncia alla citazione degli 11 versi della favola *Mus & Rana* tratta dall'appendice ai *Fabularum Aesopiarum Libri V* a cura di Pieter Burman, con sostituzione di un rimando della pagina in cui si leggono in questa i versi in precedenza citati in forma integrale). È del tutto evidente come nell'allestimento di una futura edizione critica dei volgarizzamenti in versi non possa essere ignorata questa più tarda edizione del *Discorso* la quale tuttavia, per la sua particolare genesi, pone un serio problema a futuri editori. Il manoscritto di mano leopardiana (o l'apografo) che ha avuto a disposizione Bothe risulta infatti perduto e, da quanto si è sopra tratteggiato, va esclusa la diretta supervisione da parte di Leopardi del testo uscito a Lipsia dai torchi della Hahnsche Buchhandlung. Sicché si è confrontati con un testimone a stampa che può presentare ulteriori corrottele e interventi arbitrari, non autorizzati dall'autore. È d'altra parte noto come in altri casi di cura editoriale da parte di Sinner degli scritti leopardiani sia effettivamente incorso qualche refuso nelle stampe, come documenta l'edizione del 1835 degli *Excerpta ex schedis criticis Jacobi Leopardii comitis*. ²¹ Come dimostrerò tuttavia in séguito, sulla base dell'esame di un autografo del *Discorso* fino a oggi mai censito, alcune varianti pubblicate nell'edizione di questo scritto risalente al 1835

¹⁹ Cfr. «Indice delle scritture di Giacomo Leopardi edite ed inedite», p. 466.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. «Excerpta ex schedis criticis Jacobi Leopardii, Comitis», *Rheinisches Museum für Philologie*, 3 (1835), pp. 1-14. Nel testo introduttivo di Sinner agli *Excerpta* si accenna, tra i lavori eruditi del giovane Leopardi, alla raccolta dei frammenti dei «55 Padri» della Chiesa («Collectione fragmentorum 55. Patrum», *ivi*, p. 2), al posto di «SS Padri», refuso forse da attribuirsi, se non al Sinner, al tipografo tedesco (o, meno probabilmente, a

sono con certezza da ascrivere a Leopardi. Sulla scorta di questi nuovi riscontri l'edizione del 1835 costituisce pertanto un testimone di cui dovranno senz'altro tener conto futuri editori. Non risulta invece rilevante, ai fini di questa impresa filologica, un'ulteriore pubblicazione che Pellegrini e Giordani segnalano essere «ristampa» del *Discorso*.²² Si tratta infatti, in tal caso, di una sua traduzione parziale in lingua francese (con probabilità approntata sul testo accolto da Bothe negli *Homeri Carmina*) che è apparsa nell'edizione della *Batrachomyomachie d'Homère* edita nel 1837 a Parigi per cura di Jules Berger de Xivrey.²³

La tradizione a stampa dello scritto preliminare diverge dunque ampiamente da quella della versione della *Batracomiomachia*, non solo della sua prima redazione bensì anche di quelle successive. Come noto, Leopardi compone la seconda *Guerra*, in tre canti, «sullo scorcio del 1821 o sul principio del 1822» con l'intento di inviarla a Pietro Brighenti che aveva proposto di pubblicarla in una collezione di volgarizzamenti di Omero diretta da Alessandro Torri a Verona, insabbiatasi tuttavia dopo la stampa della prima opera (la traduzione dell'*Odisea* di Pindemonte). Rimasta quindi inedita e in possesso di Brighenti, la traduzione (G21-22) appare nel corso dell'aprile e del maggio 1825 in tre fascicoli successivi (nn. 19, 20, 21) della rivista bolognese *Il Caffè di Petronio* in forma anonima e senza il «permesso» leopardiano. Fa séguito, in un breve giro d'anni, la stesura della terza versione della *Guerra*, anch'essa in tre canti. Leopardi la pubblica (senza corredo del *Discorso*) nell'edizione dei propri *Versi* che esce nel 1826 a Bologna. Non questa, con ogni evidenza, era la sede appropriata per ospitare anche lo scritto preliminare dallo spiccato carattere erudito e filologico che Leopardi aveva invece preposto negli anni giovanili alla prima versione, tanto più che la *Guerra* inclusa nei *Versi*, come avverte l'autore stesso nella prefazione alla silloge, è da considerarsi «piuttosto imitazione che traduzione dal greco» e, in quanto tale, assume un particolare statuto, assurgendo a testo ascrivibile tra i medesimi com-

Friedrich Dübner che di fatto preparò, sotto la direzione di Sinner, gli estratti delle note leopardiane). L'errore viene in séguito riproposto nella *Notizia* di Ranieri («i Frammenti ... di cinquantacinque Padri della Chiesa») in G. Leopardi, *Opere*, vol. II, Edizione accresciuta, ordinata e corretta, secondo l'ultimo intendimento dell'autore da A. Ranieri, Firenze, Felice le Monnier, 1845, pp. VI-XXXII: XIII.

²² Cfr. «Indice delle scritture di Giacomo Leopardi edite ed inedite», p. 466.

²³ Cfr. «Discours sur la Batrachomyomachie traduit de l'italien de M. le Comte Jacques Lèopardi», in *La Batrachomyomachie d'Homère traduite en français par J. Berger de Xivrey*, Paris, Bertrand, 1837, pp. 73-104. Anche per la realizzazione di questa stampa decisiva è stata la mediazione di Sinner. Cfr. J. Berger de Xivrey, «Préface», *ivi*, pp. 3-12: 5, ove viene anche apertamente menzionata l'edizione procurata da Bothe.

ponimenti in versi leopardiani. Tornerò in séguito su questo punto. Ora preme piuttosto introdurre qualche ulteriore precisazione cronologica e qualche primo dato sulla tradizione manoscritta della *Guerra*. Come ha messo in luce Mestica, il quale ha approfondito la *quaestio* della datazione della terza redazione, non è da escludere che Leopardi abbia iniziato a lavorarvi prima del novembre 1825, periodo in cui «cominciò a chiedere a Carlo manoscritti e stampe per l'edizione divisata, ma non effettuata poi delle sue *Opere*», ricevendo per posta anche «una copia della *Batracomiomachia* con le correzioni, data già da Giacomo stesso a Paolina». ²⁴ È probabile che «tali correzioni *fossero* posteriori a quelle che Giacomo aveva spedito da Recanati al Brighenti con la lettera [del] 22 gennajo 1822». ²⁵ Stando a questa ricostruzione, Leopardi ha dato dunque avvio alla stesura della propria «imitazione» della *Guerra* senza che intercorresse un grande intervallo di tempo dal momento in cui, di fatto, ha licenziato la sua seconda redazione. Dal quadro finora tracciato emerge quindi come la resa in versi italiani della *Batracomiomachia* sia un progetto che occupa effettivamente Leopardi per l'arco di più di un decennio, in fasi segnate da una strenua continuità nell'esercizio compositivo. Di questo prolungato lavoro redazionale ci è pervenuta una assai scarsa documentazione: perdute risultano essere difatti, come noto, molte delle testimonianze manoscritte della *Guerra* e del suo *Discorso* preliminare.

2. Sui testimoni manoscritti

(con notizia di un autografo della Fondation Martin Bodmer)

Partiamo dall'attuale stato della *recensio* dei manoscritti della leopardiana *Batracomiomachia* e del suo *Discorso*, una cui sintesi efficace si trova in una pagina dell'*Introduzione* premessa da Domenico De Robertis alla sua edizione critica dei *Canti*:

Della *Guerra dei topi e delle rane* non si è conservato né il manoscritto della redazione uscita sullo «Spettatore italiano», né la copia di questo «con molte correzioni e variazioni dallo stampato» inviata a Brighenti sin dal 21 gennaio 1822 ..., né l'altra copia con correzioni autografe posseduta da Paolina e inviata da Carlo a Giacomo alla fine del novembre '25, né il manoscritto per l'edizione dei *Versi*. ²⁶

²⁴ G. Mestica, «[Nota a] *Guerra dei topi e delle rane* (1826)», in *SL*, pp. 424-425: 425.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ D. De Robertis, «Introduzione», in G. Leopardi, *Canti. Edizione critica e autografi*, vol. I, a cura di D. De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1984, pp. VII-CXIX: LIII.

A quanto sopra rilevato andrà solo aggiunto come tra le carte leopardiane presso la Biblioteca Nazionale di Napoli si trovi un autografo giovanile che presenta il testo della prima redazione della *Guerra*, completo dei suoi quattro canti, con numerosi interventi correttori.²⁷ Nell'ultima carta di questo manoscritto Leopardi ha inoltre appuntato alcune note (tra cui diversi rimandi a pagine della *Bibliotheca Graeca* del Fabricius) che risultano in parte successivamente riutilizzate per la stesura del *Discorso*.²⁸ Per quanto questo manoscritto non sia segnalato nel catalogo degli *Autografi dei Giacomo Leopardi*,²⁹ apparso nel 1919 per cura di Mariano Fava, è comunque ben noto agli studiosi dell'autore dei *Canti*.

Nel corso di ricerche su manoscritti leopardiani custoditi in biblioteche e archivi europei ho potuto identificare un ulteriore testimone che è stato omissso nella sopra descritta opera di censimento e che non potrà essere ignorato da futuri editori. È un autografo (AFB) della prima redazione della *Guerra*, preceduta dall'integrale *Discorso*, che è oggi conservato in Svizzera a Cologny (Genève) presso la prestigiosa Fondation Martin Bodmer.³⁰ Nella pagina preliminare che nel codice segue al foglio di guarda anteriore, il giovane Leopardi ha vergato il seguente titolo: «La Guerra | dei topi e delle rane | Poema tradotto dal Greco | dal Conte Giacomo Leopardi | con un Discorso Preliminare || 1815.». In una scheda redatta dal collezionista svizzero Martin Bodmer è offerta la seguente descrizione dell'autografo:

Vollständiges, eigenhändiges MS Leopardis. Es umfasst die Einleitung u. die Anmerkungen auf den ersten 47 Seiten. Dann folgt die poetische Uebersetzung

²⁷ Si tratta del manoscritto anepigrafo di Leopardi con segnatura: Biblioteca Nazionale di Napoli, C.L., XII, 3. Marcello Andria ne offre una descrizione nella scheda di catalogo n. 265 «[Traduzione della *Batracomiomachia pseudomerica*]», in *Giacomo Leopardi da Recanati a Napoli*, Napoli, Macchiaroli, 1998, pp. 385-386.

²⁸ Cfr. Biblioteca Nazionale di Napoli, C.L., XII, 3, c. 10v.

²⁹ Cfr. *Gli autografi di Giacomo Leopardi conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di M. Fava, Napoli, Luigi Lubrano Libraio, 1919, p. 8. In questo catalogo, nella descrizione del manoscritto con segnatura C.L., XII, 3, compare la sola indicazione: «PARALIPOMENI: CANTI I-III. C. 20, le prime 4 in carta azzurra»; una possibile ipotesi, tutta da verificare, è che Fava non abbia qui distinto tra carte che presentano il testo dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* e quelle con la traduzione leopardiana del poemetto pseudo-omerico.

³⁰ Questa la segnatura dell'autografo leopardiano: Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève), L-026-001. La bibliografia su questo manoscritto è esigua. Se ne trova una precedente segnalazione in *Légendes des siècles. Parcours d'une collection mythique: Fondation Martin Bodmer*, texte de C. Méla, préf. de J. Starobinski, Paris, Editions Cercle d'art, 2004, p. 139. Il mio sentito ringraziamento va a Yoann Givry della Fondation Bodmer per il cortese e competente supporto alle mie ricerche.

der Batracomiomachia in 6-strophigen Versen auf 42 Seiten. Es sind i.G. 89 Seiten Text. kl.8° | Das Werk ist in einen zeitgenössischen, dunke[1-]grünen Maroquin-écrasé Band mit Handvergoldun[g] gebunden.³¹

[Ms. di Leopardi completo e di sua mano. Comprende il discorso introduttivo e le note nelle prime 47 pagine. Poi segue la traduzione poetica in sestine della Batracomiomachia su 42 pagine. In complesso sono 89 pagine di testo, in 8° | L'opera ha una legatura d'epoca in *maroquin-écrasé* verde scuro con doratura a mano.]

Dalla stessa scheda si ricava come Bodmer abbia acquisito il manoscritto nel 1939 a Parigi, senza ulteriori dettagli sul suo precedente possessore. La mia ipotesi è che questi debba essere identificato nel collezionista di origine ebraica Federico Gentili di Giuseppe (1868-1940), figura di primo rilievo nel panorama del collezionismo europeo del primo Novecento,³² e che l'autografo oggi in Svizzera presso la Fondation Martin Bodmer sia il manoscritto della *Guerra* e del *Discorso*, originariamente parte di questa raccolta parigina, del quale è stata ritenuta «persa ogni traccia».³³ In effetti, dopo la scomparsa di Gentili di Giuseppe nell'aprile 1940 e la fuga dei suoi figli dalla Parigi occupata, la sua prestigiosa collezione risulta essere stata soggetta a una drammatica dispersione. Se la mia congettura identificativa è corretta, Bodmer avrebbe quindi acquisito il manoscritto leopardiano prima di questi eventi, sottraendo così a un destino di oblio e di dissipazione questo prezioso documento il quale è stato trasferito per l'appunto nel 1939 in Svizzera nella sua col-

³¹ La scheda dattiloscritta dell'autografo è consultabile presso la Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève). La traduzione dal tedesco è mia.

³² Per un profilo di Gentili di Giuseppe, residente a Parigi dal 1906 e noto in tutta Europa per la sua fastosa collezione privata, cfr. E. Bestaux, «F. Gentili di Giuseppe et son activité littéraire et historique», *Dante. Revue de culture latine*, V, 9-10 (1936), pp. 195-200, nonché L. Frassinetti, «Passioni, interessi e antagonismi tra eredità e collezioni. Su un mancato acquisto montiano di Carlo Piancastelli», in *Carlo Piancastelli e il collezionismo in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di P. Briigliadori e P. Palmieri, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 91-112: 104-107.

³³ Così D'Intino nel paragrafo dedicato a *La tradizione delle opere di Leopardi: le traduzioni in verso e in prosa* nel capitolo di C. Del Vento, F. D'Intino, I. Becherucci, «Foscolo, Leopardi, Manzoni», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. X [*La tradizione dei testi*, coordinato da C. Ciociola], Roma, Salerno, 2001, pp. 1105-1167: 1141, nota n. 57. Anteriormente Andria aveva portato l'attenzione sull'autografo «che apparteneva negli anni '30 alla biblioteca privata [di] Gentili di Giuseppe», senza tuttavia formulare ipotesi sul suo più recente destino conservativo. Cfr. M. Andria, «[Traduzione della Batracomiomachia pseudomerica]», p. 386.

lezione privata. L'identificazione dell'autografo qui proposta si fonda su un esame del codice oggi alla Fondation Bodmer e sul suo raffronto con la descrizione che ci è pervenuta di quello della *Guerra* e del suo *Discorso* in possesso di Gentili di Giuseppe. Il collezionista ha infatti pubblicato nel 1937 una accurata descrizione del manoscritto, con corredo di un facsimile di una sua carta, in un articolo che è apparso in un numero monografico della rivista parigina «Dante» dedicato a Leopardi in occasione del centenario della sua morte.³⁴ In questa sede Gentili di Giuseppe procede anzitutto a descrivere esternamente il manoscritto «ritenuto smarrito» come «un volumetto in basana verde cupo, con fregi dorati sul dorso e la parola abbreviata “Batra”»,³⁵ per poi entrare in dettaglio nella sua descrizione interna, elencando i testi che Leopardi vi ha vergato con indicazione per ognuno di titolo e pagine corrispondenti (nel caso della *Guerra* fornita è anche notizia, per tutti i suoi quattro canti, delle relative pagine e del numero complessivo delle sestine).³⁶ I dati offerti in questa descrizione trovano pieno riscontro nelle peculiarità materiali **proprie del manoscritto oggi alla Fondation Martin Bodmer.**³⁷ Anche sul

³⁴ Cfr. F. Gentili di Giuseppe, «Inediti, documenti e autografi leopardiani», *Dante. Revue de culture latine*, VI, 7-8 (1937), pp. 202-210.

³⁵ *Ivi*, p. 208.

³⁶ Cfr. *ibidem*.

³⁷ Ai fini di questo raffronto e di una più approfondita analisi di questo testimone offro qui a mia volta una descrizione dell'autografo leopardiano più estesa di quella di Bodmer precedentemente riportata: Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève), L-026-001, codice cartaceo unitario a fascicoli legati. Legatura del sec. XIX in *maroquin-écrasé* verde scuro e, sul dorso, fregi dorati e il titolo nella forma abbreviata «BATRA» in caratteri d'oro. Nel piatto anteriore, nell'angolo superiore sinistro della controguardia, è annotata a lapis la cifra (probabilmente un'antica segnatura) «15079». La paginazione di mano leopardiana prende avvio dopo il foglio di guardia anteriore e una prima carta bianca; non sempre risulta esplicitata in ogni pagina con indicazione numerica progressiva: pp. [1-4], pp. 5-47, [48-50], 51-89, [90-94]. Dimensioni: 137 x 93 mm. Indicazione della rigatura a lapis nelle pp. non bianche, secondo una prassi attestata da altri autografi giovanili di Leopardi. Al centro di p. [1] il titolo, di mano leopardiana: «La Guerra | dei topi e delle rane | Poema tradotto dal Greco | dal Conte Giacomo Leopardi | con un Discorso Preliminare || 1815.»; pp. [2] e [4]: bianche. In posizione centrale, a p. [3], l'indicazione autografa: «Discorso | sopra la Batracomiomachia.» A p. 5 ha avvio lo scritto preliminare, introdotto, in alto, dal titolo nuovamente iterato del medesimo. Il testo del *Discorso*, con corredo delle relative note a piè pagina (sempre indicate con esponente alfabetico), si estende fino a p. 47. L'angolo inferiore destro di p. 29 è mutilo; pp. [48] e [50]: bianche. A p. [49], al centro, il titolo autografo: «La Guerra | dei topi e delle rane.» Fa séguito a pp. 51-63 la prima parte della versione, introdotta dall'indicazione: «La Guerra dei topi, e delle rane. || Canto primo.» Quest'ultimo è composto nel complesso di 25 sestine a cui sono premessi, al pari di quanto si riscontra nei canti successivi, numeri romani progressivi in grassetto. Segue alle pp. 64-

dorso del medesimo, decorato con fregi d'oro, si legge l'abbreviazione «BATRA», come indicato da Gentili di Giuseppe nel suo articolo (dove la legatura del codice è descritta in pelle di montone conciata, di colore verde, laddove Bodmer ricorre ad altra terminologia, per quanto similare: in «*maroquin-écrasé*» verde scuro). Un confronto del facsimile della pagina 53 (comprendente le sestine IV-V del canto I)³⁸ con la corrispondente carta dell'autografo leopardiano acquisito da Bodmer porta inoltre a concludere come non sia riscontrabile tra essi alcuna differenza. Con questo ritrovamento e questa ipotesi identificativa si giunge così non solo a dare un contributo alla *recensio* degli autografi leopardiani, bensì anche a chiarire come un rilevante testimone manoscritto della *Guerra* e del *Discorso* non sia, come si credeva, perduto, bensì oggi custodito in Svizzera alla Fondation Bodmer.

Chiunque consulti il codice oggi a Ginevra potrà toccare con mano l'intenzione progettuale del giovane Leopardi di accompagnare la traduzione della *Batracomiomachia* con una *dissertatio* di carattere storico-filologico e di premettere quindi alla sua prima versione della *Guerra* il *Discorso*. Non si può del tutto escludere che Leopardi pianificasse anche una edizione congiunta in volume dei due testi dopo la loro uscita in due fascicoli distinti dello *Spettatore* e che il manoscritto potesse forse anche servire a questo fine. Vi è un dato materiale, a tal proposito, intorno a cui si può solo speculare allo stato attuale delle ricerche: nel codice, nel *recto* dell'ultimo foglio di guardia inferiore, vi è una nota a lapis non di mano leopardiana che reca il nome «Angelo Bonfanti». Non chiaro è se si tratti di una nota di possesso e se il manoscritto sia stato effettivamente inviato (da Leopardi o da chi per lui) all'editore milanese Bonfanti, il quale potrebbe averlo trattenuto per un periodo più o meno prolungato. L'epistolario leopardiano non offre ragguagli né sui rapporti con questo stampatore, la cui tipografia fu attiva nella capitale lombarda dal 1821 al 1857,³⁹ né su questo eventuale progetto di un'edi-

76 il «Canto secondo.», anch'esso strutturato complessivamente in 25 sestine. A p. 77 ha inizio il «Canto terzo.», della lunghezza complessiva di 13 sestine, il quale si conclude a p. 83. A pp. 84-89 il «Canto quarto.», in 10 sestine; pp. [90-94]: bianche. Sul *recto* del foglio di guardia posteriore, in vicinanza del margine superiore destro e in senso verticale, compare l'annotazione a lapis di mano non leopardiana del nome «Angelo Bonfanti» (una nota di possesso?). Lo stesso nome, vergato in senso verticale a lapis insieme ad appunti e calcoli numerici e poi cancellato al pari dei medesimi, è ancora leggibile nella controguardia del piatto posteriore. Segni di tarme in entrambe le controguardie.

³⁸ Cfr. F. Gentili di Giuseppe, «Inediti, documenti e autografi leopardiani», p. 209.

³⁹ Su Angelo Bonfanti e sull'attività della sua stamperia si veda M. Berengo, *Intelletuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 48-49, 52, 106n.

zione congiunta dei due scritti. Comunque sia, è un dato incontrovertibile che il *Discorso* sia stato concepito da Leopardi come paratesto della prima redazione della *Guerra*: nelle ultime pagine dello scritto, in cui viene presentata la propria versione della *Batracomiomachia*, egli si sofferma infatti a esplicitare la scelta di comporla in «quattro canti» (laddove le due redazioni successive della *Guerra* sono per l'appunto strutturate in tre canti). Il *Discorso* edito nel 1835 non presenta alcuna variante in questo luogo (*D*² 382).

Da quanto osservato finora si può trarre qualche diretta conseguenza per i futuri lavori di un'edizione critica dei volgarizzamenti in versi. Il *Discorso*, non v'è dubbio, andrà premesso alla redazione prima della *Guerra*, diversamente dunque dall'ordinamento proposto nei *Poeti greci e latini*, dove lo scritto è fatto invece precedere alla terza e ultima redazione, quella edita da Leopardi nei *Versi*, mentre la prima e la seconda sono collocate in un'appendice al volume. Questa scelta, a ben guardare, non è neppure del tutto coerente con il criterio ordinativo dei testi adottato dal curatore, il cui dichiarato fondamento è la cronologia: a uno scritto del 1815, il *Discorso*, D'Intino fa così seguire la *Guerra* del 1826, per poi riprendere successivamente, con il *Saggio di traduzione dell'Odissea*, la trafila delle traduzioni giovanili dal greco. Ovviamente, a una ponderata analisi, si dovrà anche tener conto di come questa edizione commentata, per i suoi particolari carattere e formato, debba aver indotto a determinate scelte editoriali che non saranno riproponibili in un'edizione critica delle traduzioni poetiche. Con la considerazione in sede di *recensio* anche del manoscritto della Fondation Martin Bodmer si evincono dunque ulteriori elementi per l'analisi dell'originario disegno progettuale leopardiano in merito ai due testi del 1815. Un approfondito esame di questo testimone consente inoltre di acquisire qualche ulteriore dato di non secondaria rilevanza per chi si accingerà a intraprendere un nuovo progetto editoriale dei volgarizzamenti in versi leopardiani.

3. Su varianti e refusi (con implicazioni per futuri editori)

In primo luogo occorre confrontarsi con l'interrogativo se l'autografo del *Discorso* e della *Guerra* oggi custodito a Ginevra possa essere iden-

109n, 122, nonché la voce *Bonfanti*, redatta da P. Caccia, in *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, vol. I, cura di A. Gigli Marchetti *et al.*, coordinamento redazionale di P. Landi, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 177.

tificato con il più antico dei testimoni che De Robertis elencava tra i perduti, vale a dire «il manoscritto della redazione uscita sullo “Spettatore italiano”». Una diretta verifica porta anzitutto a rilevare copiose varianti grafiche e interpuntive tra l'autografo e le prime edizioni dei due testi risalenti al 1816, così come la presenza nel manoscritto del *Discorso* delle lezioni che Leopardi ha successivamente emendato nel suo personale esemplare dello *Spettatore*. Tutti dati, questi ultimi, che non si possono ancora considerare decisivi per definire se il testimone possa essere identificato con la copia utilizzata per la stampa. Le varianti nella grafia e nell'interpunzione possono essere state introdotte a Milano, in tipografia, in un processo di normalizzazione dei testi prima della loro edizione, fase in cui devono essere incorsi i refusi nel *Discorso* che Leopardi ha poi provveduto a correggere (come l'emendamento «Crusio», lezione che, in tale forma, è in effetti attestata nel codice ginevrino). Vi sono tuttavia due varianti, una nell'autografo del *Discorso* e una in quello della *Guerra*, che devono essere qui sottoposte a un accurato esame al fine di appurare se, in questi casi, si possa eventualmente trattare di varianti di carattere redazionale. Eventualità che indurrebbe ad adottare una certa cautela nell'identificazione del manoscritto oggi alla Fondation Martin Bodmer con quello utilizzato per la *princeps* o a prevedere almeno, sulla scorta di queste varianti, una fase di localizzati interventi precedente alla stampa.

Nel *Discorso* vi è un luogo ove Leopardi, nel tracciare un profilo storico-critico della *Batracomiomachia*, si riferisce a uno dei maggiori collettori dell'esegesi tardo-antica dei poemi omerici: Eustazio di Tessalonica. In questo passo si riscontra una variante nell'autografo rispetto all'edizione del 1816:

Dicesi che Eustazio commentasse oltre l'Iliade, e l'Odissea, anche la Batracomiomachia, ma il suo *Commentario* sopra quest'ultima non si è mai trovato.

(AFB 40; D² 381)

Dicesi che Eustazio commentasse oltre l'Iliade e l'Odissea, anche la Batracomiomachia, ma il suo *Commento* sopra quest'ultima non si è mai trovato.

(D¹ 59)

La lezione «Commentario» documentata dal testimone manoscritto, scelta lessicale effettivamente più appropriata per definire l'opera dell'erudito bizantino, ricorre anche nell'edizione del 1835 del *Discorso*, mentre nel fascicolo dello *Spettatore* si legge qui «Commento». Qualora si voglia congetturare che quest'ultima modifica sia stata introdotta a Milano da terzi, in fase di composizione del testo in tipografia, occorrerà nel contempo anche prendere atto di come Leopardi non sia successiva-

mente intervenuto in questo luogo per ripristinare la lezione originaria nell'esemplare del periodico in suo possesso, a differenza di quanto ha fatto invece in altri passi. Si è confrontati in tal caso con una possibile svista o dimenticanza leopardiana in questa fase correttoria (e dunque con un intervento non autoriale introdotto prima della stampa) oppure effettivamente con la presenza di una variante di tipo redazionale, di cui l'autografo ginevrino è dunque testimone. Leopardi ha optato in quest'ultimo per una lezione che può essere tra l'altro ricondotta in modo diretto a letture, ben documentate, compiute nel periodo a cui risale il primo stadio compositivo della traduzione della *Batracomiomachia*. Nell'ultima carta del manoscritto più antico della *Guerra*, quello napoletano, compare infatti una nota assai rivelatrice sul collettore bizantino («Eustazio commentò Fab. 292. princ. 269»).⁴⁰ In questa pagina della *Bibliotheca Graeca* del Fabricius il termine latino impiegato per indicare l'opera di Eustazio è per l'appunto *Commentarius* («Dicitur praeterea Batrachomyomachiam Homeri Commentario illustrasse, qui visus tamen hactenus non est ...»).⁴¹ Questi accertamenti, sebbene non offrano elementi probanti per l'identificazione nel codice ginevrino del «volumetto» inviato nel 1816 da Monaldo a Stella, inducono tuttavia a riconoscere un dato incontrovertibile di cui dovranno tener conto futuri editori: l'ultima volontà di Leopardi, attestata dall'edizione del 1835, è stata quella di adottare in questo passo del *Discorso* la lezione «Commentario».

L'altra variante che qui s'intende esaminare si trova nel testo della *Guerra* e interessa, nel Canto primo, un verso della sestina XXII:

Il topo inorridì, gelò la rana;	Il topo inorridì, gelò la rana;
Ma questa già nell'acque si profonda ...	Ma questa giù nell'acque si profonda ...
(AFB 62)	(G16 104)

Nell'autografo della Fondation Bodmer si legge in questo luogo l'avverbio temporale «già», attestato pure dal manoscritto napoletano,⁴² laddove nella *princeps* compare invece l'avverbio di luogo «giù». Non è dato sapere se, anche in questo caso, la modifica sia da ascriversi per-

⁴⁰ Cfr. Biblioteca Nazionale di Napoli, C.L., XII, 3, c. 10v.

⁴¹ Jo. Alberti Fabricii *Bibliotheca Graeca, sive notitia scriptorum veterum Graecorum, quorumcunque monumenta integra, aut fragmenta edita exstant*, vol. I, Hamburgi, Liebeckzeit & Felginer, 1718, p. 291. Questa in effetti è anche l'edizione che risulta presente nella collezione libraria leopardiana; cfr. *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, nuova ed. a cura di A. Campana, pref. di E. Pasquini, Firenze, Olschki, 2011, p. 125.

⁴² Cfr. Biblioteca Nazionale di Napoli, C.L., XII, 3, c. 3v.

sonalmente a Leopardi o sia stata introdotta da terzi, per quanto vada notato come qualche anno dopo la lezione «giù» venga riproposta nella seconda redazione della *Guerra* (Canto I, XII, v. 4). Questa scelta indurrebbe a far ritenere che l'intervento sia stato effettivamente autorizzato dall'autore o, in séguito, da lui legittimato. Pure su questo punto l'epistolario leopardiano non offre testimonianze che possano contribuire a far luce sugli eventi: non risultano infatti comunicazioni a Stella di correzioni da apporre alla *Guerra dei topi e delle rane* (né d'altra parte al preliminare *Discorso*), a differenza di quanto invece si riscontra per altre coeve pubblicazioni. Va dunque preso atto di questa variante documentata dal testimone ginevrino (e da quello più antico, custodito a Napoli) rispetto alla *princeps*, di cui si dovrà tener conto in un futuro progetto di edizione critica.

Nel corso dell'analisi della tradizione manoscritta e del suo confronto con le stampe sono emersi ulteriori dati che qui preme segnalare e discutere. Ho infatti potuto identificare una lacuna e alcuni refusi che sembrano essere stati introdotti in modo del tutto immotivato in edizioni otto-novecentesche del *Discorso*. La lacuna si trova in una nota a piè pagina dove Leopardi riporta una citazione dalla *Vie d'Homère* della filologa francese Anne Lefebure Dacier. Nell'autografo del *Discorso* e pure nello *Spettatore* la citazione compare in forma integrale (nella *princeps* essa si differenzia soltanto per qualche variante grafica e interpuntiva). A partire dall'edizione a cura di Mestica si registra tuttavia una vera e propria omissione:

Le combat des grenouilles et des rats est fort douteux, aussi bien que ses hymnes à Apollon, à Diane, à Mercure, et à quelques autres Dieux. Les plus savans Critiques estiment que ces ouvrages ne sont pas de lui.

(AFB 29, D¹ 56, D² 378, SF 78)

Le combat des grenouilles et des rats est fort douteux, aussi bien que ses hymnes à Apollon, à Mercure, et à quelques autres Dieux. Les plus savans critiques estiment que ces ouvrages ne sont pas de lui.

(SL 7, TO 467, PGL 124)

Pure nel *Discorso* edito da Bothe nel 1835 il contenuto di questa nota (compresa qui, come già si osservava, tra parentesi tonde nel testo) propone la citazione letteralmente, completa dell'espressione «à Diane». Quest'ultima manca appunto nell'edizione procurata da Mestica e in edizioni posteriori, come quella a cura di Flora. Anche D'Intino nei *Poeti greci e latini* pubblica la nota con il luogo mancante.

Nelle citate edizioni si riscontrano inoltre due refusi in una successiva nota a piè pagina dello scritto preliminare. Leopardi si riferisce nel

Discorso all'opera esegetica del grammatico alessandrino Pseudo-Didymus a proposito della località della Troade Sminto e inserisce in nota la relativa indicazione bibliografica. Ben due errori sono stati introdotti in questa annotazione al *Discorso*:

Pseudo-Didymus, Schol. ad Hom. II., Lib. I.	<i>Pseudo-Didymus</i> , Schol. ad Hom. II, Lib. II.
(AFB 29, D ¹ 56, D ² 378)	(SF 82, SL 11, TO 470, PGL 131)

Il rimando leopardiano è qui agli *Scholia* dello Pseudo-Didymus all'*Ilias*, poema omerico la cui abbreviazione, impiegata nell'autografo, è «II.». Questa viene travisata da Mestica, e in precedenza già da Pellegrini e Giordani, plausibilmente per un malinteso nella decifrazione della nota edita nello *Spettatore*: negli *Scritti filologici* e, in séguito, negli *Scritti letterari* l'abbreviazione dell'opera di Omero diviene il numero romano «II». Anche successivi editori, come Flora e D'Intino, perpetuano questo refuso. Lo stesso si verifica in un luogo contiguo dove interviene un errore nel numero del libro dell'*Iliade* a cui si riferisce lo scolio del grammatico alessandrino. Leopardi indica nel manoscritto ginevrino il «Lib. I» e questa lezione viene riproposta nello *Spettatore*. In effetti l'autore del *Discorso* si sta qui richiamando al verso 39 del primo dell'*Iliade* e a una relativa nota dello Pseudo-Didymus (riferita appunto al luogo omerico Σμινθεῦ).⁴³ Pellegrini e Giordani, Mestica, Flora e D'Intino indicano invece in questa nota, in modo del tutto immotivato, il «Lib. II» del poema omerico.

Un ulteriore refuso è infine registrabile in una citazione che Leopardi trae dal *Discorso* preposto da Melchiorre Cesarotti alla propria versione dell'*Iliade*. È un passo in cui il traduttore settecentesco, anch'egli in dissenso con l'attribuzione a Omero della *Batracomiomachia*, riporta la sua personale riduzione italiana di versi del poemetto ove viene descritto l'irrompere della schiera dei granchi (esempio per l'appunto di «stile che non sente ... quel d'Omero, né del suo secolo»):

Ossosa, incudischiena, incurvibraccia, Guercia, <i>forficibocca</i> , ostricopelle ...	Ossosa, incudischiena, incurvibraccia, Guercia, <i>forbicibocca</i> , ostricopelle ...
(AFB 21, D ¹ 54, D ² 377, SF 79)	(SL 8, TO 467)

⁴³ Cfr. *Homēru Ilias kai Odysseia, kai eis autas scholia, ē exēgesis Didymu. Homeri Ilias et Odyssea, et in easdem scholia, sive interpretatio Didymi cum latina versione accuratissima, indiceque graeco locupletissimo rerum ac variantium lection. Accurante Corn. Schrevelio, Amstelodami, Ex Officina Elzeviriana, 1656, p. 5.*

La lezione «forficibocca», attestata in questa stessa forma anche nell'*Iliade* di Cesarotti che Leopardi cita in nota,⁴⁴ diviene «forbicibocca» nelle edizioni novecentesche a partire dagli *Scritti letterari* procurati da Mestica.⁴⁵ Il ripristino in tale luogo e in quelli sopra esaminati delle lezioni originarie, corrette e volute da Leopardi, sarà con ogni evidenza uno dei compiti con cui dovrà confrontarsi chi si accingerà a curare in futuro una edizione critica dei volgarizzamenti in versi.

In conclusione rimane solo da notare come i moderni editori abbiano anche introdotto modifiche non del tutto motivate alla grafia impiegata da Leopardi, già ampiamente soggetta ad adeguamenti in occasione della stampa nello *Spettatore*. Mi limito qui a porre in evidenza un circoscritto luogo, tratto da una casistica più ampia in merito alla quale si dovrà valutare l'eventuale ripristino delle forme grafiche originarie. Il cognome del traduttore della *Batracomiomachia* «Giorgio Summoriva» (AFB 41) è adeguato nell'edizione Flora alla forma più comune «Summariva» (TO 474, PGL 138), con rinuncia quindi a rispettare l'uso grafico leopardiano che in questo caso era invece stato conservato sia dalla *princeps* del 1816 (*D*¹ 59), dal Bothe (*D*² 381), nonché dallo stesso Mestica (*SL* 16).

Come ho potuto illustrare sulla base dell'esame di un caso specifico, la traduzione della *Batracomiomachia* e del suo *Discorso*, i problemi ecdotici con cui dovranno misurarsi i futuri editori delle traduzioni poetiche di Leopardi sono in effetti copiosi e richiedono, per la loro anamnesi e risoluzione, un approfondito riesame della tradizione manoscritta e a stampa dei testi. Un nuovo progetto editoriale dei volgarizzamenti in versi, come emerge con nitida chiarezza alla fine di questo primo sondaggio, pare oggi ancora più necessario e auspicabile.

ABSTRACT

Un'edizione critica complessiva dei volgarizzamenti in versi di Giacomo Leopardi è un'impresa filologica ancora da compiersi. Il saggio, contributo ai lavori

⁴⁴ Cfr. M. Cesarotti, «Ragionamento preliminare», in *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto Italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, vol. I, t. 1, Padova, Nella Stamperia Penada, 1786, pp. 1-226: 81. Il volume risulta posseduto nella biblioteca leopardiana, cfr. *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, p. 96.

⁴⁵ Si distingue l'edizione curata da D'Intino, nella quale la lezione originaria è ulteriormente deformata in «forbicicocca» (PGL, 126).

preparatori di tale edizione, procede a esaminare i problemi ecdotici presentati da un caso specifico: la traduzione della *Batracomiomachia* pseudo-omerica e il suo *Discorso* preliminare. Sottoposte a riesame sono l'intera tradizione manoscritta e a stampa del *Discorso* e delle tre versioni del volgarizzamento, con segnalazione e analisi di un testimone manoscritto fino a oggi non ancora censito: un autografo, conservato in Svizzera alla Fondation Martin Bodmer (Cologny/Genève) che presenta il testo integrale del *Discorso* e de *La guerra dei topi e delle rane* nella sua prima versione (1815). Il riesame della tradizione conduce tra l'altro all'identificazione di alcuni refusi che, incorsi in edizioni otto-novecentesche del *Discorso* leopardiano, non potranno essere riproposti da futuri editori.

Parole chiave

Leopardi, *Batracomiomachia*, problemi ecdotici, autografo, Fondation Bodmer.

A complete critical edition of Giacomo Leopardi's poetical translations is a philological task still to be carried out. The essay aims to contribute to the preparatory works to this edition and it examines the philological problems implied by a specific case: the translation of the pseudo-homeric *Batracomiomachia* and its preliminary *Discorso*. The manuscript and print traditions of the *Discorso* and of the three versions of Leopardi's translation are being re-examined with attention, inter alia, to a manuscript witness which so far had not been considered by scholars and philologists. This is an autograph of the *Discorso* and of the first version of *La guerra dei topi e delle rane* (1815) which is preserved in Switzerland at the Fondation Martin Bodmer (Cologny/Genève). Examining the traditions leads, among others, to the identification of some errors which have been made in 19th and 20th century editions of Leopardi's *Discorso* and which should not be replicated by future editors.

Keywords

Leopardi, *Batracomiomachia*, Philological Problems, Autograph, Fondation Bodmer.



Rassegne

MARIO GARVIN

📖 Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alicante, Universitat d'Alacant, 2017, pp. 341, € 18,00, ISBN 978-84-16724-42-0.

Todo editor se mueve en un espectro de actuación cuyos extremos más opuestos vienen representados por el testimonio único y la variación. Si el primero de ellos presenta problemas que se derivan, precisamente, de su unicidad y de la dificultad de extraer de ese único testimonio informaciones necesarias para cualquier edición, el otro extremo desconcierta por el exceso y, especialmente, por lo complejo de establecer las fronteras concretas dentro del fluir textual que ofrecen esos textos y comprender el movimiento que en ellos se adivina. No es ajeno a ese carácter extremo que estos dos aspectos hayan sido notablemente desatendidos en ciertas tradiciones críticas. La edición de textos con testimonio único apenas ha sido tratada por la crítica textual de ascendencia lachmanniana, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que el método exige, diríamos que casi por definición, la presencia de varios testimonios; la variación, por otra parte, también suele presentar una fenomenología textual difícil de encajar en los cauces tradicionales, pues en su multiplicidad desafía la existencia de un texto original a reconstruir, planteando al editor no pocas dudas.

En otras tradiciones filológicas, la orientación a épocas modernas ha implicado que la problemática de las *multiple versions* o las divergentes *Textfassungen* se haya pensado y discutido mayoritariamente desde la autoría textual. Conceptos como el de autorización – que viene a sustituir en gran parte a la esquivia *Autorwille*, que no en vano choca frontalmente con la idea de multiplicidad inherente al concepto de versión – son, creo, una buena muestra de ello. La poesía de las literaturas peninsulares de los siglos xv y xvi, sin embargo, plantea en torno a los extremos enunciados numerosos problemas ecdóticos difíciles de resolver

desde esa perspectiva centrada en el autor. Y ello por muchos motivos. En primer lugar, porque tal autoría muchas veces ni siquiera es conocida: pensemos solo en los romances o en las muchas composiciones anónimas o de atribuciones contradictorias dentro de la poesía cancioneril; también porque, incluso cuando la autoría de una composición es conocida, su transmisión suele ser compleja, de suerte que la principal o al menos primera dificultad consiste en situar la versión, y no digamos el testimonio único, dentro de esa cadena cuyo aspecto ignoramos; o porque, en definitiva, frente a un testimonio único podríamos dudar de todo...

Así las cosas, la aparición de un monográfico dedicado a tales problemas es de agradecer ya de entrada por el hueco que viene a llenar en esta discusión. Editado con el rigor habitual por Josep Lluís Martos, el volumen contiene diecisiete estudios de otros tantos especialistas, entre los cuales se cuentan además de los miembros del grupo CIM y del proyecto *Cancionero, Romancero e Imprenta*, dirigidos por el propio Josep Lluís Martos, algunos de los especialistas más destacados de las respectivas áreas temáticas en él tratadas.

En la breve introducción con que se abre el volumen, el editor informa de que en él se han atendido «tres tradiciones poéticas diferentes, como son la castellana, la catalana y la gallego-portuguesa; se ha considerado un arco temporal que va desde el siglo xiv hasta la producción barroca, pasando por referentes esenciales del siglo xv y su manipulación textual en el xvi, y teniendo en cuenta contextos y productos poéticos renacentistas; y se han tenido en cuenta textos de cancionero, de romancero y de *prosimetrum*» (p. 10). No era para menos. La densidad del problema exige que sea tratado desde una amplitud temática y temporal lo suficientemente diversa para que las soluciones y casos particulares que se tratan en cada uno de los trabajos puedan convertirse, según indica Josep Lluís Martos en «argumentos ecdóticos para futuros procesos de fijación textual» (p. 10).

Los ejemplos y casos particulares que se tratan en estos trabajos son abundantísimos y van ofreciendo al lector una casuística notablemente amplia y representativa. En esta reseña, con todo, he preferido no analizar los artículos en el orden en que aparecen en el volumen, sino organizarlos en torno a aquellos aspectos teóricos que vertebran las diversas contribuciones citando solo de modo puntual aquellos casos particulares que me parezcan más representativos de lo expuesto, con la intención de señalar, sobre todo, los denominadores comunes que pudieran observarse. Me ha parecido el mejor modo de mostrar el que, en mi opi-

nión, es uno de los aspectos más destacables: en un panorama editorial en el que lamentablemente abundan las misceláneas en las que cada uno cuenta lo que quiere o puede, la unidad y coherencia del volumen es remarkable.¹

Así, si comenzamos nuestro análisis en uno de los extremos del citado espectro, en los testimonios únicos, veremos en seguida como la mayoría de trabajos que se centran en este aspecto destaca la presencia de una serie de problemas comunes, al frente de los cuales – como era de esperar – se encuentra el de la existencia de una autoría conocida. Ana María Rodado, en su trabajo (15) «Poesía única y deturpación textual en SA10a», pone de relieve este aspecto cuando indica que «los problemas de edición de textos únicos cambian en función de ciertas variables, pero una de las más determinantes (siempre que se trate de obras aparentemente completas y no de fragmentos o versos sueltos) es, sin duda, su filiación, es decir, su autoría y contexto de conservación» (p. 279). Partiendo de SA10a, de cuyos 75 textos 51 (49 poéticos y dos introducciones en prosa) son testimonio único Rodado identifica y describe esos *única*, que califica de «auténticas piezas supervivientes». Si conocemos el autor de una composición y esta se enmarca en un corpus más amplio, las garantías de resolver los problemas textuales que puedan aparecer son mayores que en aquellos casos en los que conocemos muy pocas obras de un autor y que, por supuesto, en composiciones anónimas, pues en ellas, como también advierte la autora, «se reducen o desaparecen completamente los indicios que permiten reconstruir el contexto de creación del poema: datos de rúbricas, destinatarios, intercambios poéticos, textos citados» (p. 279-280). La consecuencia ecdótica de tal situación para los *única* es obvia: «la *emendatio* ha de ser por fuerza *ope ingenii*» (p. 280).

En este problema abunda, si bien desde otra perspectiva, Cleofé Tato, quien en su trabajo (17), «Los testimonios únicos: problemas y dificultades para su edición», se centra en la poesía de Pedro de la Calatraviesa, conservada en el *Cancionero de Palacio* SA10b, encuadernado precisamente y «por razones que desconocemos y en fecha también imprecisa» (Rodado, p. 271) junto a SA10a. Ante las dificultades que ofrecen los *única* – Tato añade a las ya mencionadas el deterioro del soporte, «un contratiempo que, en los casos de único testimonio se torna especialmente

¹ Como es ese aspecto, y no el orden de aparición de los textos en el volumen, lo que estructura esta reseña, para facilitar la consulta añado junto al comentario entre paréntesis el número que acompaña a la contribución dentro del volumen.

grave, pues llega a convertir en ilegible la lectura del códice» (p. 309) – es necesario antes de proceder a la fijación del texto «vivir la aventura de la interpretación» (p. 322). Esta aseveración, por supuesto, es válida para cualquier tipo de edición – porque editar *es* interpretar – pero comprendemos su verdadero alcance cuando nos enfrentamos a textos de testimonio único, que nos privan de recursos tan habituales, y en ocasiones efectivos, como cotejar la lectura (divergente) de otra fuente. Cleofé Tato muestra de manera elocuente los problemas que pueden surgir cuando, en estas circunstancias, el editor debe además enfrentarse a composiciones con un léxico especializado, las más de las veces poco frecuentado, en este caso concreto el léxico bélico y militar y abunda en las ventajas que – obligadamente – ofrece «recurrir a otras piezas del mismo autor y de la época en que este permaneció activo literariamente» (p. 309).

Vamos viendo, así, que ante la precariedad que plantea el testimonio único, urge agudizar el ingenio y extraer de lo conservado tanta información relevante como sea posible. De las posibilidades de hacerlo de la materialidad del libro manuscrito da buena cuenta Fabio Barberini quien en su trabajo (2), «*Philologie du regard* y testimonio único: Cancionero de Ajuda, Cantiga 180», muestra cómo, partiendo del análisis de lo que él, por analogía con el *usus scribendi*, cree que podría denominarse *usus copiandi* o *transcribendi* del copista de ese cancionero A, es posible solventar – o al menos ofrecer soluciones plausibles – a los problemas que plantea la cantiga analizada. De hecho, que las particularidades del transmisor afectan a los textos transmitidos es un hecho incuestionable, a tener en cuenta no solo en el caso de *unica*, si bien es muy posible que esa condición agudice ciertos problemas. El caso que analizan Patrizia Botta y Aviva Garribba (3), «Romances en cuatro cancioneros tardíos de transmisión romana: textos únicos», es representativo de esto. Las autoras se centran en cuatro romances únicos transmitidos por el cancionero Corsini 625, aunque también se tratan de pasada cinco romances conservados en el Ms. Barberini Latini 3602. Algunos de esos textos – como ocurre con uno de los romances analizados, engarzado en un *percacho* – aparecen enmarcados dentro de una estructura más amplia, por lo que es necesario tomar una decisión editorial acerca de qué hacer con ese marco. Además, uno de los problemas – «textuales, y por tanto ecdóticos y de puesta en página» (p. 47) – de estos romances viene dado por el hecho de que el Corsino es un «Cancionero Musical, pensado más bien para la música que no para el texto poético: y tiene, por ende, todas las trazas de privilegiar una puesta en página enderezada a quienes tengan que ‘cantar’ y no ‘leer’ los textos» (p. 48). De ello

se derivan ya ciertos problemas editoriales pues, como bien recuerdan las autoras, el filólogo edita «un texto poético, no musical» (p. 49).

Mientras los estudios centrados en el testimonio único focalizan premientemente, como vemos, la problemática de comprender y reconstruir el original partiendo de tan parca base textual, en los trabajos que analizan las dobles versiones y especialmente en los que se centran en la reescritura el afán reconstructivo se sustituye por un interés en los mecanismos generadores de cambio textual. En una visión mas fluida de lo que es el texto, importa especialmente comprender los motivos que provocan esas reescrituras, lo cual pasa frecuentemente por comprender los usos a los que se destinan.

De los casos precedentes, el lector poco advertido podría extraer consecuencias equivocadas si creyera que la problemática ecdótica de los *unica* viene dada exclusivamente por esa circunstancia y que, por ello, la abundancia de testimonios debería facilitar las cosas. Que ello no es así lo advierte Josep Lluís Martos cuando escribe que «la multiplicidad de fuentes, que, aparentemente, alivia y supera la precariedad del testimonio único, llega a poner sobre la mesa una casuística muy diversa sobre la que actuar, sobre la que decidir críticamente a la hora de fijar un texto» (p. 229). De hecho, independientemente de si hablamos de testimonios o de varias versiones y de prácticas reescriturales, lo verdaderamente relevante son las posibilidades de contextualización de que disponemos para esos textos, pues es a ellas – frecuentemente más que al propio texto – a donde es necesario acudir para solventar los problemas.

Lo compleja que puede llegar a ser esa tarea lo muestra María Jesús Díez Garretas (5) en «*La doctrina que dieron a Sara* de Fernán Pérez de Guzmán: entre la variante y la doble versión». La de la *doctrina* es una transmisión compleja por mostrar todos los testimonios, como bien indica la autora, «variantes y variaciones, unas veces intencionadas y otras involuntarias, debidas a copistas e impresores; así como contaminación, ya que unos y otros utilizaron varios ejemplares para su copia, cuadernos de una familia o familias distintas» (p. 95). El problema principal estriba por ello en las variantes y especialmente en determinar, como hace hábilmente Díez Garretas, si estamos o no ante dos versiones de la obra, opción por la que se decanta. A partir de esta decisión es posible establecer el *stemma* de todos los testimonios que conservan la obra (nueve manuscritos y dos impresos) para su posterior edición crítica, publicada entretanto [«*La doctrina que dieron a Sara* de Fernán Pérez de Guzmán: estudio y edición crítica», *RCIM*, 7 (2018)].

Creo necesario distinguir, antes de continuar, dos aspectos complementarios pero distintos que se entrecruzan. Entre los motivos de variación textual hallamos, por un lado, una serie de factores que denominaría sistémicos, es decir, inherentes a las particularidades – no solo mecánicas, sino también editoriales e históricas – de los transmisores y, por otro, ciertas especificidades que podríamos denominar ‘poéticas’. Son dos aspectos que interactúan, pero que conviene no confundir ya que cada uno de ellos permite explicar fenómenos sustancialmente distintos.

En los primeros me centro en mi propia contribución al volumen (7), «Mecanismos del cambio textual en el romancero impreso», si bien haciendo especial hincapié en la notable brecha que aún existe entre la teoría que conocemos acerca de la incidencia de determinados aspectos técnicos de la producción del libro sobre el texto – cuenta del original, formato elegido, orden y ritmo de impresión, etc. – y los casos concretos para no pocos de los testimonios conservados concluyendo que «realmente sabemos poco acerca de la realidad de todos los factores que incidieron sobre el texto [de los romances]» (p. 137) y por ello que «hasta que no dispongamos de todos estos datos y tengamos en cuenta estos factores no podremos afirmar que conocemos los mecanismos del cambio textual en el romancero impreso» (p. 139).

Análisis precisos de cómo interactúan ambos factores los hallamos en las contribuciones de Maria Mercè López Casas y Carmen Parrilla. La primera recuerda en su trabajo (10), «Lectores humanistas y doble versión: variantes impresas para el Cancionero E de Ausiàs March», que tradicionalmente los manuscritos renacentistas del autor – que constituyen buena parte de los conservados – han sido considerados como copias defectuosas, sin tener en cuenta el contexto en que fueron producidas ni por ello la incidencia que este pudo tener sobre ellas. Por ello, López Casas reclama que «hay que analizar, valorar – poner en valor – las variantes de imprenta, para conocer los procesos y mecanismos desarrollados en los talleres impresores y el enfoque con que fueron hechas las ediciones. Cuanto más aumente nuestro conocimiento sobre los procesos editoriales – y no me refiero solo a las cuestiones técnicas – más y mejor comprenderemos la transmisión de la poesía medieval y renacentista» (p. 182). Carmen Parrilla, por su parte, analiza, según reza el título de su trabajo (14), «Algunos aspectos de variación textual en la poesía contenida en el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores» (ejemplar único de la Biblioteca Nacional de Madrid, BNE I-382, atribuido generalmente a la imprenta leridana de Enrique Botel, lo que la autora pone

en duda). Comparando el texto del impreso con el del Ms. 22018, también de la Biblioteca Nacional, Parrilla muestra convincentemente que nos hallamos no solamente ante errores o intervenciones involuntarias, sino también ante modificaciones conscientes que buscan cambios estilísticos o mejorar la claridad del texto.

El trabajo de Virginie Dumanoir (6), «*El Romançe de Monçon* [ID0217]: Edición y estudio», se centra de modo más exclusivo en aspectos inmanentes para analizar dos versiones del mencionado romance. Dumanoir parte de una premisa que ya hemos podido constatar en estudios anteriores y que ella constata también en el caso del romancero antiguo: «los investigadores del romancero antiguo pocas veces tienen la oportunidad de apreciar juegos intertextuales: no siempre se conservaron distintas versiones de un mismo romance y cuando disponemos de dos o más textos emparentados, es en general problemático establecer una cronología que permita valorar los cambios» (p. 99). Teniendo en cuenta estas limitaciones, Dumanoir compara el romance de Monçon, conservado en el Cancionero de Híjar y considerado comúnmente como anterior a 1520 – y perteneciente con ello a la poesía cancioneril del amplio siglo xv fijado por Dutton – con otra versión del romance muy posterior, escrita por Luis de Zapata en su *Miscelánea*, de aproximadamente 1592. Tras un análisis detallado de textos, paratextos y circunstancias, Dumanoir ofrece argumentos de peso para considerar que la fecha de composición del romance (en su primera versión) puede verosímelmente retrasarse hasta 1542-1544 y atribuirse a Luis de Ávila y Zúñiga. Este proceder muestra a las claras lo inoperable de ciertos límites cronológicos demasiado estrictos, útiles en ocasiones al investigador necesitado de marbetes, pero problemáticos, por cuanto pueden impedirnos ver, como en este caso, el modo en que evolucionan ciertos textos y, con ello, contribuir a la comprensión del texto mismo.

Josep Lluís Martos aborda en su contribución (13), «Rima y ecdótica en Joan Roís de Corella: *Sotsmissió amorosa*», la estructura estrófica de rimas de la *Sotsmissió amorosa* de Joan Roís de Corella aportando con ello un argumento más a su propia teoría – ya iniciada en otros trabajos anteriores, en los que el problema se analizó desde otras perspectivas como la interpretación y la transmisión textual – de que, en realidad, en ella se aglutinan dos poemas independientes. Martos recurre con la rima a «uno de esos rasgos técnicos que pueden tener rentabilidad ecdótica» (p. 229). Otro de esos «rasgos técnicos» es el del orden de las composiciones, aspecto a mi juicio aún demasiado desatendido por la crítica, en especial en cuestiones de crítica textual. A él recurre

Andrea Zinato (18), en «La doble versión en SA7: *Con tan alto poderío*, de Macías (ID130)». Mediante el análisis de las secuencias textuales en las que aparece la susodicha composición en los cuatro cancioneros que la transmiten para concluir que las dos transcripciones del poema debieron hacerse por separado, tal vez incluso, como apunta el autor, «sin que los recopiladores se dieran cuenta de que el poema se transcribía dos veces» (p. 339).

Tanto Nancy Marino y Joan Mahiques se orientan en el aspecto más poétológico de los textos para explicar las transformaciones de los romances analizados. Marino (12) aborda en su trabajo «La reescritura del romance *Pésame de vos el conde: de lo serio a lo jocoso*». En su análisis, Marino muestra perfectamente el modo en que un romance conocidísimo – según podemos deducir precisamente de esas reescrituras – desde sus inicios en el siglo xv y durante todo el xvi (aparece en todas las ediciones del *Cancionero general*, en las del *Cancionero de romances*, además de en algunos cancionerillos góticos y pliegos sueltos) va sufriendo un proceso de transformación que acentúa el lirismo del romance en menoscabo de sus aspectos más narrativos, manteniendo una serie de núcleos, pero sacando al romance de su contexto original. Joan Mahiques, por su parte, analiza (11), en «El romance del Moro de Antequera vuelto a lo divino», las diversas reescrituras y contrafacturas del romance del Moro de Antequera o, mejor dicho, de las dos versiones de este romance transmitidas: una más breve en pliegos sueltos – que parece ser según Mahiques la base de la que parten las reescrituras que vuelven el romance a lo divino – y otra más extensa, que es la que reproduce por ejemplo el *Cancionero de romances*.

Ambos análisis parecen confirmar algunas tendencias planteadas hace ya algunos años por Virginie Dumanoir. Por un lado, se constata la importancia de la asonancia del texto original, que se mantiene, del mismo modo que ciertos versos que sirven de identificadores (y cuya variación se enmarca dentro de los límites impuestos por esa finalidad); por otro lado, cuando se reescribe un romance viejo de tema épico, los nuevos textos generados tienden a mantener el orden narrativo de este, pero acentuando los aspectos más líricos, generalmente amorosos, del texto original.

Muy fecundo resulta también el análisis que Giuseppe Di Stefano (4) realiza en su trabajo «Doble versión y testimonio único: Jerónimo Pinar y el romancero» de la actitud del autor frente a los textos. La atenta lectura de seis composiciones atribuidas y/o atribuibles a Jerónimo Pinar incluidas en LB1, le permite percibir en ellas «cierta huella unitaria: actitud irónica

... o afición a toques realistas que pueden adquirir sabor de parodia» (p. 82). Ese común denominador lleva a Di Stefano a suponer en Pinar el origen de las modificaciones textuales que sufren esos textos.

Algo parecido plantea Dorothy Severin (16) con «Fray Íñigo de Mendoza del manuscrito a la imprenta: ¿un caso de autocensura?». En este trabajo se ofrece una lectura de la historia de todas las versiones de la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza – *Del manuscrito a la imprenta*, según precisa el título – como una «historia de revisiones de autor» (p. 16) en las que la autocensura desempeña un papel notable, respondiendo por tanto afirmativamente a la pregunta inicial.

Aurelio González (8), en «*Cercada está Santa Fe*. Dobles versiones de un romance histórico: variación en la tradición manuscrita e impresa», sigue también una senda parecida al centrarse en el análisis de dos versiones manuscritas del romance *Cercada está Santa Fe* conservadas en el *Cartapacio de 1580* (Biblioteca de Palacio Real, Madrid, 2-B-10, f-237^b) y en el *Libro de sonetos y octavas de diversos autores* (Biblioteca del Escorial, C-III-22, f-88^v) respectivamente para, confrontándolas con las dos versiones impresas – la una del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, la otra de las *Guerras civiles* de Granada de Pérez de Hita – intentar mostrarnos cómo un texto tomado según su hipótesis de la tradición oral (sigue en ello a Diego Catalán), adquiere en cada una de estas dos versiones un carácter distinto, pues partiendo de esa supuesta procedencia, cada uno de los autores arreglaría el romance «para un gusto y un objeto distintos» (p. 151), dando lugar a dos versiones en las que las diferencias «estriban básicamente en el mayor o menor desarrollo de las mismas secuencias» (p. 145).

Alejandro Higashi (9) ofrece un muy interesante contrapunto al trabajo de Aurelio González al cuestionarse, en «La amplificación en el romancero erudito y artístico», si en el contexto particular del romancero erudito – cuyo comienzo, con un criterio que comparto plenamente, podría situarse según él hacia mitad de siglo – es posible y recomendable hablar de *versiones*. La respuesta de Higashi es negativa o, como precisa de inmediato, «no, al menos, sin algunos matices» (p. 162). La «epistemología oralista», argumenta Higashi, sugiere que estas versiones serían equiparables a las de la tradición moderna, cuando en realidad estamos ante lo que el autor denomina *versiones editoriales*, textos que si bien por un lado presentan una fuerte estabilidad textual fruto de su naturaleza impresa, por otro sufren fuertes variaciones, que Higashi contextualiza agudamente al situar la técnica de la amplificación en el romancero erudito como el producto de un «recurso a la novedad y a una textualidad más exhuberante como argumento de venta» (*idem*).

Se tratta, pues, de una excelente muestra de la importancia de conocer con el máximo detalle posible los procesos editoriales como requisito imprescindible para comprender esos cambios.

Comenzaba esta reseña diciendo que prescindía de citar con detalle los numerosísimos casos particulares que se tratan en el volumen, en pos de hacer más visible la reflexión ecdótica que lo transitaba. La lección última de este volumen, sin embargo, acaso sea que son precisamente todos y cada uno de los objetos estudiados, cada uno de sus detalles – y, por supuesto, aquellos pudieran engrosar las listas de *unica* y de versiones, más allá incluso de las fronteras genéricas y temporales del presente trabajo – los que imponen las decisiones ecdóticas pertinentes. El lector interesado en estos temas hará bien, pues, en leer con el detalle merecido los casos particulares aquí reunidos.

PAOLA ITALIA

📖 Peter Shillingsburg, *Textuality and knowledge*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, USA, 2017, pp. 240, € 107,95 (Hardcover Edition), ISBN 978-0-271-08107-6.

Dalla pionieristica pubblicazione, nel lontano 1986, di *Scholarly editing in the computer age*, al fortunato *From Gutenbergh to Google. Electronic representation of Literary Texts*, di vent'anni più tardi (vincitore nel 2007 del prestigioso Finneran Memorial Award, qui recensito nel n. 4 di *Ecdotica*, 2007, pp. 299-311), Peter Shillingsburg ha abituato i suoi lettori a dare risposte a domande che non si erano ancora fatti: sulla letteratura, la testualità e la memoria; e sulla combinazione di questi tre elementi nel mondo digitale. Con l'esperienza di trent'anni di lavoro filologico sui grandi autori della tradizione anglosassone (primo fra tutti Thackeray, di cui è il più eminente studioso) e l'autorevolezza di chi ha presieduto prestigiose accademie internazionali e associazioni dedicate agli Studi testuali (dalla "Modern Language Association's Committee on Scholarly Editions" alla "Society for Textual Scholarship"), Shillingsburg pubblica ora una raccolta di saggi che potrebbero apparire come il consuntivo, dieci anni dopo *From Gutenberg to Google*, di ricerche e studi sui suoi autori e sulle sue tematiche relative alle Digital Humanities, e sono invece altrettanti argomenti di riflessione per il futuro, risposte ad alcune domande che abbiamo appena iniziato a porci. Se a metà degli anni Ottanta gettava le basi dei rapporti tra studi testuali e mondo digi-

tale, e a metà degli anni Dieci affrontava il problema (non ancora risolto) di una standardizzazione nella rappresentazione elettronica dei testi letterari, elaborando la tesi, innovativa e stimolante degli “atti di scrittura” (su cui si veda l’intervento in *Ecdotica*, 2 [2005], pp. 60-79, nella traduzione di Michelangelo Zaccarello), ora il filologo americano mette al centro della sua riflessione il rapporto tra testualità e sapere, allargando lo sguardo al contributo che gli studi testuali possono dare non solo a un più affidabile e scientifico studio della tradizione, in particolar modo letteraria, ma, più in generale, a una nuova epistemologia, tracciando una strada che permetta a editori, studiosi, lettori, di orientarsi nei labirinti di una conoscenza sempre più minata dall’approssimazione, dalla superficialità, dalla destituzione di valore delle scienze esatte, dal prevalere della *doxa*, dell’opinione, sull’*episteme*, la vera conoscenza, su cui si dovrebbero basare le varie *doxai*, le differenti opinioni.

Il titolo di questo stimolante consuntivo/preventivo delle future riflessioni nel mondo delle Digital Humanities e non solo, è emblematico: *Textuality and Knowledge*: un riconoscimento della centralità del testo, nel processo epistemologico, che si traduce in un’assunzione di responsabilità da parte degli editori critici, degli *scholarly editors*. Come a dire: finora le scienze del testo si sono limitate a descrivere il mondo dei testi, con edizioni scientifiche, documentarie, diplomatiche, critiche, assicurando al mondo degli studi un patrimonio di testi affidabili e mettendolo in sicurezza, per le generazioni future; popolando quell’*alias* del reale che è il mondo virtuale, dove questi testi sono consultabili in edizioni stabilite su parametri condivisi e verificabili. Bene, ora è giunto il momento di utilizzare il metodo con cui tali edizioni sono state realizzate anche in altre discipline, di farne un vero e proprio strumento di costruzione della conoscenza, perché questo metodo, e le prove documentarie su cui si basa, sono l’unico antidoto alla perdita di quello storicismo che garantisce la corrispondenza tra reale e virtuale, l’unica difesa contro la manipolazione delle informazioni, e – in ultima analisi – delle coscienze.

Vale la pena seguire direttamente Shillingsburg nel primo assunto con cui il volume si apre: «Sound evidence undergirds knowledge; unsound evidence cannot lead to or support knowledge – except by accident. The maximum distinguishes knowledge from speculation, belief, hope, superstition, and demonstrable falsehood. In literary studies, all evidence is textual. It depends on documents, document preservation, and textual replication. Interpretive strategies are for understanding the evidence» (p. vii). È la presenza di prove documentarie ad assicurare la

conoscenza; la loro assenza non può condurre o sostenere la vera conoscenza, se ciò accade è per mero accidente. È l'evidenza a dettare la legge di una conoscenza non superficiale del testo e a distinguerla da altre forme di sapere. Ma, continua Shillingsburg, non basta avere i documenti originali, bisogna avere anche una disciplina e un metodo per studiarli. E la critica testuale è la disciplina in grado di potere offrire un metodo valido per questo studio, non solo per la critica letteraria e la storia della letteratura, ma per tutte le discipline che si basano sui testi, perché la critica testuale «focusing on the material, semiotic, communicative, and provocative elements of text, provides a fundamental act of selfexamination and cannot be skipped over in studia humanitatis» (p. vii). E agli *studia humanitatis* in generale, a una tradizione che persiste e che misura la sua forza nell'efficacia del metodo individuato per conservarla, si riferisce l'immagine in sovraccoperta dell'edizione cartacea *hardcover*: la “ruota dei libri” pubblicata nell'immaginoso volume del capitano e ingegnere del re Enrico III, Agostino Ramelli: *Le diverse et artificiose machine*, stampato a Parigi nel 1588 «a casa dell'autore», in lingua francese e italiana (uno dei primi esempi di *international self publishing*), in cui, a p. 315 (figura CLXXXVIII), su una ruota verticale si succedono diversi leggi che permettono di sfogliare, uno dopo l'altro, libri diversi: *artificiosa machina* «molto utile et comoda a ciascuna persona, che si diletta de lo studio, massimamente a quelli, che sono indisposti et travagliati di gotte, essendo che con questa sorte di machina, l'homo può vedere et rivoltare una gran quantità di libri, senza moversi d'un luogo» (p. 316 dell'edizione digitale, facilmente scaricabile dal sito dell'EHT di Zurigo).

Non è un caso che nell'introduzione alla sua rassegna il Ramelli si produca in un panegirico delle Matematiche, come le scienze capaci di abbracciare le più ampie teorie, necessarie a tutte le arti applicate, e «all'acquisto di tutte le Arti liberali». Una contrapposizione che viene rinnovata dal dibattito, sorto negli ultimi tempi nel mondo della comunicazione digitale, riguardo la superiorità delle Arti liberali sulla cosiddetta “algocrazia” e sulle STEM, poiché la specializzazione delle mansioni lavorative e progettuali, affidate all'intelligenza artificiale, porta alla rivalutazione di quelle forme di pensiero umanistiche, non sistematiche e non prevedibili, in grado di elaborare soluzioni dei problemi impreviste e innovative (Scott Harley, *The fuzzy and the techie. Why liberal Art will rule Digital World*, 2017 – <http://www.fuzzytechie.com/#about>). Una rinascita dell'idealismo, si direbbe, oppure una declinazione epistemologica delle *Humanities*, non diversamente dalla ridefini-

zione delle stesse *Humanities* a cui uno specialista come Jeffrey Schnapp (che ha fondato ad Harvard il Meta Lab, inteso come spazio di riflessione dei rapporti tra Arti liberali e tecnologia), tende a sostituire il concetto di *Knowledge Design*, che supera la tradizionale tassonomia delle discipline e vi sostituisce la capacità di sviluppare competenze trasversali, per costruire i nuovi schemi epistemologici della conoscenza.

Se il primo capitolo – *The evidence for Literary Knowledge* – tende a valorizzare l'uso del dispositivo teorico filologico in funzione didattica (per una bonifica delle idee ricevute, ma anche una «defense of pedantry», p. 2), il secondo ne costituisce una sorta di applicazione pratica, mostrando le conseguenze interpretative di una massiccia revisione d'autore, come quella realizzata da Coetzee su un testo esemplare come *Elizabeth Costello*. La dipendenza dell'ermeneutica dalla concreta dimensione testuale, razionale e razionalizzabile, si scontra con la variabilità delle correzioni d'autore, e l'impossibilità di riportarle sempre a una precisa *ratio*. Una prospettiva teorica viene assunta nel terzo capitolo, che affronta le *Semiotica della bibliografia testuale*, tracciandone una sintetica storia nel tempo, che attraversa il pensiero dei grandi studiosi di critica testuale, da McKenzie a Greg, da Bowers a McGann, supportata, in una successiva alternanza di capitoli teorici e pratici, da una serie di esempi, tratti dall'esperienza di Shillingsburg, editore critico di Thackeray, in cui si misura l'importanza della restituzione di una corretta *lectio*, a partire da un contesto ambiguo, se non infido, che viene restituito alla corretta lezione testuale dalla documentazione genetica. Nella *Storia di Henry Esmond*, l'improbabile descrizione dei due protagonisti che camminano «mano nella mano» («hand in hand», con una improvvida anticipazione dello svolgimento della trama) diventa, con il recupero della lezione corretta depositata sui margini dell'autografo, la più normale immagine di Henry che cammina con il «cappello in mano» («hat in hand»).

La prassi ecdotica, che per la filologia anglosassone segue il principio del *copy text*, si discosta da quella nostrana, in cui il prestigio del testimone a stampa prevale sulle possibili *intentiones auctoris* ricavabili dagli avantesti, dall'epistolario o da altre fonti, riservando all'apparato quelle varianti che l'editore anglosassone, invece, pone generalmente a testo. L'esempio vale a focalizzare l'attenzione sulla necessità di una consapevolezza testuale da parte del lettore, che spesso ignora che il testo sia il risultato di un percorso lungo e travagliato, dove ciò che sembrerebbe vivere in una dimensione astorica viene invece sottoposto a correzioni e interventi, che spesso ne alterano il significato.

Sulla conservazione delle grafie, e di tutto ciò che riguarda l'assetto formale del testo, la posizione di Shillingsburg è invece molto più vicina alle prassi ecdotiche italiane. L'esempio portato riguarda la correzione, nell'edizione 1992 del celebre *Leaves of grass* di Walt Whitman, di tutti i luoghi in cui il pronome maschile «he», «him» e «his», non fosse esplicitamente riferito a un soggetto maschile, luoghi in cui è stato arbitrariamente mutato in «hu», «hem», e «hus», pronomi riferiti a soggetto/oggetto sia maschile che femminile, così come i riferimenti generici a «man» sono stati «humanized where appropriate» (p. 60), sostituendo «man» con «human» oppure, genericamente, «persone». Va da sé che la sensibilità politico-culturale americana degli anni Novanta non dovrebbe condizionare la poesia d'autore della metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Anche i manoscritti e le bozze corrette delle opere di Virginia Woolf (cap. 5), in particolare di *Gita al faro*, forniscono una serie molto ampia di esempi di «critica delle varianti», ma anche una varia casistica di luoghi in cui la correzione non è univoca, e la volontà dell'autore è ricostruibile solo mediante un processo indiziario. A testimonianza del fatto che il testo non è mai qualcosa di «simple, linear, final, clear» (p. 82).

I capitoli 6 e 7 sviluppano, in una sorta di dittico, l'idea che i testi siano delle occorrenze comunicative, viste dalla parte dell'autore, e da quella dell'editore (e del lettore), marcando la distinzione tra l'opera astratta («work», il testo e le sue occorrenze verbali, concettuali, ecc.) e le reali occasioni testuali in cui l'opera ha preso forma («book», il documento materiale). Una dialettica, quella tra *work* e *document*, oggetto delle riflessioni affidate al cap. 8 (*How literary works Exist*, su cui cfr. anche la serie di saggi critici curati da Barbara Bordalejo in *Ecdotica*, 10 2013). Non è detto che le intenzioni del lettore coincidano con quelle dell'editore critico, perché – nota Shillingsburg – spesso i lettori preferiscono un testo agevole, pratico, che dichiari la sua stabilità, che opponga – se cartaceo – la sua fissità alla volubilità dei testi digitali. D'altra parte, la possibilità offerta dal digitale, di presentare al lettore tutte le forme del testo, e persino la sua genesi, evoluzione, diffusione a stampa, rende la soluzione ecdotica scelta infine dall'editore critico meno cogente rispetto a quanto fosse per una edizione a stampa. Ciò non significa che ogni edizione digitale possa essere in sé buona, ma che, al contrario, «every editions fails in some way» (p. 114), ogni edizione digitale potrà presentare elementi anche peggiori di quella che sta cercando di sostituire, tanto che – richiesto su quale sia per lui l'edizione più giusta, l'autore non può che rispondere che con un gioco di parole: «the *right* way to edit ... is the *right* to edit accurately and often» (p. 114).

Ma le proposte di Shillingsburgh sono, come d'abitudine nel filologo, anche molto concrete, per evitare gli errori compiuti nel passato e fare invece della pratica filologica delle edizioni scientifiche una vera e propria palestra di formazione per nuove comunità di studiosi (e studenti) consapevoli di quanto la storicità dei testi coinvolga non solo la conoscenza del patrimonio letterario, ma la stessa idea di memoria culturale. Quattro elementi fondamentali devono caratterizzare, secondo Shillingsburgh, le Scholarly Editions per fomentare la consapevolezza testuale dei giovani lettori (capitolo 8, pp. 132-33):

1. Fare in modo che essi possano accedere facilmente, in versioni economiche o di libero accesso digitale, alle edizioni scientifiche, e che esse siano legate agli archivi degli autori di riferimento;

2. Costruire edizioni che possano essere facilmente trattate in forma interattiva: «both see and touch, and manipulate, personalize their copies in whatever way they wish»;

3. Rendere le edizioni “collaborative”, in modo che altri studiosi possano parteciparvi aggiungendo «new materials, new links, new comments, new information, new texts, new tagging, new views», e se necessario stabilire un comitato scientifico per la valutazione di queste implementazioni;

4. Separare il testo originario dai contributi esterni proposti nei punti 2 e 3, in modo che i testi possano essere preservati in modalità “solo testo”, e che le marcature proposte dagli utenti possano essere invece aggiunte in modalità di *marcatura a distanza*, “stand-off markup” (presenti nelle stesse *guidelines* di TEI https://wiki.tei-c.org/index.php/Stand-off_markup), in modo che le modifiche proposte dagli utenti non impediscano la consultazione del testo nella sua veste originaria, e che il sistema possa invece tracciare e conservare memoria dell'interattività di ogni utente sul testo stesso.

Un progetto ambizioso, ma non impossibile, su cui vale la pena che la comunità scientifica degli Scholarly Editors cominci a interrogarsi, per proporre modelli di edizioni che servano non solo per la conservazione della memoria culturale, ma come palestra di un esercizio di testualità consapevole, attraverso cui – come Shillingsburgh dimostra – passa la formazione della coscienza critica e della responsabilità individuale (di un esperimento in questo senso, elaborato dal gruppo di DH dell'Università di Bologna – *Philoeditor* – abbiamo parlato con Francesca Tomasi in *Ecdotica*, 11, 2014, pp. 112-131). Un progetto che richieda

l'investimento di energie e finanziamenti non più solo diretti a edizioni critiche digitali e archivi “look-but-don't-touch”, ma a progetti collaborativi, che realizzino quella comunità testuale più volte evocata nel corso del volume e contrapposta a prodotti raffinati ma «closed, finished, and ultimately abandoned» (p. 133).

Ma quali sono le edizioni “convenient” e “scholarly”, che uniscono usabilità, scientificità e, soprattutto, sostenibilità? Nel capitolo 9 Shillingsburg non tace dure critiche: «project builders have done the best they can with finite resources and time. The result can be beautiful and sometimes innovative. The best methods are still developer-unfriendly, user-unfriendly, and maintenance-unfriendly» (p. 135). Ed è un fatto – segnalato anche da Elena Pierazzo nel suo recente manuale di Digital Scholarly Editing (si veda la nostra recensione in *Ecdotica*, 12, 2016) – che il bilancio di vent'anni di progetti digitali non è per nulla positivo: edizioni macchinose, autoreferenziali, progetti faraonici in cui sono stati investiti capitali privati (in America) e pubblici (in Europa) e che spesso non sono sopravvissuti ai loro costruttori, ingegnose “macchine digitali” più o meno efficaci per lo studio filologico dei testi, spesso più complicate delle edizioni critiche cartacee che si proponevano di sostituire, e che promettevano di realizzare un modello di edizione digitale che si sarebbe imposto per praticità, efficacia e sostenibilità, ma che non è mai divenuto uno standard condiviso.

Nel definire le caratteristiche di questa edizione digitale, chiamata “Convenient Scholarly Edition” (a cui è dedicato il breve, ma cruciale capitolo 9), Shillingsburg opera un ribaltamento radicale, poiché mette al centro della riflessione scientifica non le esigenze dell'edizione o del progetto, ma quelle del lettore, la sua maggiore *convenienza* a utilizzare questa progettata edizione digitale, piuttosto che una vecchia edizione cartacea: economica, ma personalizzata; con “orecchie” per segnare le pagine da ricordare o ampi margini per appuntare le proprie osservazioni. La parola d'ordine di questo protocollo di “convenience” sembra essere l'usabilità: «the tools that make virtual archives possible be useable by laymen-just as are typewriters, word processors, and analytic tools». Non andrà dimenticata la necessità di mantenere il sito e renderlo disponibile a estensioni da parte di utenti e studiosi futuri; i contenuti dovranno essere salvati e il sito stesso messo in sicurezza con sistemi di *alert* che permettano di conoscere eventuali indesiderati accessi. E la sostenibilità dovrà essere garantita «beyond the tenure of the initial developers of these projects». La valutazione del sito – su questo parametro di *textual like* siamo più tiepidi – dovrà essere demandata agli stessi utilizzatori (p. 135).

Gli esempi citati da Shillingsburg, che rappresentano «in one or more ways the leading edges in digital editing» (p. 135) e che segnano la strada a possibili progetti futuri (Nietzsche, Wittgenstein, Rossetti, Piers Plowman, Blake, Dickinson, Beowulf, Boethius, the Dead Sea Scrolls, the Codex Sinaiticus, Archimede Palimpsest, Woolfonline, and the Canterbury Tales), pur nella loro eccellenza, non sono riusciti né a utilizzare appieno le potenzialità del mezzo digitale, né – cosa ben più difficile – a condividere buone pratiche ecdotiche, per presentare le loro edizioni in una sorta di «united front». È significativo, tra l'altro, che, nonostante alcuni di questi progetti di eccellenza siano diretti da studiosi italiani (come Paolo D'Iorio per Nietzsche, o Elena Pierazzo per Jane Austen), nessun autore italiano sia presente nella rosa (ma forse si potrebbe aggiungere alla serie delle eccellenze anche il *Petrarche* curato da Wayne Storey, di cui si è ampiamente parlato nel "Foro" di Ecdotica, 11, 2014 – <http://dcl.slis.indiana.edu/petrarche/>).

La connessione tra i progetti, però, la loro interoperabilità, non richiede solo la capacità dei filologi a capo delle singole imprese digitali di collaborare fra loro, per una ideale condivisione della conoscenza (obiettivo quasi impraticabile, anche per la scarsa tradizione al lavoro di gruppo che ha sempre caratterizzato il mondo delle *humanities*), ma proprio per un dato consustanziale ai progetti stessi: la marcatura dei testi. «To be collaborative» sostiene invece Shillingsburg «a project's content (documents, texts, textual relations) must remain free of scholarly markup and commentary. That kind of critical analysis and commentary about the archive needs its own repository as content of a different kind» (p. 136). E la scarsa interoperabilità data dalle marcature – in cui però giacciono le specifiche caratteristiche delle edizioni scientifiche – è vista come il maggiore ostacolo alla messa a sistema delle edizioni già realizzate: «In the long run, interpretive content structures kill projects». Non è chi non veda l'aporia: progetti individuali, basati su specifiche marcature, e necessità di collaborazione, basata sull'assenza di marcature. Come risolvere il problema? E come garantire agli utilizzatori del futuro, di poter interagire con il progetto, indipendentemente dalle restrizioni applicate dai fondatori del progetto stesso?

Per Shillingsburg la soluzione sta nella semplificazione: «the intellectual work of the future can be built on the textual foundation laid down digitally if they are clean and neutral, leaving display options to interface» (pp. 136-37). E, dal momento che lo standard XML/TEI è ora il sistema di codificazione più utilizzato – continua Shillingsburg – ponendo anche

che possa sopravvivere nel futuro, sarà necessario che le marcature degli editori (marcature di commento, non solo di emendazione degli errori del testo), siano apportate dall'esterno, siano degli "standoff markup", che permettano di isolare i dati testuali da quelli interpretativi e di commento. L'obiettivo, quindi, non è quello di edizioni sempre più complesse, con stratificazioni di marcature sovrapposte ("overlapped") e annidate ("embedded") in altre marcature (si pensi al complesso sistema di rappresentazione con XML/TEI delle varianti genetiche ed evolutive di un manoscritto), ma, al contrario, di testi dotati di una marcatura minima, ai quali, dall'esterno ("standoff") possano essere aggiunte, anche in fasi successive, e da parte di utenti diversi, senza implicare una variazione delle marcature realizzate in precedenza, perché "esterne" al testo: «Text, commentary, and record of variation, kept separately and managed by interface, can be corrected, augmented, deleted, and repurposed without affecting the integrity of any other part of the project». Va da sé che, per ottenere questo risultato, oltre allo sviluppo di sistemi di marcatura in "standoff", è necessario che gli editori critici comincino a lavorare in "collaborative communities". L'obiettivo di edizioni accessibili, e interoperabili, non è solo conveniente per il lettore, ma lo è anche per l'editore (per la maggiore facilità nel segnalare possibili errori), e per i tecnici informatici, che non dovranno più farsi carico dell'intera progettazione – una volta adottato un modello di formalizzazione valido per tutti – ma solo della conservazione, manutenzione ed eventuale migrazione del progetto su nuove piattaforme. Come potranno, viceversa, conservarsi a lungo edizioni digitali salvate nei *repositories* di biblioteche digitali, se i "conservatori" dovranno spendere la maggior parte del tempo nel districare le «intricacies» di ogni singolo progetto? La risposta di Shillingsburg va al cuore del problema. Se non si dovesse riuscire a costruire edizioni "sostenibili", «the shelf life of electronic editions is too short to justify the investment of time, money, and intellectual labour necessary to produce them» (p. 142).

Il panorama non è confortante, e tra isole virtuose di progetti che si propongono l'obiettivo di realizzare un'infrastruttura digitale interoperabile e integrata (il "NINES project"; il progetto "Discovery", "ARC project", o l'"English Poetry Research Carrel", una futuribile piattaforma di ricerca dedicata ai poeti inglesi, che Shillingsburg immagina raggiungibile dalla distopica cittadina di «Podunk or OtherSimilarPlace», p. 143), navigano decine di archivi, edizioni digitali o *knowledge sites* isolati fra loro, a volte relitti di progetti non più finanziati, naufraghi approdati su altre piattaforme, salvati *in extremis* dalla minaccia di chiu-

sura dei centri informatici di ricerca, o semplicemente inabissatisi dopo il pensionamento dei loro progettatori.

Una moltiplicazione che sembra – per tornare all’efficace immagine scelta per la copertina – ben rappresentata dalla “ingegnosa macchina” del Ramelli, che squaderna per settecento pagine carrucole, ruote dentate e ingranaggi, dei più sofisticati e complessi, per cavar l’acqua da fiumi e pozzi, o per meccanizzare il lancio militare di rudimentali alabarde e catapulte. Una serie infinita di variazioni sul tema della “vite perpetua” d’Archimede, che non risolve però il problema centrale. Ogni macchina meccanica, oltre alla moltiplicazione della forza-lavoro, non può ignorare da dove provenga quella forza. Problema invece costantemente ignorato dal Ramelli, dal momento che l’uomo o altri animali sono all’origine dei sofisticati meccanismi. Fuor di metafora, dopo un ventennio di variazioni sul tema di un’edizione digitale che partendo dal libro/vite perpetua, ha proposto solo decine e decine di variazioni sul tema senza risolvere il problema principale, vale forse la pena, sulla scorta delle stimolanti osservazioni di Shillingsburg, di cominciare a riflettere sul meccanismo, piuttosto che sulla macchina e su un metodo di indagine che, indipendentemente dalle sofisticate “diverse e artificiose” macchine digitali, possa estendersi alle altre discipline che poggiano la loro evidenza sui testi, dato che «all humanities knowledge is textual» (p. 195). Per evitare la diffusione delle “fake news”, ma soprattutto per combattere l’attitudine, sempre più diffusa, a preferire l’opinione al dato, la contraffazione della realtà alla sua storicizzazione. Perché – e qui forse lo scrupolo di Shillingsburg, nel capitolo finale: *Heritage, Textuality, and Social Justice*, non è eccessivo – non si tratta di competere con discipline più “socialmente utili” come l’immunologia o le neuroscienze per mostrare l’efficacia “sociale” della critica testuale, ma di diffondere un atteggiamento di diffidenza verso ogni forma di presunta verità, e di fomentare viceversa un sano storicismo documentario: «If we encourage students to ask “Where dit that come from?”, we will be promoting social justice. ... What is that book you have in your hand? What is that you have on your screen? How does it relate to the original? Where there revised or censored versions? Which one do you have? How do you know? Does your library allow you to seek the answers? Answers to those questions will stand for naught unless we also provide access to the sources» (p. 207).

Sulla mancanza di un’educazione al valore del documento testuale, ai problemi della sua trasmissione, ai rischi della sua contraffazione, Shillingsburg ha parole molto efficaci, riscontrando come il principio di autorità sia ancora invocato per la validazione degli assunti sin dalla

più tenera infanzia («“Because I say so”, or “Trust me, child, I know”», p. 206) e come, al contrario, sia necessaria un’educazione al testo che ribalti tale principio nella “buona pratica” di una costante petizione di principio: «“Where did that come from?” and “Can I see the original?”» (*ibidem*). E, ancora più efficace – anche se variamente tramandato... – è l’apologo citato da Shillingsburg in difesa della filologia, in cui si narra di un solerte direttore di biblioteca, che, per preservarne gli originali aveva preparato personalmente copie da dare in lettura agli utenti. Solerte, ma non abbastanza accorto nel vigilare sui consultatori, tanto che uno di essi, riuscito a sfuggire al suo controllo, riesce a penetrare nel sacrario e accedere ai proibiti volumi. Ne esce poco dopo, e rivolgendosi impallidito all’indispettito bibliotecario rivela: «Father, it says *celebrate*, not *celibate*». Potere delle varianti.

Filologia, quindi, come disciplina della conoscenza, ma anche come metodo ermeneutico basato sulle fonti, sulla loro raccolta, studio, conservazione. E sulla loro diffusione. Per non lasciare il patrimonio librario, progressivamente digitalizzato dai colossi della rete, nelle mani dei nuovi mercanti della conoscenza, da Google a Elsevier, che hanno apparentemente contribuito alla loro diffusione, ma ne hanno acquistato i diritti di commercializzazione delle immagini. Un monito su cui riflettere, e che apre agli studi testuali nuovi scenari e nuove responsabilità: «Do we have social responsibility to make resources available to universities, students, and scholars – to the able-but-poor everywhere?». Le riflessioni di Shillingsburg, ancora una volta, pongono domande, e suggeriscono risposte a cui non avevamo ancora pensato.

ÁLVARO S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA

📖 *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, ed. de María Jesús Lacarra, con la colaboración de Nuria Aranda García, Valencia, Universitat de València («Col. Parnaseo», 28), 2016, pp. 272, € 16, ISBN 978-84-91340-69-0.

Los actuales modos de financiación de la producción científica en España favorecen, desde hace algunos años, la aparición en el ámbito de las Humanidades de “libros de proyecto”, monografías que resultan de la actividad de un grupo de investigación concreto y que ante todo sirven, con o sin el aditamento de trabajos de miembros externos dedicados a asuntos afines, para presentar los resultados obtenidos dentro del plazo (carac-

terísticamente trienal) financiado por el organismo correspondiente. A este emergente género editorial pertenece el presente volumen, que ofrece una parte representativa de la labor más reciente llevada a cabo por un núcleo investigador ya muy asentado: el que, capitaneado por María Jesús Lacarra (que hace aquí papel de editora) y Juan Manuel Cacho Blecua, ha hecho de la Universidad de Zaragoza un centro no solo de referencia en la investigación de la cuentística medieval y la literatura caballeresca, sino también pionero en la creación de portales de acceso múltiple (en consonancia con las recientes orientaciones de la “*web semántica*”) dentro del panorama hispánico de las humanidades digitales (cf. sobre todo el portal *Clarisel*, <http://clarisel.unizar.es/>). Su más reciente empresa, reflejada en este libro, es el estudio de las «reescrituras y relecturas» (p. 9) de obras medievales difundidas mediante impresos desde los orígenes de la etapa incunable hasta el fin del siglo XVI. Los integrantes de este proyecto zaragozano aportan, así, estudios que abordan las transformaciones que experimentan las tradiciones impresas de diversas obras medievales en busca de claves que iluminen el modo en que sus editores tempranos procuraron, mediante procedimientos diversos, orientar los textos recibidos hacia los nuevos gustos e intereses del público ya en puertas del Renacimiento, (re)ubicándolos de este modo respecto de asociaciones genéricas, vectores de tradicionalidad y horizontes de recepción cambiantes. A este bloque de siete trabajos, que forman el macizo del volumen, se suman armónicamente otros cinco de colegas externos al proyecto, pero que tienen en común con el grupo aragonés al menos uno de sus tres rasgos característicos: la preocupación por las condiciones de producción material de los impresos hispánicos tempranos (Martos, Moreno, Pedraza), el seguimiento y análisis de trayectorias editoriales completas para cada obra examinada (García Sempere) y la preocupación por hacer accesible la información recabada a través de una plataforma digital de acceso múltiple (Faulhaber).

Los doce trabajos, dispuestos en orden alfabético, van precedidos de un breve introito («Preliminar», pp. 9-15) a cargo de la editora y María Coduras. No es este, sin embargo, el capítulo sinóptico al uso en los libros de esta índole, pues las autoras, en lugar de resumir el contenido de las contribuciones individuales y ofrecer una síntesis de sus principales aportaciones, optan por esbozar las líneas maestras y la historia del proyecto mismo mediante una breve crónica de los esfuerzos que ha supuesto y los retos que aún plantea la confección de la base de datos COMEDIC (*Catálogo de obras medievales impresas en castellano*), al tiempo que detallan el tipo de información recogido en el modelo de ficha que corres-

ponde a cada obra individual y subrayan las deudas contraídas con otras bases de datos. Es de singular importancia, en este sentido, el punto de partida que ha supuesto la existencia previa de la benemérita base *PhiloBiblon*, lo que justifica plenamente la presencia en el volumen de un trabajo debido a uno de sus principales responsables, Charles Faulhaber («*PhiloBiblon* and the semantic web. Notes for a future history»), quien, además de presentar la trayectoria y avatares hasta la fecha de ese otro proyecto digital (actualizando, así, lo ya expuesto en toda una serie de anteriores contribuciones), ofrece un conjunto de interesantes reflexiones sobre la necesidad de resituarse en la red la información de *PhiloBiblon* para hacerla compatible con las exigencias del marco de referencia de Europea, así como sobre las posibilidades de enriquecimiento que ofrecería la transformación de la base de datos en *web* semántica (incluyendo, por ejemplo, herramientas para el trabajo interactivo con textos y metadatos o una proyección visual, en mapas y en líneas cronológicas, de la información relativa a autores, obras, etc.). Tanto los problemas que se plantea este trabajo como las opciones de desarrollo futuro que abre son de entera aplicación a bases y plataformas como COMEDIC o *Clarisel* y, en realidad, a cualquier proyecto actual relacionado con la gestión de información en el ámbito humanístico.

Dentro del bloque vertebrador que conforman los trabajos del grupo zaragozano, el de M^a Carmen Marín Pina («La trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en el siglo XVI: avatares en la imprenta»), de excelente calidad, permite plantear de manera ejemplar el propósito que comparten casi todas estas contribuciones, que no es sino el de ofrecer a la consideración del lector lo que podríamos denominar “fichas glosadas” de algunas obras incluidas en COMEDIC, esto es, un análisis exhaustivo de (algunos de) los aspectos materiales de una tradición impresa que permita revelar, de acuerdo con los intereses del proyecto, modificaciones en el modo en que fueron presentados al público del Quinientos o recibidos por este. La autora, tras abordar las razones de la abundancia de obras medievales en los primeros tiempos de la imprenta (crisis de la edición en España, relativa escasez de creaciones originales que se aparten de los modelos medievales tardocuatrocenistas, conservadurismo de unos editores preocupados ante todo, como es natural, del éxito de su negocio), se centra en los impresos de la *Cárcel de amor*, revelando la existencia de varias ediciones desconocidas,¹ desbrozando las ediciones auténticas de

¹ Entre ellas, una incompleta de 1539 (Burgos, Juan de Junta) agrupada facticiamente en la Casanatense de Roma con otra igualmente trunca del *Arnalte* (Valencia, Francisco

otras imaginarias y ofreciendo un análisis bibliométrico de las 28 ediciones hasta 1598 (dos tercios de las cuales son anteriores a 1550) que refleja el éxito del texto en los principales centros de edición de obras vernáculas de entretenimiento en la Península (Sevilla, Zaragoza, Burgos y Toledo, por este orden) y los nuevos territorios dependientes de la monarquía hispánica (Amberes) o activamente relacionados con ella (Venecia). A la acribia de esta labor descriptiva se suma el interés de las observaciones sobre las innovaciones editoriales en la transmisión, principalmente tres: la frecuente reducción de formato, del 4º original a otro de bolsillo (8º o 12º) a partir de 1523; la agrupación en un mismo volumen con otras obras, como la continuación de Nicolás Núñez o la *Cuestión de amor*, ya desde la tercera edición conocida (Burgos, 1496); y los cambios en los grabados que acompañan a la obra, que muestran una creciente presencia de escenas o elementos alusivos a la temática amorosa (galanes, caballeros de rondalla, cupidillos, etc.) y que aparecen reutilizados en obras con muy diverso tratamiento, pero asunto sustancialmente semejante (la *Celestina*, por ejemplo). Si el primero de estos procesos puede entenderse como síntoma de una gradual popularización de la obra (con la consiguiente reducción del coste de producción sugerida también por la tendencia a la supresión de ilustraciones a partir de 1500), los otros dos hablan de una progresiva asociación con obras amatorias de toda laya, y los tres juntos, pues, implican un notable alejamiento de las ediciones sucesivas respecto del modelo editorial de 1492, orientado a un público más sesudo al que la obra se presentaba, igual que el *Arnalte*, más como “tratado de amores” (en la tradición de la tratadística cuatrocensista) que como ficción sentimental de entretenimiento, modo de lectura sin duda favorecido por editores y lectores a medida que avanzaba la primera mitad del siglo xvi.

La interpretación de los programas iconográficos que acompañan a las obras y los cambios introducidos en ellos al hilo de las sucesivas ediciones constituyen, precisamente, el asunto más recurrente de los trabajos de este grupo. A las dos ediciones (1498 y 1535) del *Baladro de Merlín* castellano atiende María Sanz Julián, revelando de nuevo una tendencia a la supresión de ilustraciones (los grabados interiores – de aluvión, por lo demás – de la primera edición conservada desaparecen por entero en la siguiente); sobreviven, eso sí, los grabados de portada, verdadera «carta de presentación» (p. 269) de la obra, que la autora

Díaz Romano, 1535), lo que permite añadir un importante testimonio a la tradición de esta última obra.

analiza finamente, revelando la filiación del de 1498 (una figura arrodillada que ofrece un libro – la propia obra – a otra sedente) con las xilografías producidas en los talleres suabos de Augsburgo y Estrasburgo y, en particular, la conformación de una «tradición iconográfica»² a la que «se van incorporando progresivamente detalles que, cuando tienen éxito, ya no [la] abandonan ... : una columna, un cuarterón decorado, un tocado, un gesto de las manos, etc.» (p. 255). Muy diferente es sin duda el propósito de la portada de 1535, que representa a Cristo resurrecto saliendo del sepulcro y, como subraya la autora, debe ponerse en relación con la voluntad de “cristianizar” en lo posible la persona, en origen tan pagana, de Merlín y sus hechicerías: cabría quizá añadir que parece existir un paralelo entre este cambio iconográfico y otra transformación editorial, pues el *Baladro* de 1498 se edita solo, pero el de 1535 va seguido, en cambio, de la *Demanda del santo grial*, texto que engarza las últimas aventuras de Merlín con el proyecto mesiánico de recuperación de la copa sagrada por un caballero puro que permite enlazar el sacrificio en la cruz con el definitivo triunfo de Cristo. Idéntica preocupación por amplificar las resonancias religiosas de un texto potencialmente problemático se advierte, en cualquier caso, en los grabaditos introducidos en la edición de 1529 de la traducción por fray Andrés de Burgos del *De proprietatibus rerum* de B. Anglicus, como estudia María Jesús Lacarra («Difusión y recepción del *Libro de las propiedades de las cosas* de Bartolomeo Inglés»): a ilustraciones de dios padre, los bien-

² La noción es de sumo interés, pues puede ponerse en relación con la más general de “tradición cultural” (cf. P. Boyer, *Tradition as truth and communication: a cognitive description of traditional discourse*, Cambridge, CUP, 1990) y con la específicamente verbal de “tradicionalidad discursiva” (cf. J. Kabatek, «Warum die ‘zweite Historizität’ eben doch die zweite ist – von der Bedeutung von Diskurstraditionen für die Sprachbetrachtung», en F. Lebsanft y A. Schrott (eds.), *Diskurse, Texten, Traditionen: Modelle und Fachkulturen in der Diskussion*, Bonn, Bonn University Press / Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, pp. 49-62), entendida como asociación cuantitativa o cualitativamente relevante de un elemento o secuencia lingüísticos con una determinada constelación de textos, que por lo demás puede resultar históricamente cambiante. La tradicionalidad, en cualquiera de sus manifestaciones, articula una densa malla de ecos y “préstamos” más o menos reconocidos y reconocibles, y así ocurre también en los grabados del primer *Baladro*: si la xilografía de un enfermo yacente visitado por Merlín es copia indudable de un *Plenarium* de Estrasburgo de 1481 (donde el sabio visitador es Cristo), para algunos otros de los rasgos que la autora rastrea (la forma de las arquerías o la decoración de la silla en la portada, por ejemplo) cabe preguntarse si realmente es dable atribuirlos a una sola fuente concreta o si, más bien, los elementos caracterizadores revelan solo una afinidad más vaga con una corriente de tradicionalidad compartida por muchos (o, al menos, varios) grabadores del momento.

aventurados o la lucha contra los ángeles caídos se suman un escudo papal y toda una serie de paratextos (la descripción del libro en la portada como «obra católica ... que contiene mucha doctina de teología», una mención similar en el colofón y la dedicatoria del promotor de la edición, el comerciante papelerero Juan Fav(ar)io,³ al obispo de su ciudad, Segovia) que acentúan la «conexión con la filosofía natural» de esta edición (p. 128), propósito defensivo que se entiende mejor si se advierte que de este texto, cuya *princeps* es de 1494, se habían editado por separado, ya en torno a 1497 (Zaragoza, Pablo Hurus), los libros sobre las propiedades secretas de las piedras, refundidos mediante leves retoques en un lapidario unitario: es harto probable, como apunta Lacarra, que esta sección del texto despertara un mayor interés de los lectores y también, al mismo tiempo, mayores recelos de los censores. Un exhaustivo análisis de las asociaciones religiosas suscitadas por los grabados de una obra ofrece, en fin, el extenso trabajo de Cacho Bleuca («La *Estoria del noble Vespasiano*: texto e imágenes de la venganza»), panel central de un tríptico de contribuciones dedicado a las ilustraciones de la *Estoria del noble Vespasiano* (Sevilla, 1499). El autor se centra aquí en las imágenes que acompañan al cuerpo central del libro, protagonizadas sobre todo por escenas de «destrucción de edificios y personas» (p. 42): así, dos grabados se dedican a sendos judíos que colaboran con los romanos y escapan a la ruina de Jafa y Jerusalén, ilustrando de este modo la figura del “buen converso” y su utilidad, pues esos mismos judíos se transforman acto seguido en asesores militares de Vespasiano y proponen soluciones para el abastecimiento del ejército romano y el asedio final que quedan reflejadas de nuevo en sendas ilustraciones; otro grabado retrata a dos mujeres cristianas de Jerusalén que, acuciadas por el hambre, cocinan a sus hijos muertos para comerlos: en un «antitipo de la Anunciación» (p. 56), un ángel se aparece para disculpar su acto y anunciar la ruina

³ Lacarra lee el anagrama de la portada como JFL (p. 125) y lo hace corresponder con «Juan Fabio de Lumelo» (p. 128), de acuerdo con la noticia de Martín Abad (*La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco Libros, vol. I, 1991, p. 153) de que tal anagrama corresponde a un “Juan Tomás Favario” originario de Lumello, en Lombardía. Yo, en cambio, no leo sino J y T minúscula en la línea inferior del anagrama y F (igualmente minúscula) en la superior, con lo que me parece más probable la lectura JTF y su correspondencia con “Juan Tomás Fav(ar)io”, como se nombra a sí mismo este editor; en todo caso, si se prefiere leer JFL, quizá deba considerarse la posibilidad de que la L no represente “Lume(l)lo”, lugar sin duda poco conocido del público español, sino más bien “lombardo”. La variante “Fabio” por “Favario” parece, en todo caso, claramente ennoblecedora, pues el primero es nombre de ilustre latinidad y el segundo, en cambio, de oficio bajo.

de la ciudad santa, escena que evoca, por otra parte, las circunstancias legales que autorizaban la tecnofagia en situaciones extremas; el suicidio del orgulloso rey Arquelao, igualmente ilustrado, debe interpretarse en términos de moral cristiana (la condena eterna por “desesperación”), mientras la plasmación de la escena en que los romanos destripan a los judíos que habían ingerido sus riquezas antes de entregarse y ser vendidos a razón de treinta por un dinero (inversión evidente de la traición de Judas, pero eco asimismo de la renta de los “treinta dineros” abonada por los judíos castellanos) remite también a la prohibición de sacar “oro ni plata” de España contenida en el decreto de expulsión de 1492. Bastan estos ejemplos para revelar la actuación, muchas veces simultánea, de diversos subtextos sabiamente entresacados y comentados por el autor (el neotestamentario, que establece continuos paralelos entre la Pasión y el triunfo último de Cristo, actualizado en forma de destrucción del pueblo judío; el jurídico, que legitima las conductas de los cristianos y reprueba las de los infieles; el técnico incluso, que subraya la habilidad táctica del ejército de Vespasiano y la perfila, así, como virtud caballeresca) y que se emplean para reorientar no solo el significado del texto, ya radicalmente alejado de su fuente historiográfica última (el *Bellum iudaicum* de Flavio Josefo), sino también la interpretación de las imágenes, por cuanto estas subrayan aspectos cuyo sentido converge hacia un mensaje único de fuerte antisemitismo y vindicta mesiánica muy propio de la época y, en particular, de los textos destinados al consumo popular (es interesante, en este sentido, el paralelo que propone el autor con la génesis del *Alboraique*).

Un interesante aspecto que aflora en varios de los trabajos reunidos en este volumen es el del cambio de gustos de al menos una parte del público lector que parece poder detectarse hacia las últimas décadas del siglo xvi. Daniela Santonocito («Los grabados del *Libro de la montería*»), por ejemplo, muestra la deuda de las imágenes de caza de la edición de esa obra venatoria medieval por Argote de Molina (Sevilla, 1582) con una serie de grabados del flamenco Jan van der Straet producida durante la estancia de este en Florencia: además de ilustrar cumplidamente cómo esos grabados se simplificaron y, en ocasiones, se fusionaron en el impreso sevillano, la autora identifica sagazmente el propósito de su incorporación, que no es otro que el de convertir un texto medieval de función principalmente utilitaria en «un tratado enciclopédico sobre el arte de cazar» (p. 216), enaltecendo de paso la figura del editor, pues Argote hizo que el grueso de los grabados se reservase para el paratexto que él mismo añadió a la obra en forma de discurso preliminar;

se recorre aquí, pues, un proceso inverso al detectado, por ejemplo, en la *Cárcel de amor* o la traducción del *De proprietatibus rerum*, casos en que las transformaciones en el formato o las ilustraciones revelan un itinerario editorial crecientemente orientado al consumo de masas. En diversos ámbitos de recepción se manifiesta, en efecto, la emergencia a medida que avanza el Quinientos de un público dispuesto a arrumbar el estilo editorial marcadamente popularizante (en lo que hace, al menos, a la producción en lengua vernácula) de la primera mitad de siglo, como se concluye del detallado estado de la cuestión que José Aragüés Aldaz («Los legendarios medievales en la imprenta: la *Leyenda de los santos*») traza en torno a la intrincada silva textual de las colecciones de vidas de santos: la *Leyenda de los santos*, que representa la «hagiografía de corte más popular o novelesco» (p. 34) derivada de la llamada Compilación B de la *Legenda aurea* de Voragine, conoce una exitosa vida editorial entre los últimos años del Cuatrocientos y las décadas centrales del siglo XVI, a lo largo de la cual se produce un progresivo enriquecimiento tanto en paratextos como a través de la inclusión de santos de interés local (Víctores o Atilano en las ediciones de Burgos; Braulio, Valero o Engracia en las de Zaragoza; Justa y Rufina, san Isidoro o san Fernando en las sevillanas, etc.); mediante una cuidadosa reconstrucción que incluye la adecuada ponderación de varias ediciones perdidas, el autor logra dar pleno sentido a la historia de la transmisión de este texto, cuyas transformaciones deben entenderse como un esfuerzo por competir como producto devocional con el más elaborado *Flos sanctorum* pergeñado por los jerónimos a mediados del Quinientos y revisado diversas veces por prestigiosos teólogos: si el formato de bolsillo y la adaptación al ámbito local del primero indican la búsqueda de un público «más amplio y menos exigente», la disposición *in folio* y el aparato teológico que acompaña al segundo revelan su orientación hacia «los anaqueles de la biblioteca conventual» (p. 34), si bien la aparición de las elegantes versiones de Vilegas y Ribadeneyra en las últimas décadas del Quinientos condenarían al olvido a las dos compilaciones de origen medieval. El cambio de tendencia en los gustos del público en torno a las décadas centrales de ese siglo puede seguirse igualmente a través de las traducciones castellanas de obras de Boccaccio, asunto abordado aquí por Gaetano Lalomia («La *Fiameta* nella tipografia spagnola del Cinquecento»): la comprobación de que las cuatro versiones medievales de obras del certaldés que alcanzaron la imprenta (*Decamerón*, *Fiameta*, *Caída de príncipes*, *De las mujeres ilustres*) dejaron de reeditarse a partir de 1570 le conduce a concluir que «evidentemente il paradigma culturale è mutato» (p. 135) en torno a esa

fecha;⁴ centrándose en las tres ediciones ibéricas de la *Fiameta*, observa cómo las portadas de las dos últimas (1523 y 1541) añaden respecto de la *princeps* comentarios (bastante ritualizados, por otra parte) acerca de las bondades morales y de estilo («sotil y elegante») de la obra, pero falta en cambio en la tradición castellana la preocupación filológica por la progresiva depuración del texto, por una remodelación de la división en capítulos y párrafos que no siga servilmente el modelo de los manuscritos medievales y por la asignación de la obra a un paradigma genérico, rasgos que caracterizan el devenir editorial de la obra en Italia: ello delata, una vez más, que la versión hispánica procuró su difusión entre un amplio público más interesado por la trama sentimental que atento a primores de estilo o erudición,⁵ y que este público, por otro lado, dejó de ser tan fácilmente accesible en el tramo final del siglo xvi.

Las restantes contribuciones del volumen abordan, como hemos avanzado, aspectos relevantes de la producción y recepción del libro en la imprenta manual desde perspectivas complementarias a las ya examinadas. La completa semblanza de la labor del impresor suabo-aragonés Jorge Coci (o Georg Koch) a cargo de Manuel José Pedraza («Por George Coci, alemán») no solo recuerda, como otros trabajos del volumen (el de Sanz Julián, sobre todo), la extraordinaria importancia de las relaciones con el sureste germánico en los años tempranos de la imprenta ibérica (lo que el autor denomina «colonización tipográfica»), sino que pone ante los ojos un dechado de negocio editorial exitoso en aquel tiempo (monopolio de la actividad impresora en la ciudad, relación fluida con los intelectuales locales, mantenimiento de una librería propia, capacidad para costear las propias ediciones, diversificación del capital en negocios y arriendos ajenos a la imprenta), centrado, como es esperable, en la producción de obras devocionales, teológicas y litúrgicas y orientado, en último término, al medro económico (la seguridad que ofrecen las rentas fijas, frente a la inestabilidad ganancial de una imprenta de la que acaba desprendiéndose) y el ascenso social. Josep Lluís Martos

⁴ Posiblemente, este “abandono” de Boccaccio no se deba tanto a un desinterés hacia el autor como a un rechazo hacia la lengua («a tratti meccanica, strumentale» en el caso, por ejemplo, de la *Fiameta*: p. 140) y los modos expresivos cuatrocentistas de esas versiones castellanas, así como a una mayor capacidad de acceso al texto original italiano, tal como revela la presencia de este en diversas bibliotecas privadas áureas (así se deduce de los datos que aporta el propio autor, pp. 138-139).

⁵ Así lo sugiere, por lo demás, la utilización en la portada de la edición sevillana de Cromberger (1523) de una xilografía igualmente empleada para representar a Leriano escribiendo a Laureola en la *Cárcel de amor* salida de ese mismo taller (1525).

(«Un cancionero incunable valenciano: descripción bibliográfica, estructura y contextos») ofrece, a vueltas de la exhaustiva caracterización de un temprano impreso cancioneril de asunto piadoso (Valencia, Pere Trincher, 1489: BNE I-1471),⁶ un análisis del entorno cultural en que aparecen estas obras, desgranando las condiciones que debieron presidir el certamen poético que dio origen al volumen, desvelando el trasfondo de competición entre autores que aspiraban a los apetecibles premios en disputa (como revela la inclusión en el libro no solo de la resolución del jurado, sino de la de una apelación del concursante Pere d'Anyó contra el ganador, Lluís Roís, que puede relacionarse con la posterior denuncia de aquel contra este por judaizante) y subrayando el papel decisivo que desempeñaban en la aparición de estas obras los individuos de la burguesía local (en este caso un cierto Jaume Gassull) que promovían tales concursos e incluso disponían la edición y redactaban sus diversos paratextos. También Marinela García Sempere («*Ordenat per lo discret en Miquel Ortigues, notari de València. Sobre l'autoria i les edicions de Lo plant de la verge Maria fins al segle XXI*») aborda un texto devocional valenciano (un conjunto de coplas marianas cuya primera edición conocida identifica la autora con un ejemplar incompleto de 1511 preservado en la biblioteca universitaria de Valencia) para, a través del análisis de su trayectoria editorial (y, principalmente, del orden en que figuran las piezas poéticas y de las atribuciones que contienen las ediciones tempranas, así como de las pistas que ofrecen los famosos registros de la biblioteca de Hernando Colón), sustanciar la posibilidad de que se deban, en su conjunto, al notario valenciano Miquel Ortigues, pues el *Registrum B* de Colón le atribuye unas coplas a los santos Joaquín y Ana que bien pudieran ser las que aparecen igualmente en la segunda edición conservada (Barcelona, 1528) de esas coplas, que claramente atribuye a Ortigues el *Plant de la verge*, primera de las composiciones del volumen.⁷ Finalmente, Antonio Moreno Hernández («La forma textual del ejemplar de la British Library, IB. 53296 de la edición del *Bellum Galli-*

⁶ Aunque el autor no lo señala, el artículo es complementario de otro suyo recientemente aparecido en la *Revista de Poesía Medieval*, 30 (2016), pp. 199-231, y dedicado a la tipografía, decoración y datación de este mismo impreso.

⁷ Aunque comparto en lo sustancial los argumentos y las conclusiones de la autora, no puedo estar de acuerdo con la idea de que el sintagma *novament estampades* en el título de la edición de 1511 implique «que potser hi havia alguna o algunes impressions anteriors» (p. 103). En el siglo XVI, *novament* (como el castellano *nuevamente*: cf. Álvaro Octavio de Toledo, «Dos caminos sobre un mismo trazado: a propósito de la gramaticalización de *dar tiempo* y *nuevamente*», *Medievalia*, 35 [2003], pp. 90-134) no signifi-

cum de César (Burgos, 1491)») pasa revista, en una breve contribución, a las variantes de estado de la *princeps* hispánica del *Bellum gallicum* (que, por lo demás, sigue a plana y renglón la edición veneciana de Scotus, 1482), concluyendo, de acuerdo con las observaciones formuladas ya hace tiempo por el llorado Jaime Moll, que los diversos estados de diferentes cuadernos no se combinan luego ordenadamente al formar los ejemplares, de manera que un ejemplar dado puede contener tanto estados muy tempranos como estados muy tardíos de los distintos pliegos. Como puede verse, este conjunto de trabajos abre asimismo la perspectiva del volumen a la consideración de los impresos hispánicos tempranos producidos en lenguas distintas del castellano.

En conjunto, el volumen resultará de notable interés y grata lectura para todo investigador interesado por las posibilidades de alcanzar un mejor conocimiento del modo en que textos medievales de muy diversa índole (de ficción, tratados, obras devocionales e incluso técnicas) fueron interpretados por sus productores materiales y sus receptores de fines del siglo xv y del siglo xvi a través de las huellas que esas distintas formas de lectura imprimieron en las mutaciones características del libro hispánico antiguo (cambios de formato, selección de imágenes y reajustes iconográficos, adición y reordenación de piezas individuales textuales o paratextuales, reutilización de ilustraciones en obras de temática afín, integración de obras diversas en volúmenes unitarios, etc.). Buena parte de los trabajos del volumen revelan la utilidad del seguimiento de la evolución material del conjunto de la tradición impresa de una obra a la hora de esclarecer cuestiones ecdóticas (Aragüés), de atribución de autoría (García Sempere), de adscripción a un género textual o editorial (Marín Pina) o de horizonte de recepción (Lacarra, Lalomia, Santonocito, Sanz Julián), y todos ellos contribuyen a contemplar las obras estudiadas a través de la labor de los distintos agentes (compiladores, editores y promotores, impresores, ilustradores) que intervinieron en los modos de presentar al público el objeto que más contribuyó a difundirlas a partir de fines del Cuatrocientos, esto es, el libro impreso, concebido y analizado como un todo integrado por texto, paratextos, imágenes y *mise en page*. Dichos modos, como muestran una y otra vez los trabajos de este volumen, no se dan *ex nihilo*, sino que son en gran medida

caba 'de nuevo, otra vez, una vez más', sino 'de forma nueva o novedosa, con novedad', de manera que esa indicación en la portada invita a suponer exactamente lo contrario, esto es, que se trata de una *princeps* (lo que, por otra parte, en absoluto significa que realmente lo fuera, pues los editores e impresores no siempre guardaban verdad cuando alardeaban de la originalidad y novedad de sus productos).

deudores del desempeño de los profesionales de la edición en los talleres alemanes, franceses o italianos; pero el tratamiento editorial concreto de los textos individuales dados a luz en el solar hispánico añade a estas dimensiones interpretativas que conviene no pasar por alto en una hermenéutica que persiga en su labor una auténtica historicidad. Los colaboradores de este proyecto se han propuesto, afortunadamente, no solo explorar esas dimensiones, sino dar a conocer sus datos y resultados con el máximo detalle filológico en una forma compatible con las exigencias de la era hipertextual que habitamos.

MARIUS RUSU

📖 Marco Callegari, *L'industria del libro a Venezia durante la Restaurazione (1815-1848)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2016 («Biblioteca di Bibliografia. Documents and Studies in Books and Library History», 200), pp. xviii+286, ISBN 978-88-222-6450-3, € 34,00.

A quasi cent'anni dal primo volume, *I codici danteschi della Biblioteca Universitaria di Bologna* di Carlo Frati (1923), la collana «Biblioteca di Bibliografia» dell'editore Olschki è arricchita da un contributo, il numero 200, emblematico già nel titolo; esso racchiude, oltre a un perimetro temporale netto, un'ibridazione di significato fra i termini "industria" e "libro". Per l'oggetto libro il secolo XIX è «industriale» a tutti gli effetti (Frédéric Barbier, *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004, p. 449): dopo una parabola ascendente che lo ha portato ad avvicinarsi sempre più alla sua vocazione industriale e di massa, il processo di innovazione è culminante. Il medium che agli esordi ricalcava la struttura del manoscritto, raggiunge una maturità essenziale, traghettando l'idea di un oggetto libro emancipato e sempre meno propenso a essere appannaggio di una cultura d'élite.

Nella breve prefazione Mario Infelise rimarca le basi dalle quali la ricerca prende avvio: «Come la storia di Venezia non si esaurisce nel 1797, con la fine della Repubblica, la storia dell'editoria veneziana non si conclude con l'arrivo dei Francesi in Laguna» (p. ix). Questo il motivo di una ricostruzione rigorosa dell'ecosistema editoriale d'area veneta, che fa propri strumenti statistici e d'archivio. Come l'autore stesso specifica, contrariamente all'Archivio di Stato di Milano caratterizzato da un ordinamento di tipo peroniano (per materia), quello veneziano è ordinato secondo un metodo storico (p. xv), nella continuità del vin-

colo/nesso archivistico che lega i documenti (Giorgio Cencetti, *Il fondamento teorico della dottrina archivistica*, in Id., *Scritti archivistici*, Roma, Il Centro di ricerca Editore, 1970, p. 39). Un simile lavoro di estrapolazione del materiale richiede una conoscenza scrupolosa degli enti produttori e delle loro competenze, al fine di un'interpretazione congruente della documentazione. L'indagine coinvolge fondi dell'Archivio di Stato di Venezia come *Governo austriaco II dominazione, Presidio del Governo, Ufficio centrale di censura*, accanto a notarili e agli annali del giornale lagunare *Gazzetta privilegiata di Venezia*. Il risultato è un'incurSIONE nella storia editoriale e culturale della Venezia durante la Restaurazione. Da nucleo di potere nel Regno d'Italia di Eugenio Beauharnais ad appendice periferica dell'Impero asburgico, la città lagunare vive un declino inesorabile (Marino Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 151).

La ricerca è debitrice e in diretta successione con una bibliografia, che l'autore dimostra di padroneggiare, inaugurata dagli studi pionieristici di Marino Berengo sui tipografi capaci di un salto da "bottega" a "impresa" (Giuseppe Antonelli, figura ricorrente nel volume di Callegari) e sulle «tipografie liberali», come quella del Gondoliere (p. XIII). Nondimeno si tratta di incursioni singole, che pur analizzando casi significativi non inquadrano lo scenario editorial-culturale complessivo. I meccanismi di funzionamento legati a casi isolati ammettono la formulazione di teorie e ipotesi, ma necessitano di un riscontro archivistico e soprattutto statistico; Marco Callegari consacra ampie porzioni del volume all'elaborazione di cifre che impressionano per la puntualità e la riflessione metodologica che incoraggiano: addetti alla stampa, torchi, numero di fogli di stampa, operatori del settore tipografico; le appendici dei capitoli terzo e quarto (pp. 111-113 e 172-195) riconducono a un'interazione strategica tra storia, economia, archivistica, editoria e cultura, in un approccio eterogeneo auspicabile per qualunque opera si prefissi la ricostruzione di un ambiente editoriale.

L'industria del libro a Venezia durante la Restaurazione (1815-1848) articola le direttive di ricerca in cinque capitoli: 1) La crisi della stampa veneziana tra la fine della Repubblica e il Regno d'Italia napoleonico, 2) Tipografie e librerie al tempo del Regno Lombardo-Veneto. La normativa e la sua applicazione, 3) Le aziende: tipografie e librerie, 4) La produzione dei libri, 5) Il commercio librario. Il nodo centrale è l'oggetto libro, assunto a pratica collettiva, arbitrata da norme giuridiche e sottoposta a un controllo stringente dall'autorità. La parabola di Venezia è calante, ma parliamo di una parabola che si allunga su decenni,

senza troncamenti *ex abrupto*. Studiare questa parabola equivale a una scorribanda in un territorio inesplorato, alla ricerca di tracce che chiariscano o illuminino i motivi del regresso editoriale lagunare; d'altronde è autentica la posizione preminente che Venezia manteneva nel mercato libraio fino agli ultimi anni del Settecento (Gianfranco Tortorelli, *Tra le pagine. Autori, editori, tipografi nell'Ottocento e nel Novecento*, Bologna, Pendragon, 2002, p. 39).

Il primo capitolo, "La crisi della stampa veneziana tra la fine della Repubblica e il Regno d'Italia napoleonico" (pp. 1-12), è un passo propeudeutico a un discorso che rifugge toni trionfalistici: esiste una consapevolezza del ruolo subordinato di Venezia nell'orizzonte del libro, poiché l'intento precipuo è sondare un sottobosco ancora oggi nebuloso e portare alla luce pratiche editoriali perduranti o evoluzioni del commercio librario. Il passaggio dal secolo XVIII al XIX ridimensiona le ambizioni editoriali di Venezia, con una sfera commerciale destinata a chiudersi sempre più asfitticamente (p. 11) e la condanna a un declino dai contorni drammatici (*L'editoria italiana nel decennio francese. Conservazione e rinnovamento*, a cura di Luigi Mascilli Migliorini e Gianfranco Tortorelli, Milano, Franco Angeli, 2016, p. 10).

In totale controtendenza con l'era in cui Venezia rappresentava la capitale del libro europeo (Giorgio Montecchi, *Itinerari bibliografici. Storie di libri, di tipografi e di editori*, Milano, Franco Angeli, 2001), il ritorno austriaco dopo la parentesi napoleonica e la Restaurazione strangolano i canali di distribuzione degli stampatori lagunari, obbligando tipografi di spicco come Anton Fortunato Stella e Silvestro Gatti a emigrare rispettivamente verso Milano e Pordenone. Il neonato Regno Lombardo-Veneto sotto l'egida dell'Impero Austro-Ungarico disciplina il mestiere del libraio attraverso un *Regolamento per il Corpo dei Libraj e Antiquarj*, la cui applicazione oscilla in base ai periodi economico-politici e alla reputazione dei soggetti richiedenti. Girolamo Tasso, Alessandro Torri, i fratelli Gamba incontrano notevoli difficoltà nell'ottenere il nullaosta per esercitare l'attività libraria.

Condivisibile la scelta di riservare una sezione del terzo capitolo "Le aziende: tipografie e librerie" (pp. 45-113) ai librai, con uno sguardo focalizzato sulla dimensione commerciale. La sinergia tra i fondi archivistici offre un quadro dettagliato delle attività di una tipografia emblematica, la Molinari, con atti notarili e un inventario dell'attrezzatura tipografica (pp. 56-58), singolare per l'elevato grado di dettaglio. L'autore presenta una valutazione quantitativa delle tendenze economiche legate ai librai (p. 103-113): cifre meticolose che illustrano uno scena-

rio stabile per il numero di negozi, «nello stesso arco di tempo sembra invece essersi verificato per le tipografie un calo ... di circa un terzo, determinato dalla progressiva chiusura delle ditte meno forti ormai non più attrezzate per un mercato sempre più competitivo» (p. 110). La convergenza tra dati economici, catastali, notarili e di governo costruisce una narrazione convincente delle stamperie che operano nell'ambiente veneto.

Fonte primaria del quarto capitolo, "La produzione dei libri" (pp. 115-195), è il bollettino dell'Ufficio Centrale di Censura, confluito nell'*Elenco delle opere stampate e pubblicate in Venezia e nelle Province Venete*, campione rappresentativo dell'industria tipografica nel territorio veneto-friulano. L'interpretazione di tabelle comparative e grafici delinea un panorama non trascurabile, con cifre eloquenti: 30.193 pubblicazioni in un arco di tempo che va dal 1821 al 1847 (p. 116). Numeri che, confrontati alle curve di elaborazione economiche, dimostrano come «la produzione delle tipografie di Venezia e delle Province Venete seguì di massima la curva dell'economia generale» (p. 119), a dispetto di una politica estesa delle ristampe che ristagnava il mercato editoriale e una censura diffusa (Giampietro Domenico Berti, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione di storia patria per le Venetie, 1989, pp. 374-376).

Il quinto capitolo, "Il commercio librario", si concentra sulle forme di vendita e diffusione del libro nell'area veneta, sostanzialmente immutate dai secoli precedenti. Gli argomenti spaziano dall'editoria scolastica, i giornali, i cataloghi di vendita, i gabinetti di lettura, le biblioteche circolanti fino all'importazione dei libri stranieri. Parlare di libri stranieri significa parlare di circolazione delle idee, e con quest'ultimo tema affiorano elementi tutt'altro che secondari: la politica censoria si manifesta in tutta la sua malevolenza, arrivando a far calare il maglio del sequestro persino su opere "tradizionali" come il *Decamerone* di Boccaccio (879 esemplari confiscati al libraio padovano Antonio Carrari Zambecari nell'aprile 1824, p. 230). Tuttavia, a tormentare il sonno dei censori e degli ispettori doganali tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta, sono principalmente gli agenti di commercio dei librai d'Oltralpe. Gli inviati delle ditte straniere intessevano relazioni con i librai veneti, contribuendo a creare una "rete del libro" capace di traslare i confini geografici. Il 3 gennaio 1838 il cancelliere Metternich si rivolge in prima persona ai funzionari imperiali per chiedere la revoca dei passaporti ai commessi viaggiatori «che intendessero effettuare associazioni e altre attività di compra-vendita libraria ... ribadendo che era considerato

troppo alto il rischio della diffusione di opere proibite» (p. 236). È la spia della volontà precisa di arginare un fenomeno che aveva assunto tratti endemici. Inserito, con integrazioni, in questo capitolo il caso del libraio bolognese Luigi Rusconi, ma domiciliato a Padova, già oggetto di studio da parte dell'autore nel suo *Stampatori e librai a Padova nella prima metà dell'Ottocento* (Padova, Il Prato, 2013). A un lettore distratto la ricostruzione delle numerose imputazioni e ingerenze governative può apparire eccessivamente minuziosa, eppure si tratta di un criterio efficace: il caso è emblematico (pp. 242-246) poiché il soggetto è un attore di rilievo dell'editoria veneta (la tipografia della Minerva alla quale Rusconi partecipava prendeva le origini dal marchio coniato nel 1808 da Nicolò Bettoni) e le vicende che lo interessano sono paradigmatiche di prassi diffuse e consolidate.

Un aspetto da notare è l'attenzione alla produzione stampata di massa come opuscoli, operette confessionali, stampe e calendari, (*Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a cura di Lodovica Braidà, Torino, UTET, 2010), soggetta alla nuova legislazione entrata in vigore con il ritorno austriaco, e ispirata al *Regolamento per il Corpo dei Libraj e Antiquarj* di Francesco I del 18 marzo 1806. Attraverso la cronaca di librai girovaghi si spazia con lo sguardo su un fenomeno cospicuo esteso a più livelli: economico, editoriale, culturale (p. 198).

In appendice al quinto capitolo la trascrizione di due documenti originali estratti dal fondo *Presidio di Governo II dominazione austriaca* e firmati dalla Direzione Generale di Polizia (p. 267); il primo è datato 3 luglio 1837 e riporta i volumi sequestrati nella libreria Santini, il secondo 24 luglio 1841 e contiene un elenco ordinato per autore «dei libri proibiti asportati allo Stabilimento Libraj del Gondoliere» (p. 268). In entrambe le testimonianze spiccano opere all'indice di Victor Hugo, Honoré de Balzac, Carlo Botta, Silvio Pellico, George Sand.

Concludendo, il libro di Marco Callegari, responsabile della Biblioteca del Museo Bottacin nei Musei Civici di Padova e docente di Bibliografia presso l'Università cattolica del Sacro Cuore di Brescia, inquadra una fase sintomatica della storia culturale veneziana, a lungo contaminata da ambiguità; *L'industria del libro a Venezia durante la Restaurazione (1815-1848)* riempie un vuoto ricostruttivo nella storia culturale e offre al lettore un paesaggio editoriale complesso.

MARIUS RUSU

📖 *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze e Corrado Viola, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017 («Biblioteca del XVIII secolo», 32), pp. xxxviii+750, € 75,00, ISBN 978-88-9359-017-4.

Quando si tratta di «percepire ... il rumore e il colore del tempo» i carteggi, in virtù della loro natura, assumono una funzione omni-rivelatrice (Gino Tellini, *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 9); catalizzatori di interrogativi, i loro perimetri interpretativi sarebbero limitati solo dagli interessi dei lettori, ergo potenzialmente illimitati. Come convive questa funzione delle epistole con il discrimine tra epistolarità “letteraria/fittizia” ed epistolarità “privata/reale”? Quali problematiche ermeneutiche sorgono quando si decide di esplorare l’arcipelago della letteratura epistolare? È la sottotraccia che attraversa tutto il volume *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, raccolta degli atti del II convegno C.R.E.S. (Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento), ospitato alla Biblioteca Civica di Verona il 25-27 febbraio 2015. Il volume qui in esame sembra il naturale contrappeso della raccolta curata da Corrado Viola *Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento* (atti del primo convegno C.R.E.S., Verona 4-6 dicembre 2008), pubblicata nel 2011 sempre per i tipi delle Edizioni di storia e letteratura. I titoli speculari inquadrano, in un arco temporale dai confini mobili e permeabili come è il secolo XVIII, anche una differenza di impostazione metodologica: laddove *Le carte vive* chiedono un’attenzione storico-documentaria/culturale e si fregiano di un’indole testimoniale, *Le carte false* indagano un “ipergenere” «come quello epistolare ... tradizionalmente marcato da caratteristiche formali codificate e imprescindibili», capace di evocare in contemporanea l’atto dello scrivere e quello del leggere (*Premessa* di Corrado Viola, p. xv).

Il confronto con la tradizione è d’obbligo: si fa risalire la normativa del genere epistolare già alla retorica classica e questa persiste nel Medioevo, senza tuttavia stabilire un confine così netto da rifuggire ambiguità. Si pensi alla *Lettera del Prete Gianni*, testo apocrifo in teoria indirizzato all’imperatore bizantino Manuele Comneno; «la lettera fittizia, infatti, era all’epoca un genere letterario molto in voga, ma i contemporanei la considerarono un documento, non un’invenzione lette-

riaria» (Jacques Le Goff, *Un lungo Medioevo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006, p. 219). Il ragionamento si articola su un multi-livello. L'epistola, vettore di una «moderna coscienza autobiografica» (Gianluca Genovese, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Padova, Antenore, 2009, p. 25), determina se stessa e il suo uso in un'istanza di verità, eppure vive un conflitto nel momento in cui emerge l'elemento artefatto della comunicazione.

Per l'esplorazione di un «universo così variegato» (p. xv) sono state approntate cinque sezioni: 1) Il libro di lettere, 2) Il romanzo epistolare, 3) La critica e la storiografia teatrale, artistica e letteraria, 4) L'odeporica, 5) La scienza. Completano la *Premessa* di Corrado Viola e aprono il volume due brevi saggi: *Prefazione. L'epistola boccacciana: un archetipo mancato?* di Giuseppe Chiecchi e *Introduzione. «Intanto questo mio scritto sarà una lettera, sarà ciò che vorrete voi». Il mercato delle lettere e la tipologia epistolare nel Settecento*, firmato da Sabine Schwarze. La ripartizione è frutto di una riflessione *ex post*, sulla base dei contributi raccolti, non costruita in base a un discorso programmatico. La scelta editoriale di prendere le distanze da parametri rigidi è condivisibile, trattandosi della collezione degli atti di un convegno. Questo esclude una trattazione organica, che disciplini la materia secondo schemi e coordinate definiti. Ma all'interno del volume non mancano spiragli teorici, affidati soprattutto ai contributi che aprono ogni sezione; eccezione il capitolo conclusivo, che esordisce con le strategie di divulgazione scientifica di Antonio Vallisneri, a firma di Dario Generali, pp. 647-661.

La mole del volume e il numero dei contributi, ben 44, ci impongono di impostare il discorso su direttive panoramiche, perlustrando i fattori nodali di ciascuna sezione.

Le questioni portate alla luce dalla prima sezione, «Il libro di lettere», intersecano considerazioni archetipali del discorso letterario epistolare: l'identità metamorfica di un autore come Saverio Bettinelli (Alessandra Di Ricco, pp. 149-160), «l'instabilità formale» di Pietro Chiari nelle *Lettere di un solitario a sua figlia* (Rotraud Von Kulesa, pp. 175-185), il consumo di massa ostracizzato perché ritenuto appannaggio di un pubblico ignorante (Fabio Forner, *Un'utile letteratura di consumo: le Lettere critiche di Giuseppe Antonio Costantini*, pp. 107-125). Sono tematiche al centro di una questione autoriale già oggetto del dibattito critico sulla forma epistolare: «like our own lives, epistolary fictions contain no narrator, since the letters are written simultaneously elements of the plot, and only become narrations when "overheard" by the reader of the novel. Epistolary fiction is a function rather than a thing» (Thomas O.

Beebee, *Epistolary Fiction in Europe 1500-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 8).

Il secondo capitolo, “Il romanzo epistolare”, è il luogo dove le contaminazioni tra epistolarità fittizia e reale si fanno più marcate; per questo un *detour* al saggio di Sara Grau (p. 585) è consigliabile. Al suo interno l'autrice offre alcuni esempi rilevanti e considerazioni teoriche sulla «alleanza con il romanzo» che distingue la narrazione di viaggio, già teorizzata da Luca Clerici nel 2008 (*Scrittori italiani di viaggio*, vol. I, edito da Mondadori). Sovrapposizioni formali e di significato, un gusto per documenti spacciati per autentici, e il romanzo epistolare diventa un crocevia letterario del XVIII secolo. «The epistolary novel was a fiction presented in the form of authentic documents which were always liable to be mistaken for real ones» (Kristine Haugen, «Imaginary Correspondence: Epistolary Rhetoric and the Hermeneutics of Disbelief», in *Self-Presentation and Social Identification. The Rethoric and Pragmatics of Letter Writing in Early Modern Times*, a cura di Toon Van Houdt e Jan Papy, Leuven, Leuven University Press, 2002, p. 124). Fabio Danealon ne rimarca l'incidenza nel suo contributo (pp. 202-221), che apre la strada a *case studies* di rilievo: Pietro Chiari (Clara Leri, pp. 239-255), Giuseppe Parini (Paolo Bartesaghi, pp. 269-286), Giacomo Casanova (Gianluca Simeoni, pp. 299-308). La figura di Pietro Chiari torna anche nella terza sezione, “La critica e la storiografia teatrale, artistica e letteraria”, dove Valeria Tavazzi (pp. 437-449) istituisce un parallelo tra il Chiari fiero lottatore nell'agone del dibattito teatrale, con il Giuseppe Antonio Costantini delle *Lettere critiche*, sottolineandone divergenze e mettendo in risalto «suggestioni lucianee e riferimenti goldoniani» (p. 440).

Lo sguardo spazia sull'orizzonte europeo con i saggi di Michele Bertolini sull'arte della mistificazione nella *Religieuse* di Diderot (pp. 257-268), Eric Fracalanza sulla natura della finzione epistolare nei periodici (pp. 501-526), Chiara Sironi sull'opera *Letters concerning Taste* di John Gilbert Cooper, espressione di un dibattito sull'estetica che nella prima metà del Settecento infiammava l'intera società inglese (pp. 543-550). Un caso a parte lo studio di Enzo Neppi (pp. 317-370), il più ampio della raccolta, che costruisce una trattazione sul romanzo epistolare; evidenzia gli acuti «nessi intertestuali» fra la corrispondenza di Abelardo ed Eloisa, la *Clarissa* di Richardson, l'*Héloïse* di Rousseau, il *Werther* di Goethe e l'*Ortis* foscoliano.

Il penultimo capitolo, “L'odeporica”, raccoglie cinque saggi accomunati dalla questione della veridicità, nel segno di un «compromesso» tra una descrizione fattuale e una narritività che rielabora l'aderenza al

reale (Ricciarda Ricorda, *Odeporica epistolare*, p. 567). Fenomeni come quelli dei fratelli Verri, di Girolamo Biffi, quello atipico di Giovanni Ludovico Bianconi, instaurano un “patto” con il lettore sulla base delle coordinate del viaggio settecentesco. Non mancano infrangimenti e parodie del patto, *loci* di autocensura e sperimentazioni sostanziali: oltre all’Algarotti dei *Viaggi in Russia* (citati anche da Anna Maria Salvadè, pp. 617-618), il caso dei fratelli Verri è rappresentativo di un uso quasi “spregiudicato” della forma epistolare (Pierre Musitelli, *Création, écriture et censure dans la correspondance des frères Verri*, seminario presso l’Ecole normale supérieure, Parigi, 19 aprile 2017). L’odeporica è stata oggetto anche dell’incontro *Lettere, memorie e viaggi tra Italia ed Europa. Metodi e casi di ricerca (1789-1870)*, organizzato dal Gruppo di ricerca ADI “Rivoluzioni Restaurazione Risorgimento” (Roma, 15 maggio 2017), occasione per esporre casi e metodi di ricerca su un tema che sembra racchiudere in sé problematiche non trascurabili.

Tornando alla *Premessa* iniziale, Corrado Viola si era affidato alle parole di Hugh Blair per avviare la discussione sul binomio epistolarità fittizia ed epistolarità reale (pp. ix-x), proponendo maggiore coscienza verso un genere gravido di sensi e capace di segnare la vita letteraria e culturale di un intero secolo. *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano* è una raccolta di atti lodevole per il tentativo, assai ben riuscito, di illuminare un territorio costellato da zone d’ombra. Le ricerche sulla letteratura epistolare sono tutt’oggi in fase di scandaglio, ma consentono un moderato ottimismo: il terzo supplemento allo strumento bibliografico curato da Corrado Viola *Epistolari italiani del Settecento* (in fase di ultimazione), e il repertorio in cantiere della curatrice di questo volume, Valentina Gallo, sul censimento di libri di lettere nel periodo 1701-1800, sono segnali di un fermento che ha la possibilità di investigare molteplici orientamenti, compresi quelli trascurati o messi in secondo piano. Questo implica forse l’opportunità di uno scavo ancora più profondo sulla figura autoriale, e sulla raffigurazione che lo scrittore fa di sé stesso quando si cimenta con un genere come quello epistolare. «Di fatto non v’ha cosa più difficile per un autore il qual pubblica le proprie lettere, che lo spogliarsi interamente della riflessione a ciò che altri ne diranno» (Hugh Blair, *Lezioni di retorica e belle lettere*, Venezia, Presso Tommaso Bettinelli, 1808, tomo II, p. 221).

BARRY TAYLOR

📖 Víctor Martínez-Gil (coord.), Jordi Cerdà Subirachs, Gabriella Gavnin, Sadurní Martí Castellà, Eulàlia Miralles Jori, Josep Pujol Gómez, Pep Valsalobre Palacios, *Models i criteris de l'edició de textos*, Barcelona, Editorial UOC, 2013, pp. 406, ISBN 978-84-9029-959-3, € 30.

As Víctor Martínez-Gil explains in his *Introduction*, this is a successor to *L'edició de textos* (Barcelona, Universitat Oberta, 2002). Two differences may be detected between the two works. First, the intervening years have witnessed the growth of electronic media. A second adjustment is in the title, more circumspect than that of its predecessor.

Chapter I, «Producció i transmissió dels textos», argues that the present-day Catalan reader of old texts faces all the problems of the Englishman or Spaniard – orthography, archaic or absent punctuation – as well as the added problems created by the lack of spelling norms in Catalan before 1913: Spanish had settled into its current norms around 1726-1739 and 1771, with the Dictionary and Grammar of the Spanish Academy, albeit subject to revision up to the present day.

Textual criticism is defined as the discipline which restores the text to the author's intentions or (if the author is unidentified) the context of its creation; what Gilbert Highet dismissed as «ultimately a glorified form of proof-reading».¹ Textual criticism also appreciates the importance of preserving the text at different points in its development after the author's time. He notes that textual criticism takes its name from the German “Textkritik”, while in Italian it is commonly referred to as “Filologia [del testo]”. “Ecdotique”, which gives this journal its name, was coined by Henry Quentin in 1926.

For the authors of the present volume, textual criticism includes paleography, codicology, diplomatics, textual bibliography, stemmatics and *filologia d'autor*. Recent developments include “Textual Scholarship” and “Text Cultures”. They also note a tendency for all old writing to be read as literature and therefore in need of a superior level of textual criticism.

The volume is full of useful definitions, which I list here in the absence of an index.²

¹ *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Culture*, Oxford. Oxford University Press, 1967, p. 496.

² Acèfal, àpode (p. 263); autògraf (p. 24); *codex optimus, codex receptus, codices plurimi* (p. 57); *constitutio textus* (p. 60); *contaminatio* (p. 99); còpia de servei (p. 29); *copy text*

Martínez-Gil also makes the important distinction between text and book on one hand and witness on the other (pp. 26-27). He might have explained *còdex* (p. 26) as a bound book, as distinct from loose leaves. To these witnesses are now added computer disks etc., soon to be obsolete.

The original may be material or ideal. To the autograph must be added the *idiògraf*, a copy made by another person under the author's supervision. Martínez-Gil distinguishes the apograph, copied from the original without the author's supervision; the antigraph is the copy (model) from which other copies are made. However, as he notes, many scholars use apograph and antigraph to mean copy in general (p. 29). He makes a distinction between Textual tradition used only for witnesses not supervised by the author, and Textual history which includes all witnesses (p. 29).

In the print period there appears the *còpia de servei*, for example a manuscript copy made by the author as a presentation copy (an example is cited from 1999).

For modern authors (he cites Maragall) *original* might refer to: author's draft; copy with corrections; autograph fair copy; and the last authorial printed edition (Greg's copy text, picked up at p. 94). Martínez-Gil notes also that some of these terms have a broader everyday use (like for instance *manuscript* in English).

Now for variant readings, *formals* or *substancials*: morphology and punctuation are seen as belonging to both categories (p. 34). Variants can be *de tradició* (non-authorial) and *d'autor* (*ibidem*). When he gives a case-study of some variants in the *Segon del Crestià*, his tone becomes more teacherly: «Imaginem que podem...» (p. 35). Variants whose authenticity cannot be determined are *neutres*, *adiafores* or *equivalents*. No guidance is given on how to identify authorial variants.

Mechanical errors are essay to classify (*m/in*, etc.); deliberate changes by the copyist can be when he introduces a reading from another manuscript (*emendatio opere codicum*) or hazards his own conjecture (*emen-*

text base (p. 94); *diffrazione* (p. 91); edició criticogenètica (p. 103); edició diplomàtica/paleogràfica (p. 63); edició sinòptica (p. 101); egodocument (p. 23); *emendatio* (p. 59); error conjuntiu, separatiu (p. 83); error directe, indirecte (p. 60); *examinatio* (p. 60); fac-símil (p. 61); filologia d'autor (p. 96); lliçó formal (p. 93); lliçó substancial (p. 34); mecanoscrit (p. 24); *reading text* (p. 115); *recensio* (p. 57); *stemma* (p. 84-87); *testimoni* (p. 55); *textual bibliography* (p. 92); tradició indirecta (p. 58); variant d'autor (p. 34); variant de tradició (p. 102).

datio opere ingenii). I was surprised to see these terms applied to the copyist as I associate them more commonly with the work of the modern editor, as at p. 82.

There follows a brief introduction to the history of printing and of «calcografia, l'art d'estampar amb làmines metàl·liques gravades en profunditat» (p. 39). One might have explained that wood was more common as a support in the incunable period. He explains that print was broken up once the text (that is, sheet) was printed (*ibidem*), but might have added that printers could not afford to leave standing type. He warns that in Catalan *editor* is ambiguous: editor, proof reader, publisher.

He rightly points out that printer's errors are only partly the same as copyist's, and adds «qüestions com l'enquadernació funcionen de manera diversa: és molt més fàcil que se perdin o es trabuquin els plecs impresos» (p. 42). This is true of the earliest incunables which had no foliation or signatures, but was soon put right.

For purposes of completeness, mention is made of orally transmitted texts such as ballads and tales (pp. 44-46) but the subject is not treated elsewhere in the volume. The survey closes with electronic texts. The last section of the *Introduction* covers types of errors.

In Chapter II, «Tipologies i mètodes d'edició», Sadurní Martí goes into greater detail regarding the preparation of editions. He cites Don Juan Manuel on the vagaries of textual transmission (p. 56), confirming that Don Juan is unusual in his awareness of such issues. Martí regards variation as a fact of life, a problem to be negotiated by the editors. He seems to distance himself respectfully from Cerquiglini (unnamed) and his acceptance and even celebration of variation (p. 56).

The editor has two clients, the author and the modern reader. Martí defines certain key terms. Indirect tradition (p. 58) is of particular interest for Old Catalan literature, given the highly allusive nature of such works as *Tirant*, or the translations of Eiximenis.

If these terms, admirably defined, still seem nebulous to the reader, they are exemplified.

After surveying facsimile and diplomatic editions, Martí presents the *edició interpretativa*, exemplified by *Els Nostres Clàssics* (p. 63); he also mentions the competing norms of NEORL, RIALC, OFE, and CBC (p. 65). Modernising editions (p. 66) are of course not aimed at the scholar; Martí comments that the modern reader of Old Catalan – in contrast with readers of French or Italian – requires only light modernising (p. 66).

There follow sections on the mechanics of manuscript (pp. 68-78) and print (pp. 79-81). Lachmann's method, with its conjunctive and separative errors (p. 83) is explained (*ibidem*) with admirable clarity; as is the construction of a stemma (p. 84-87). We then move on to Bédier, student of Lachmann and for twenty years a Lachmannian (p. 87). He declared Lachmann's method not as scientific as it seemed. The work of these masters was nuanced by Quentin and Contini. This later generation brought in the concept of *contaminatio*: «En realitat sabem que moltes vegades els copistes, quan trobaven un pas incompreensible, recorrien a altres exemplars del mateix text, i en aquest procedir introduïen lliçons d'una altra tradició, és a dir que es produïa una contaminació» (p. 89). And Contini introduced the idea of *diffrazione*: «En alguns passos d'un text ens podem trobar que tots els testimonis tenen solucions divergents, com si davant d'una dificultat cada testimoni hagués cercat una solució pròpia» (p. 91). Some terms however are not explained on first appearance: *descriptum* (p. 87); *lectio difficilior* (p. 91); *branques baixes o mitjanes* (p. 92).

Martí gives a cautious welcome to philogenetic methods, which make use of IT to handle variants.

Textual bibliography is concerned with printed tradition (p. 92). As small changes could be introduced in the course of a print-run, the editor of a printed text should ideally consult all copies of a given edition. For modern texts such variants could be authorial (p. 93). What in manuscript transmission are called *llicions formals* (spelling, punctuation, etc.) in textual bibliography are *accidentals*. «L'editor, segons el mètode i l'opinió de Greg, ha de procurar reconstruir, si li es possible, les variants substancials, però també les accidentals, més properes a la voluntat de l'autor» (p. 93). The editor should prefer accidentals which are closest to the *usus scribendi* of the author.

Víctor Martínez-Gil attributes the concept of *Filologia d'autor* to Dante Isella in 1987. «La filologia d'autor s'ocupa d'editar materials que han estat certificats per la voluntat de l'autor» (p. 96). Of course this is principally relevant to modern authors, who can rewrite their work (Balzac 99; Rodoreda 93).

True authorial variants must be distinguished from *variants de tradició* (p. 102). An edition which presents all the author's versions is *criticogenètica* (p. 103). The editor can take as his base text either the first or last authorial version, consigning the subordinate text to footnotes or (space permitting) margins. An alternative is to present variants interlinearly. An *edició sinòptica* simply prints versions on facing pages or columns (p. 107).

1968 saw the birth of “Critique génétique” in France, with its concept of the avant-text. This can be authorial variants from drafts, but also includes anything the author had written (or read, p. 111) previously. But Martínez-Gil finds the resemblances to older editions greater than the differences: «Si la característica essencial d’una edició de variants d’autor italiana és el fet d’ordenar el material al voltant d’un text final, la crítica genètica francesa, per la seva tendència a la reproducció diplomàtica del dossier genètic, no deixa d’actualitzar el criteri de Bédier del “bon manuscrit”; en canvi, la crítica de variants italiana, per la seva banda, no deixa de renovar – amb la disposició en aparat de les variants, estratificades i confrontades entre elles – les tècniques desenvolupades amb les edicions lachmannianes» (p. 111).

Gabriella Gavagnin writes on IT and editing (p. 117); covering facsimiles and manuscripts and early prints on the web; the use of programs such as “Collate” to collate variants; one strength of IT is its ability to handle large numbers of witnesses. She pronounces the e-editions a turning point in *edicions d’autor* (p. 127).

Jordi Cerdà Subirachs (Chapter III) writes on «L’edició en la història de la cultura i de les idees» from Antiquity onwards. A pioneering figure was Antoni de Bastero (1675-1737), who copied cançoners and compiled *La Crusca Provenzale*. If he was inspired by his time in Italy he set the model for the influence of Italian philology on Catalan textual criticism apparent throughout this volume. He is also an early example of the political strand in Catalan philology which became more entrenched in the Romantic period. Cerdà examines Milà i Fontanals’s plans of 1851 for a library (i.e. collected edition) of Old Catalan literature which proved abortive. The first such collection to see the light of day was Aguiló i Fuster’s *Biblioteca catalana* (1872-); his method was to reproduce his copy text faithfully and to imitate early printing in his choice of type. He points out that nineteenth-century editors of Catalan texts were motivated by the desire to recover their language in its pristine state. We might recall that Ramon Miquel y Planas’s *Biblioteca Catalana* has as its device Adam and the text *Poble que sa llengua cobra se recobra a si mateix*, from Aguiló: «Cap nacio pot dir-se pobra | si per les lletres reneix; | poble que sa llengua cobra | se recobra a si meteix», *Fochs follets* (Barcelona, 1909).

The modern period in Catalan textual criticism began with the Institut d’Estudis Catalans in 1907 and the Fabra norms of 1913. It is not surprising that *Els Nostres Clàssics* (1924-) used the Fabra norms; a greater philological rigour was introduced in 1930. Since then the fortunes of textual criticism in Catalan have followed those of Catalonia itself.

In Chapter IV Josep Pujol deals with «L'edició de textos catalans medievals». After an introductory overview, he offers practical guidance. He draws attention to the poor survival rate of manuscripts, and gives examples of works with a single witness (pp.180-181). He stresses the importance for some works of the indirect tradition, for example Turmeda's *Disputa de l'ase*, written in the fifteenth century but only known in a French translation of the sixteenth (p. 182); not to mention works known only from documentary references.

Another form of transmission is the *sammelband*: the juxtaposition of various texts encourages the scholar to read each text in the light of its neighbours (p. 189). Yet another phenomenon, which has still to receive a name, is the interpolation of whole texts inside others (p. 189). The *cançonier* (of which the earliest examples are of the thirteenth century) is a work of *compilatio*.³

The modern editor must contend with the contributions made by the copyist, sometimes professional, sometimes not, who imposes his own linguistic background on his text, or modernises it. The Catalan situation is further complicated by the presence of Occitan. The authorial autograph is extremely rare: Pujol cites only two (the poetry of Joan Berenguer de Masdovelles and the *Torsimany* of Lluís d'Averçó, p. 195). Certain texts started their textual transmission as copies from an oral original: the sermons of Vincent Ferrer from reporters' copies and the *Llibre dels feyts* from dictation.

Pujol then gives a detailed account of «Cinc qüestions instrumentals»: identification of paleographical errors, linguistic features, metrics, literary tradition and annotation. This develops general lines set out above by the same author on mechanical errors. There follows a section on editorial norms; what Fouquet and Speer call the *toilette du texte*.⁴ Case-studies follow, on the state of editions of Ausiàs March, Ramon Llull, historiography, narrative fiction and translations: which demonstrates the high degree of activity in recent years. Pujol writes of Llull, «Al mateix temps, el caràcter primerenc de la producció lul·liana fa que la transmissió de la seva obra catalana participi dels problemes relatius a la creació d'un model lingüístic – una *scripta* – català per a les primeres obres literàries, històriques i científiques en aquesta llengua» (p. 239), which introduces the term *scripta* without explanation.

³ N. Hathaway, «*Compilatio*: from Plagiarism to Compiling», *Viator*, 20 (1989), pp. 19-44.

⁴ A. Fouquet and M. Blakely Speer, *On Editing Old French Texts*, Lawrence, Kan., The Regents Press of Kansas, 1979.

In Chapter V, «L'edició de textos catalans moderns», Eulàlia Miralles and Pep Valsalobre turn to early modern texts. Here the situation is quite different. The lack of interest in the *Decadència* meant that there were few critical editions until the 1980s. A new phenomenon of the early modern period is self-translation. Post-medieval texts display features which although good Catalan were dismissed as Castilianisms. The printing press favoured Latin and Spanish. They cite the case of Pere Màrtir Coma, *Directorium curatorum*, commissioned in Catalan, then translated by the author into Spanish, in which form it was a great success. Once printed in Spanish, it was never printed again in Catalan. Significantly, the author also made a Latin translation with an eye on the European market, but it was never printed.

Catalan was printed only in popular works: «es produeix un cercle viciós de desconfiança en la llengua pròpia i d'inhibició per part dels escriptors a l'hora d'usar-la» (p. 260). Learned writing in Catalan remained in manuscript.

Autograph manuscripts of learned texts were rare in the early modern period as they had been in the Middle Ages; a notable exception is Jeroni Pujades (p. 263). A complication which is new to the press is errors made by foreign printers, as Jean Boude of Perpignan admitted in 1666 (p. 269). In the field of manuscripts, they make the interesting distinction between *manuscrits de taller*, often more uniform (eg. Fontanella, Garcia) and *transmissió culta* (e.g. Eura), copied by readers (p. 274). Among prose manuscripts there are examples of printer's copy (p. 277).⁵

Turning now to the history of editing early modern Catalan, they indicate as a first learned edition the *Armonia del Parnàs* of 1703, an edition of poems of Garcia (d. 1623) for the Acadèmia dels Desconfiats by Joaquim Vives, who collated all the available manuscripts (p. 278). They sketch the edition of medieval texts in the nineteenth and twentieth centuries; up until 1988 *Els Nostres Clàssics* had only included early modern texts when they were thought to be older than they were (Ps Boades, *Libre dels feits d'armes de Catalunya*, actually of the seventeenth century); in 1988 the corpus was extended to 1800.

The section devoted to the practicalities of editing is similar in most cases to the methodology of editing medieval texts. For texts with rich traditions, such as baroque poetry, they favour regularisation (p. 299,

⁵ L. Hellinga, *Impresores, editores, correctores y cajistas (siglo xv)*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006.

pp. 303-305). Where there is an authorial copy for part of an author's work they are against applying the orthographical norms of one text to texts in non-authorial copies (p. 300). Like most editors they see no need to reproduce the original punctuation. Certain texts – those intended to be read in two languages and those with images – need an edition which is facsimilar or paleographic (pp. 305-306).

In Chapter VI Víctor Martínez-Gil covers «L'edició de textos catalans contemporanis». He opens with an account of the varying views of normalisation that led up to the Fabra norms. Some authors, such as Verdaguer (p. 314), pre-dated the norms; others opposed them. Many issues for the editor of thirteenth-century texts persist for his twentieth-century colleague: choice of base text, choice between diplomatic and regularising texts.

One area in which the editor of contemporary texts has less freedom than the medievalist is punctuation, although «els textos contemporanis, tot i les lògiques diferències i evolucions, presenten una puntuació equivalent a l'actual que, a més a més, és manipulada estèticament pels autors» (p. 318). He recognises below (p. 329) that punctuation is often supplied by the copy-editor. One freedom is that no contemporary norms are as powerful as those of *Els Nostres Clàssics*: the *Biblioteca verdagueriana* has allowed editors their head (p. 319).

Normalised spelling is still a hot topic, somewhat complicated for contemporary texts with speculation on the author's own pronunciation (p. 322). Note the terms *criteri ortografiador* (old spelling), *normalitzador* (regularising, p. 328) and *normativitzador* (which modernises «Lo rei» to «El rei»).

Martínez-Gil expresses the wish «hem d'aspirar a poder establir algun dia un consens sobre els límits de l'ortografiació, de tal manera que el filòleg pugui aplicar uns criteris de manera més o menys automàtica amb totes les adaptacions que facin al cas particular de cada autor o obra» (p. 329).

The witnesses for contemporary authors are of course more numerous than those of earlier periods: authorial drafts, corrected proofs, correspondence relating to the edition. One figure who looms large in the textual criticism of contemporary authors is the corrector/copy-editor, some of whom were men of letters in their own right (Emili Guanyavents, Francesc Vallverdú), others, I assume, obscure. When the corrector's comments have been accepted by the author, we might speak of shared authorship.

In conclusion, this is a welcome publication which deserves a broader readership than the Catalan students for which it is intended. The range

of approaches – now historical, now discursive, now minute – is enlightening. Of particular interest are the chapters on early modern and contemporary texts, in general less studied than the medieval. There is a certain unavoidable degree of repetition and some technical terms are not explained on first appearance: these shortcomings could have been remedied with an index.

ANDREA SEVERI

📖 Monica Berté, Marco Petoletti, *La filologia medievale e umanistica*, Bologna, il Mulino («Manuali»), 2017, pp. 293, ISBN 9788815265432, € 26.

Il manuale di Monica Berté e Marco Petoletti va salutato con l'entusiasmo che solitamente si riserva a quei volumi di cui da tempo si avvertiva la mancanza e a proposito dei quali ci si chiedeva come mai nessuno si decidesse a scriverli. Benché, infatti, la filologia medievale e umanistica sia una disciplina accademicamente giovane (la prima cattedra in Italia, come ricordano i due autori, fu quella dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, su cui sedette dal 1953 Giuseppe Billanovich, seguita da quella messinese istituita nel 1964), sono ormai quasi settant'anni che la si insegna nelle aule universitarie; ma, nonostante ciò, ad oggi non esisteva un manuale dove apprendere gli strumenti e gli insegnamenti fondamentali di tale disciplina – oggi in Italia accorpata al settore disciplinare della Filologia della Letteratura Italiana – e che fosse utile agli studenti per preparare l'esame (i più volenterosi dovevano barcamenarsi tra appunti e dispense dei docenti, alcuni dei quali – penso alle *Istituzioni di Filologia medievale*, a.a. 2003-2004, di Gian Carlo Alessio – hanno molto generosamente reso disponibile online, da anni, il frutto della loro decennale esperienza).

A pensarci bene, tuttavia, si capisce il motivo per cui è stato necessario tanto tempo perché due filologi scrivessero questo manuale: è difficile mettere nero su bianco, soprattutto indirizzando le proprie pagine a giovani discenti, magari aspiranti filologi, desiderosi di ricevere regole da seguire, che regole certe non ve ne sono, o che, meglio, le eccezioni sono numerose almeno quanto le regole, e che bisogna regolarsi 'di volta in volta' a seconda del caso specifico. Se questo è vero in generale ormai parlando di filologia, dove il metodo del Lachmann resiste strenuamente da circa un secolo in un fortino asserragliato da più parti (i

Fori di questa rivista, del resto, non si sono spesso chiusi, dopo animate discussioni, con la conclusione poco rassicurante che “bisogna valutare caso per caso”?), è vero a maggior ragione per un settore della disciplina, quello medievale e umanistico, per cui il concetto stesso di errore entra spesso in crisi (in mancanza di un sistema codificato di regole, «quello che nel latino antico è classificabile come errore non sempre lo è nel latino dei secoli successivi», p. 31); non solo: lungi, spesso, dall'aiutare il filologo a costruire lo stemma, l'errore risale talvolta l'albero genealogico dei codici sino a collocarsi nell'originale stesso uscito dalla penna dell'autore (si pensi al caso di Boccaccio). Ma, assieme alla nozione di errore, vanno in crisi, o vengono ampiamente ridimensionate, tutte le nozioni basilari della filologia, da quella di “archetipo” a quella di “ultima volontà dell'autore”: le tradizioni testuali con cui ha a che fare il filologo di testi medievali e umanistici sono composte, infatti, da testimoni coevi o di poco posteriori all'originale, che spesso, quando non sono autografi, risalgono direttamente alla copia di lavoro dell'autore (che può essere “in movimento”), anche senza un archetipo; questo fa sì che dalla *collatio* emerga un gran numero di varianti d'autore, anche perché le tipologie di testi cui la disciplina in prevalenza si applica (scolii, postille o *marginalia*, *reportationes* o *recollectae*, *sermones*, lettere) sono particolarmente favorevoli alla formazione e alla conservazione delle varianti d'autore; infine, la “contaminazione”, che siamo abituati a pensare come a un fenomeno stemmatico, può essere qui «originaria o pretradizionale», in quanto spesso la tradizione non deriva da una copia ‘in pulito’, ma da una copia di lavoro con correzioni e varianti, o addirittura da due o più copie di lavoro in movimento (p. 33). Indeboliti principi e teorie, resta insomma «la prassi concreta», che è «ciò che distingue il lavoro dei filologi medievali e umanistici da quello dei classicisti», come ammetteva limpidamente Giovanni Orlandi (p. 32). Con buona pace, dunque, del principio dell'oggettività dell'editore, e della scientificità della filologia, le scelte dell'editore hanno una rilevanza particolare tanto più in questo settore, in quanto si applicano a una «materia inerte» quale il latino medievale e umanistico (la definizione è di Armando Nuzzo, riportata a p. 127).

Il manuale si divide in due parti: la prima è più propriamente esplicativo-argomentativa (pp. 11-165), mentre la seconda è costituita da una originale antologia di testi medievali e umanistici di rilevanza filologica, di cui si dà il testo latino e la traduzione italiana a fronte, con il corredo di note e di una ampia introduzione (pp. 169-251: si va dalla lettera di Lupo di Ferrières a Eginardo a due prefazioni di Aldo Manuzio,

passando attraverso altri quattordici testi, da una lettera di Giovanni di Salisbury sul desiderio di leggere Quintiliano alla sottoscrizione di Poliziano nel suo incunabolo di Catullo, dalla celebre lettera di Petrarca a Giovanni dell'Incisa sulla sua insaziabile fame di libri alla sottoscrizione di Valla alla sua traduzione di Tucidide). La prima parte si articola in quattro capitoli: il primo mira a fornire un «identikit della filologia medievale e umanistica» (pp. 11-43), procedendo attraverso la spiegazione preventiva della teoria lachmanniana e dei suoi principi (pp. 17-31) e affrontando quindi il suo superamento imposto dalla «prassi concreta»; il secondo affronta gli «aspetti materiali» e la «diffusione del libro», illustrando l'importanza della paleografia e della codicologia per lo studio dei manoscritti, e fornendo una serie di preziosi *specimina* di scrittura, da quella carolina fino a quella umanistica libraria di Poggio Bracciolini e quella umanistica corsiva di Niccolò Niccoli (pp. 45-71); il terzo capitolo affronta le modalità di trasmissione dei testi, suddividendoli in alcuni filoni («I classici dal tempo di Carlo Magno agli albori dell'Umanesimo»; «Tra Petrarca, Boccaccio e Coluccio Salutati»; «I Padri della Chiesa»; «Il ritorno del greco»; «L'antiquaria»); il quarto capitolo affronta invece direttamente i problemi connessi con l'edizione di testi medievali e umanistici.

Con l'Umanesimo i manoscritti, come ha a lungo insegnato Giuseppe Billanovich, smettono di essere oggetti anonimi e assumono una fisionomia storica (il primo a dare una «carta di identità» ai codici sarà – come noto – Angelo Poliziano): questo lento processo di valorizzazione del manufatto-libro viene delineato benissimo nel terzo capitolo, «Il rapporto con l'antico» (pp. 73-125), in cui si narrano con dovizia di esempi le vicende di alcuni manoscritti e le storie di una spesso fortunosa e contrastata riemersione di testi che per secoli o non si conoscevano o erano letti da pochissimi chierici in Europa. Per giustificare l'aggettivo «fortunosa» che abbiamo utilizzato basti pensare che a Salutati, che chiedeva insistentemente copia a Pasquino Capelli, segretario del duca di Milano, di quelle epistole ciceroniane scoperte da Petrarca a Verona (*Ad Atticum*, *Ad Quintum fratrem* e *Ad Brutum*), arrivarono inaspettatamente, nel 1392, le *Familiares* ciceroniane, che neanche Petrarca aveva letto (si tratta dell'attuale Laurenziano Pluteo XLIX 7, copia del Pluteo XLIX 9 del IX sec.). In questo densissimo capitolo la capacità degli autori è quella di fornire al lettore mirabili mini-ritratti dei codici, di ispezionare le mani per cui il manoscritto è passato, di censire le copie 'feconde' che ne sono state tratte (ad esempio: il Properzio appartenuto a Coluccio Salutati, oggi Laurenziano Pluteo XXXVI 49, apo-

grafo del Properzio petrarchesco, p. 84). Una delle cose più affascinanti in questo racconto del lento e graduale ritorno dei classici in Europa è il linguaggio metaforico utilizzato dagli stessi protagonisti delle riscoperte, incentrato prevalentemente sul campo semantico della luce e dell'ombra, che davvero induce a considerare il classicismo umanistico (ma sarebbe meglio dire "i classicismi", includendo anche quelli medievali) come un fenomeno di *Erklärung*: Benzo d'Alessandria, ad esempio – notaio a Milano e Como, definito «il più genuino precursore italiano di Petrarca e di Poggio» – mira nel suo *Chronicon* (dove compaiono per la prima volta citazioni non mediate di Catullo, Ausonio, Apuleio narrativo, Censorino, Ditti Cretese) a «illuminare con la luce della verità le tenebre dell'errore»; la biblioteca di San Gallo – il grande palcoscenico, durante il Concilio di Costanza, delle gesta dei pionieri dell'Umanesimo – chiede aiuto in questi termini ai dotti italiani, fatta persona tramite una prosopopea in una lettera di Cencio Rustici all'amico Francesco da Fiano: «Liberatemi da questo carcere, nelle cui tenebre non può manifestarsi la luce così grande dei libri»; e, per finire, si prenda l'appassionante vicenda di Paolo Diacono che, compendiando a Montecassino, per l'imperatore Carlo Magno, Pompeo Festo (che a sua volta aveva compendiato il *De verborum significatu* di Verrio Flacco), salva almeno «l'ombra – chiosano gli autori – del grande vocabolario antiquario latino di età augustea» (p. 74), certo preferibile al buio più fitto.

A proposito dei codici che diventano persone, una delle immagini più belle è fornita forse da Guarino Guarini: tra le tante benemerenze del maestro Veronese nella trasmissione dei classici, spicca quella del ritrovamento, presso la biblioteca capitolare della sua città, di un codice molto antico, scritto su tre colonne, contenente le lettere di Plinio il Giovane: è un manoscritto formato da lettere di «grande antichità ed età ormai decrepita», eppur molto bello pur tra le «rughe del tempo». Oggi il codice è purtroppo scomparso, ma quella metafora utilizzata da Guarino basta a smaterializzare il codice e a consegnarcelo sotto forma di effigie di un *senex* di veneranda saggezza, dal volto solcato dalle rughe/righe (vien subito alla mente l'immagine del vecchio Samuel Beckett), che è in grado di imprimersi saldamente nella nostra memoria.

È proprio la memoria, del resto, la funzione che il filologo deve esercitare in sommo grado per poter tessere, anche e soprattutto sfruttando gli 'uncini' emergenti dai vivagni dei codici, la complessa «ragnatela» delle tradizioni umanistiche (p. 93): le postille che popolano spesso i *marginalia* dei codici sono degli anelli fondamentali per rinsaldare la catena della trasmissione dei testi, come dimostra, tra i tanti esempi forniti,

quello del Petrarca attento lettore e promotore dei geografi latini minori (cito questo caso a dimostrazione di come gli autori scelgano esempi non tra i più vulgati): come noto, se il codice appartenuto a Petrarca di Pomponio Mela e Vibio Sequestre non ci rimane, ci resta invece un apografo, il codice Ambrosiano H 14 inf., manoscritto fine trecentesco riccamente miniato, appartenuto al funzionario visconteo Giovanni Corvini di Arezzo: nei margini di questo codice si leggono, trascritte dal copista, le note di paternità petrarchesca, una delle quali – quella (alla c. 22v) dove Petrarca confessa di seguire Pomponio Mela, invece che Servio e Valerio Massimo, per la versione della morte di Peloro nella sua *Africa* – entra in stretta relazione, creando un forte *link*, col margine della c. 96r del celebre Virgilio Ambrosiano, dove Petrarca prende le distanze da Servio, appunto, sulla morte del timoniere di Annibale («Pomponius aliter, quem in Africa mea sequor»). Berté e Petoletti forniscono molti esempi che dimostrano come un filo tenue e sottile colleghi tra loro i manoscritti transitati sugli scrittoi degli umanisti; e del resto era stato proprio Petrarca a sottolineare che i libri si richiamano l'un l'altro in una sorta di rete ipertestuale: nella *Familiare* III 18 (quella indirizzata a Giovanni Anchiseo sull'insaziabile fame di libri che lo ossessiona), egli asserisce che «non solo ciascun [libro] si insinua nel suo lettore, ma gli suggerisce anche il nome di altri e l'uno provoca il desiderio dell'altro».

Nella quarta e ultima parte si forniscono i consigli, più che le regole, che un giovane aspirante filologo dovrebbe seguire per far bene il proprio lavoro di editore di un testo medievale e umanistico: ribadito, sulla scorta di Perosa, che non si potrà quasi mai applicare quel «principio di regolarità» sulla base del quale i filologi classici decidono se e dove emendare, l'orientamento consigliato è quello di cercare il «difficile equilibrio» tra conservatorismo e correzione, tenendo come stella polare il senso del testo che si sta editando, mantenendo il testo trådito fino a che esso è difendibile, ma procedendo all'emendazione quando, al contrario, risulta indifendibile (p. 128). In questa fase il giudizio dell'editore può poggiarsi anche su alcune 'regoline': ad esempio, in tradizioni caratterizzate dalla presenza di autografi e da una molteplicità di redazioni, di fronte all'adiaforia di una lezione in uno stemma bifido, il filologo può avvalersi della redazione anteriore per chiudere la *recensio* aperta, facendo diventare oggettiva – giusta la legge della maggioranza prevista dal Lachmann – la scelta della lezione; oppure, la cosiddetta regola di Scevola Mariotti, che vuole che un autore che sostituisce una parola con un'altra ne varí forma, suono e grafia (in caso contrario – come ad esempio quello di «adversantibus», «adulantibus», «adnuntian-

tibus» – è molto più probabile che ci troviamo di fronte a una variante di tradizione).

Di là dalla costituzione del testo, un altro problema peculiare della filologia medievale e umanistica è quello di come rappresentare, nella maniera più chiara e ordinata, il processo variantistico attestato dalla tradizione del testo. La regola fondamentale è quella di non mischiare redazioni e stesure differenti e di pubblicarle nella maniera più intelligibile possibile per il lettore (p. 142); nel caso di una redazione molto diversa dalle altre, il consiglio – sulla scorta di quanto ha fatto Zippel nell'edizione delle *Dialectice disputationes* del Valla, che ha pubblicato a parte la redazione γ – è quello di stamparla/e in appendice, per non rendere ipertrofico e illeggibile l'apparato. Quanto alle varianti alternative che entrano nel testo per opera dei copisti, e che Vincenzo Fera ha proposto recentemente di chiamare «attive», gli autori del manuale presentano, guardandola con favore, la scelta recentemente fatta da Laura Refe nell'edizione della *Posteritati* petrarchesca: per rendere lo stato «dinamico» del testo, la filologa ha deciso di stampare le varianti «attive» in interlinea, sopra le lezioni corrispondenti nel testo di base.

Il manuale fornisce utili consigli anche per gli aspetti meno 'tecnici' (ma oggi da non considerarsi secondari) dell'edizione di un testo, vale a dire la traduzione e il commento, che sono trattati insieme perché la prima (che non dovrebbe essere né troppo artistica né troppo scolastica) è ritenuta «una specie di commento letterale ad esso». Fare una buona traduzione, che rispetti il testo di partenza e risulti fluida nella lingua di arrivo, è operazione ardua, come già aveva ben compreso Poliziano, per cui la buona traduzione è come un'anguilla scivolosa, che, proprio quando sembra catturata, scivola e fugge via (p. 118); tuttavia, la traduzione non è da intendersi come mera operazione di servizio: essa ha infatti anche un valore ecdotico perché, traducendo – e qui si avverte la voce di Monica Berté, che ha appena portato a compimento l'edizione, con traduzione, delle *Senili* petrarchesche, condotta con la sua maestra Silvia Rizzo – «ci si accorge di difficoltà che altrimenti non emergerebbero» (p. 163). Quanto al reperimento delle fonti, Berté e Petoletti invitano alla accurata selezione dei tanti *loci paralleli* restituiti oggi con sempre maggior abbondanza dalle banche dati informatiche: è necessaria un'escussione rigorosa, che miri quanto più possibile a identificare le fonti dirette – in quanto spesso gli umanisti non leggono direttamente gli autori che citano – e che soprasseda su quelle che la tradizione dei testi non può corroborare. Il commento, invece, deve ispirarsi, quando ciò è possibile, al «principio di circolarità tematica e stilistica» (Anto-

nazzo, citato a p. 163), vale a dire ad un criterio intratestuale: così, ad esempio, il Boccaccio di un passaggio anodino dell'*Epistola I* («in crepidine cabi gorgonei», tradotto da Auzzas, non senza problemi, «sulla sommità dell'antro gorgoneo») si può tradurre bene e spiegare più facilmente («nella grotta del cavallo gorgoneo») facendo ricorso ad un passaggio della *Comedia delle ninfe fiorentine* (XVIII 7).

Per essere buoni editori di testi umanistici è ovviamente imprescindibile conoscere in maniera approfondita la cultura e gli usi grafici del periodo in cui ha vissuto l'autore: non bisognerà, ad esempio, correggere «Giulio Celso» in «Giulio Cesare», attribuendo il presunto errore a un copista ignorante, oppure «Agellius» in «Gellius», perché a lungo si è ritenuto che quelli fossero, rispettivamente, i nomi degli autori dei *Commentarii* e delle *Noctes Acticae*. Per una lingua che non ha ancora ben codificato la sua veste grafica, e dove si contano a centinaia le oscillazioni nelle scritture, non è facile stabilire, in assenza di autografi, se, ad esempio, «miles» sia un errore per «miles» (per Boccaccio possiamo affermare di no, stante l'autografo Laurenziano Pluteo XXIX 8 della lettera al Petrarca del 1339), oppure «fonx» per «fons», «tenden» per «tendens» e così via. Ma, anche nel caso in cui ci troviamo in presenza di un autografo, quando tutto farebbe protendere per una soluzione massimamente conservativa, non per forza le cose sono più facili. Certo, nel caso dell'autografo di un testo in prosa, come la *centuria secunda* dei *Miscellanea* poliziani (Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, 2525/1), dove compaiono molte oscillazioni grafiche anche della stessa parola («litera/littera»; «cottidie/quotidie»; «quoties/quotiens»; «Iupiter/Iuppiter»; «Odissea/Odyssea/Odissia»), Berté e Petoletti sostengono giustamente che queste vanno mantenute perché costituiscono una «preziosa testimonianza della mobilità e dello sviluppo della lingua» (p. 155). Ma che fare nel caso di un testo poetico, dove, ad esempio, «religio» invece di «relligio» (invalso nell'uso umanistico) può configurarsi come errore prosodico, oppure nel caso in cui – tanto in prosa quanto in poesia – adottando una scelta conservativa si rischia di compromettere il senso del testo («callidus» per «calidus», ad esempio, o viceversa) promuovendo a lezione originale quello che è in realtà un errore d'autore (in caso d'autografo) o un errore tipografico (in caso di una stampa vigilata dall'autore)? Sono le questioni spinose, e mai risolubili attraverso una regola generale, con cui tutti gli editori di testi umanistici si sono trovati e si troveranno sempre a fare i conti.

In passato si sono del resto giustificate non solo varianti grafiche, ma persino lezioni poco fondate con l'argomento, che si voleva inattacca-

bile, dell'autografia di un codice, autografia poi messa fortemente in dubbio o addirittura smentita: è il caso, ricordato nel manuale, delle lettere di Lovato Lavati trasmesse dal codice inglese Additional 19906, un cui passaggio assai incerto («Non secus eolio lassatus in arte magister») era stato a lungo difeso sulla base della presunta autografia, prima di venire emendato giustamente da Sabbadini con «Non secus eolio lassatus Marte magister»; la proposta del grande studioso ha però dovuto aspettare molto tempo prima di imporsi, e alla fine ha avuto successo grazie al lavoro di Petoletti, che ha sgretolato con l'arma del dubbio la granitica certezza dell'autografia del codice, che avvalorava la scorretta lezione.

Da un punto di vista teorico, Berté e Petoletti, pur essendo convinti che ermeneutica ed ecdotica devono procedere di pari passo (p. 42), condividono l'esigenza di tornare a una filologia che garantisca i diritti dell'autore su quelli del lettore (istanza invece fondamentale della *New Philology*) e che torni a concentrarsi nuovamente sul contenuto di un'opera piuttosto che sul suo contenitore (come impone la filologia materiale); pur passando in rassegna tutto ciò che mette in crisi il metodo del Lachmann, i due autori ribadiscono chiaramente e sin da subito il loro piano metodologico: «L'impegno dovrebbe essere quello di continuare a usare, nei limiti del possibile, il metodo stemmatico e ricondurre entro i suoi giusti confini la teoria della ricezione, senza perdere mai di vista l'insieme di quel processo, articolato, plurisecolare e ogni volta diverso, che consiste nella genesi, nella trasmissione e nella fortuna di un testo, in sintesi nella sua storia» (a p. 42).

Precipitato di una lunga attività di ricerca di prima mano e riflesso di una cultura filologica aggiornatissima (a p. 109, ad esempio, si avvisa il lettore che non è più così sicuro, come fino a poco tempo si credeva, che Petrarca sia l'artefice della proto-edizione critica condotta sul celeberrimo *Harleyano* 2493, il *Livio* appartenuto e corretto da Valla), tutti i capitoli del volume sono leggibili con grande profitto anche da studiosi e semplici appassionati della disciplina, che vi troveranno sicuramente anche cose che non conoscevano o non ricordavano. Anzi, il rischio è forse proprio quello che il manuale possa essere apprezzato più dagli addetti ai lavori che dallo studente 'medio' degli odierni corsi di Lettere oggi in Italia (dei corsi triennali, ma anche di quelli magistrali), per cui le tante trame intessute fittamente dagli autori per acclarare la trasmissione dei testi possono diventare una insidiosa ragnatela. Avrebbe forse giovato, a rendere un po' più accattivante la disciplina agli occhi di un ventenne di oggi, allegare, dopo l'ampia «Bibliografia generale»

(pp. 255-271) e prima degli indici (ben tre: delle cose notevoli, dei manoscritti e dei nomi), una sitografia, magari commentata, che rimandasse alle pagine web e ai portali che oggi costituiscono un imprescindibile sussidio per gli studiosi, così come alle teche digitali delle biblioteche che hanno scansionato già molti dei loro manoscritti.

L'importanza di questo manuale, comunque, resta fuor di dubbio, e perciò vanno fatti i più vivi complimenti ai due autori, che hanno avuto la generosità di apparecchiare un ottimo *convivio* dove condividere il "pane" di una pratica filologica affinata in molte biblioteche nel corso di tanti anni.

FRANCESCA FLORIMBII

📖 Michelangelo Zaccarello, *L'edizione critica del testo letterario. Primo corso di filologia italiana*, Firenze, Le Monnier Università, 2017, pp. x+218, ISBN 978-88-00746-34-2, € 19.

Se è indubbia la difficoltà delle giovani generazioni, «ignare dei problemi sottesi alla produzione e circolazione dei testi nella storia» (p. VIII), a calarsi nella dimensione diacronica del testo letterario, nella sua pluralità documentaria e nella sua poliedrica ricezione – sicché il libro può trasfondersi in molti libri (dell'autore, del copista, dello stampatore, del tipografo), sino alla esperienza odierna, a volte straniante (una vera *mise en abyme*), del testo che in rete si moltiplica –, non giunge davvero fuori luogo né fuori tempo questo *Primo corso di filologia italiana*. Esito di un'esperienza didattica ormai ventennale e di una solida partecipazione di Michelangelo Zaccarello al dibattito teorico sulla materia – con contributi a più di un *Foro* di questa rivista –, il manuale, dedicato appunto all'*Edizione critica del testo letterario*, va idealmente ad affiancarsi a due precedenti volumi di impianto storico-documentario e teorico (*REPERTA. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica; Alcune questioni di metodo nella critica dei testi volgari*), pubblicati dall'autore rispettivamente nel 2008 e nel 2012, a complemento di un percorso «fra diverse esperienze di lavoro, su lingue e letterature antiche e moderne, spesso fra loro molto lontane» (*ibidem*).

Affrontando il disorientamento dei lettori più giovani, il volume (pur con la necessaria sintesi che un impianto manualistico comporta) vuole insomma introdurre anche un pubblico di principianti all'ampiezza e all'attualità del confronto epistemologico attorno alla *restitutio textus*. Ed era inevitabile che Zaccarello vi trasferisse l'impronta dei suoi studi,

sensibili alle dinamiche di diffusione dell'opera letteraria, dalla cosiddetta filologia materiale alle pratiche dei copisti e dei diversi 'mediatori' del testo, alle culture testuali (*textual cultures*) delle copie: da ciò anche la particolare ricchezza di richiami documentari del volume (spesso avvalorati da riproduzioni di fonti, di scritture, di modelli di edizioni), di citazioni e di rinvii alla letteratura scientifica più aggiornata. Indubio, quindi, l'andamento policentrico della trattazione, in grado di captare e rappresentare la varia fenomenologia dell'edizione critica contemporanea e dei suoi processi metodologici, più che mai rispondenti oggi all'aforisma di Contini, secondo il quale «ogni metodo è buono, quando è buono».

All'interno di un'ampia cornice paratestuale – che si apre con una *Premessa* (pp. vii-x), in cui sono esposti sinteticamente motivazioni e scopi dell'opera, e si chiude con due indici, rispettivamente l'*Indice topografico dei manoscritti* (pp. 213-214) e *dei nomi e delle opere anonime* (pp. 215-218), passando per una densa bibliografia (*Riferimenti bibliografici*, pp. 163-182) e per un *Glossario* di termini tecnici e voci utilizzate in accezione specialistica (pp. 183-212) – si snodano undici capitoli che illustrano, in vivace dialogo con la letteratura secondaria, le fasi dell'indagine filologica, esperita sulle folte tradizioni antiche di copia (secondo un «metodo di Lachmann» oggi costantemente rivisitato e problematizzato), sulle edizioni d'autore e su quella proliferazione – talvolta incontrollata – di testi nell'attuale ambiente digitale (della cui affidabilità intenderà occuparsi un *Osservatorio per le edizioni digitali in Italia [OPEDIT]*, ideato appunto da Zaccarello e di recentissima costituzione).

Pur nella pluralità delle accezioni del termine *filologia* e dei suoi diversi ambiti di applicazione – riepilogati nelle prime pagine del manuale (*Il lavoro dell'editore: filologia e critica del testo*, pp. 1-9) –, prevale su tutti il significato, vigente in campo letterario, di critica testuale (o ecdotica): una definizione 'nobile', a sua volta desunta dal celebre binomio di Giorgio Pasquali *Storia della tradizione e critica del testo*. Fra le sue peculiarità

c'è quella di correggere, emendare i testi rimuovendo le aggiunte e mutamenti indebiti che vi hanno lasciato lettori, editori e interpreti precedenti; riconoscere cioè gli equivoci e fraintendimenti diffusi nella lettura dei testi, riportando questi ultimi alla lettera e all'interpretazione che essi avevano in origine (p. 5).

È appunto la *constitutio textus*, che nasce dall'esigenza di conservare memoria del passato, riscattando «la parola dalle alterazioni che le varie epoche» (e le varie dinamiche di trasmissione) «vi hanno sovrapposto»

(*ibidem*), procedendo così al restauro – anche se ipotetico – dell'originale d'autore. L'*unicità* del testo autoriale si (con)fonde, nel suo viaggio attraverso i secoli, con la *molteplicità* dei documenti che ne hanno assicurato diffusione e ricezione: «una pluralità di individui materiali» – dai manoscritti alle edizioni a stampa, dalle citazioni in opere altrui alle traduzioni in lingue diverse – che ne veicolano ancora oggi la sopravvivenza. È questo il cuore – ovvero l'aspetto più innovativo – del manuale, che sembra anche istituire un parallelo implicito (pur nelle inevitabili, storiche distanze fra mondo antico e contemporaneità) fra la pluralità del libro manoscritto (manipolato, caratterizzato, ricreato e reinterpretato nelle sue copie e dai suoi lettori) e la moltiplicazione incontrollata del testo digitale. Fra *Unicità, molteplicità e materialità del testo*, come recita il titolo del secondo capitolo (pp. 10-30: p. 10), si muove insomma il filologo, il cui obiettivo principale è

razionalizzare ed interpretare la molteplicità delle forme in cui ci si presenta un testo nelle sue concrezioni materiali e nella sua storia, passare dalla pluralità delle forme in cui ci giunge una data opera letteraria ... alla proposta di un testo di riferimento motivato e argomentato attraverso un'edizione critica (*ibidem*).

Il processo di ricostruzione testuale va perciò di pari passo con la comprensione, da parte dell'editore critico, delle modalità che hanno consentito la trasmissione dell'opera, e cioè di quel *viaggio* attraverso cui il testo, per opera di *scrittori, copisti e lettori*, è giunto sino a noi (è questo il nodo centrale del terzo capitolo, pp. 31-45): un percorso avventuroso, che, fra accidenti per lo più imprevedibili, ne determina (o ne altera) la conservazione. E d'altra parte, se innumerevoli e fortuite possono essere le cause di dispersione testuale, è anche vero che parecchie insidie sono già insite nel processo di copiatura a cui ogni opera della tradizione è sottoposta a più riprese nel tempo. La cosiddetta *fenomenologia della copia*, a cui Zaccarello dedica il quarto capitolo del volume (pp. 46-55), minaccia in effetti tanto l'originale integrità quanto la correttezza formale di un testo, che spesso perviene lacunoso (oppure interpolato) e corrotto nella sua lezione. Riconoscere i guasti di tradizione – in particolare gli errori imputabili a incomprensioni o a interventi intenzionali di copisti e editori – «è l'assunto fondamentale su cui poggiano le fasi successive del metodo ricostruttivo legato al nome del filologo Karl Lachmann», il cosiddetto metodo stemmatico (o comparativo), che «procede per approssimazione alla ricerca dell'ipotesi più economica che possa spiegare i dati emersi durante la disamina delle testimonianze» (pp. 49-50).

I singoli passaggi dell'indagine filologica e le fasi del metodo – che presuppongono «un esame valutativo continuo delle varie ipotesi testuali via via proposte» dai componenti della tradizione (p. 50) – sono esaminati da Zaccarello nei capitoli centrali (dal quinto all'ottavo), a partire dalle pagine intitolate all'*edizione del testo* e allo *scrutinio delle varianti* (pp. 56-75), procedendo con le considerazioni sul *testo manoscritto e la sua trasmissione* (pp. 76-86) e con le *istruzioni per un uso del metodo stemmatico o comparativo* (pp. 87-104), sino alla valutazione dell'avvento del *libro a stampa* (pp. 105-116). In particolare, lo studio del contesto, la dialettica testo/copia, la collazione, l'individuazione e la classificazione degli errori, l'ipotesi e la dimostrazione dell'esistenza di un archetipo; e ancora, l'*emendatio ope codicum* e l'*emendatio ope ingenii*, la contaminazione, la diffrazione e altri fenomeni perturbanti, i criteri interni dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior*, i concetti di *innovazione*, *lectio prior* (meglio che *lectio difficilior*) e *lectio brevior*; per proseguire poi con le regole di *costituzione del testo* in una tradizione a testimone unico, nell'edizione diplomatica e in quella interpretativa; e, infine, la rivoluzione della stampa (la *galassia Gutenberg* e la *letteratura in tipografia* degli studi di Amedeo Quondam), il mutamento del rapporto fra l'autore e il suo testo e i rischi della mediazione tipografica, sono i nuclei principali di una riflessione minuziosa, che si articola in una sessantina di pagine circa, corredate da immagini (e relative didascalie) utili a illustrarne gli snodi più significativi. Se è vero che Zaccarello ripercorre le fasi tradizionali del metodo, in realtà le svecchia in un dialogo continuo con le opere e con le riflessioni – teoriche, terminologiche, applicative – più attuali, così da inquadrarne l'impiego in uno sfondo oggi ricchissimo di opzioni e di riferimenti culturali: altri viaggi, insomma, a cui il lettore di questo *Primo corso* è avviato.

Al «*moto perpetuo*» della *scrittura d'autore* – realizzata secondo modalità e tempi diversi e variamente riflessa dalla documentazione superstita – è intitolato il nono capitolo del volume (*La volontà d'autore e le edizioni genetiche*, pp. 117-128). Oggetto di indagine della cosiddetta filologia d'autore (che si occupa appunto della «vasta e complessa fenomenologia di manufatti originali, cioè di documenti che attestano in via diretta la volontà d'autore», p. 124), le varie tipologie dell'intervento autoriale sul testo, «sia all'interno del medesimo manufatto (ad esempio, nelle cancellature e riscritture a margine), sia fra diversi testimoni dell'*iter* compositivo» (p. 125), devono essere, al di là di ogni intralcio documentario, censite e classificate dall'editore critico, nell'intento di restituire al lettore (non necessariamente uno specialista) tutte le stesure e le redazioni conservate:

Nei diversi momenti dell'elaborazione, l'intervento autoriale può assumere i contorni del ritocco puntuale ed estemporaneo o contemplare una più attenta ed organica revisione: fra le maggiori difficoltà incontrate dalla filologia d'autore c'è quella di valutare le varianti nelle loro reciproche interrelazioni, raggruppando quelle che rispondono a un disegno coerente e riconoscibile di revisione e distinguendone eventuali fasi successive (*ibidem*).

E va anche detto che «alcune delle opere più importanti della letteratura italiana sono attestate in redazioni multiple d'autore, tanto in prosa quanto in versi ... Tornando a distanza di tempo sulla sua opera ..., l'autore procede a un ripensamento complessivo di quest'ultima, che ne investe i contenuti come i caratteri formali, producendo appunto una nuova redazione» con cui l'editore critico dovrà confrontarsi, definendo la più adeguata «strategia di rappresentazione» dell'ultima volontà dell'autore (p. 126).

Quasi a tirare le fila del volume, i diversi modi di rappresentazione del testo e della tradizione (di copia e d'autore) ne occupano la sezione conclusiva. Sono due i capitoli – rispettivamente il decimo (*L'edizione critica: rappresentare il testo, rappresentare la tradizione*, pp. 129-147) e l'undicesimo (*Nuove frontiere: archivi digitali e edizioni elettroniche*, pp. 148-162) – in cui Zaccarello esamina, in duplice prospettiva, il «prodotto finale del complesso lavoro di ricostruzione del testo» (p. 129), e cioè l'edizione critica, che non solo rappresenterà «la migliore approssimazione alla lezione originaria», ma dovrà anche offrire «un'efficace sintesi dei dati tradizionali di partenza, quali possono essere desunti dalla documentazione» che si è conservata (*ibidem*).

Zaccarello si sofferma anzitutto sull'edizione, per così dire, canonica, in formato cartaceo e tradizionalmente composta da introduzione, testo critico e apparati: in sintesi, «un sistema documentario e interpretativo complesso ... che viene proposto alla discussione testuale almeno quanto alla lettura» (Beltrami). La varietà e la pluralità di modelli editoriali esperiti con tanta ricchezza di approfondimenti si traducono in un'*Appendice di edizioni critiche esemplari* (da p. 140 a p. 147), che fornisce molto opportunamente prove concrete (nonché casi di studio) di un'attività ecdotica feconda e oggi molto articolata: di particolare rilievo, fra le altre, le edizioni critiche delle rime di Giacomo da Lentini (a cura di D'Arco Silvio Avalle) e di Guittone d'Arezzo (per opera di Lino Leonardi), della *Commedia* di Dante (di Federico Sanguineti) e delle recentissime *Stanze* di Poliziano (a cura da Francesco Bausi).

Sull'altro versante è indispensabile un affondo nel terreno ancora poco dissodato delle edizioni digitali: e Zaccarello ne dà una rappresen-

tazione 'militante', facendo ricorso anche al vocabolario inglese per illustrarne le fonti e i nuovi approcci metodologici. Sono le *nuove frontiere* dell'ecdotica, chiamata negli ultimi tempi a misurarsi con il «modello ipertestuale di rappresentazione dei testi» (p. 157), posto «al confine fra il mondo della critica testuale e quello dell'archiviazione e conservazione dei documenti» (*ibidem*), e in grado di amplificare, fra molteplicità delle fonti e simultaneità della loro visualizzazione, la percezione pluriprospectiva del testo. Si rende quindi necessaria una sintassi specifica che, a partire dalla videoscrittura, possa essere compresa e rappresentata dalla *macchina* (*machine readable form*), consentendole di riconoscere e gestire un numero elevato di informazioni sul testo, e di elaborare indici, concordanze, dati di frequenza e di variabilità testuale: il tutto con la guida del filologo che continuerà, secondo il metodo canonico, a stabilire il testo di riferimento (il *reading text*), assicurando all'opera quell'unitarietà per certi versi compromessa dalla prospettiva allargata del *web*.

In sintesi – quale che sia la forma del testo prescelta dall'editore critico –, come nelle mani di un restauratore capace un dipinto antico ritroverà «la brillantezza dei colori originali», così il filologo (in modo pressoché analogo, anche se condizionato da diverse e più incisive alterazioni che, ai danni del testo, si sommano l'una all'altra nel corso dei secoli) vorrà recuperare la versione autentica di un'opera letteraria. I testi (antichi e moderni), «ci pervengono distorti dalla stratificazione di molti interventi estranei al dettato originale, volontari o meno, da parte dei copisti ed editori» che li hanno diffusi sino a noi: distinguere ciò che è originale da aggiunte e riscritture non è solo un'operazione riservata agli specialisti, ma un percorso attraverso le caratterizzazioni della tradizione, il cui punto di arrivo – l'edizione critica (cartacea o digitale che sia) – sarà in grado di influenzare «il rapporto intellettuale di ogni lettore» con quell'opera (p. vii).

Tutt'altro che pedissequa rivisitazione del tradizionale metodo di Lachmann o delle dinamiche della filologia d'autore, questo *Primo corso* è dunque un viatico prezioso alla problematicità, cangiante nel tempo, del testo letterario, della sua formazione e della sua ricezione: una bussola, insomma, di una navigazione speciale nel *mare magnum* della nostra tradizione letteraria, con l'intento di imparare a *conservare le parole*, e con esse, *le idee*.

PIETRO G. BELTRAMI

📖 Paolo Chiesa, *Ventacinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo («Galluzzo Paperbacks», 3), 2016, pp. x+251, ISBN 9788884507174, € 24.

Il libro comincia con una visita alla biblioteca di San Gallo com'era e come si evolveva alla metà del IX sec., attraverso una lettura del codice 728 della stessa, e termina con una serie di considerazioni sulla filologia, rivolte ai più giovani, ma utili anche alla riflessione dei filologi di lungo corso: tutto potrebbe meritare di essere edito, ma sarebbe saggio stabilire delle priorità, e prima di investire energie e risorse economiche (Paolo Chiesa ha una visione molto pratica delle cose) in nuove edizioni del già edito, ci si dovrebbe domandare quali sarebbero i veri vantaggi rispetto a «un meno pomposo ma più efficace articolo con emendamenti» all'edizione già esistente (p. 229); l'editore deve darsi criteri espliciti e verificarne a posteriori la coerenza: in ogni edizione reale si daranno soluzioni non previste dai criteri, ma entro certi limiti (altrimenti si è sbagliato qualcosa); non si devono mascherare i punti irrisolti, e si deve corredare l'edizione di tutti gli apparati che permettano di verificarla; aurea regola bifronte, «il buono è meglio dell'ottimo» (p. 231), ovvero non è produttivo non pubblicare perché non ci si sente arrivati alla perfezione, ma «il cattivo è peggio del nulla», perché «uno studioso successivo avrà un nemico in più da combattere» (p. 232), cioè dovrà fare i conti anche con la cattiva edizione precedente (quante volte viene da pensare la stessa cosa di interpretazioni infondate, che si devono discutere perché sono state messe in circolazione).

A meditare su queste e altre considerazioni, che compongono il decalogo della lezione 25, il lettore in partenza inesperto al quale il libro in prima istanza si rivolge (come «uno strumento didattico», dice in apertura la *Premessa*) giunge arricchito e fortificato da una serie di lezioni relativamente indipendenti, ma composte in un discorso continuato, che affrontano ognuna una questione particolare con esempi tratti da testi; la lezione 19 è una storia, esemplare nella sua essenzialità, delle edizioni della Bibbia in latino, la 23 una presentazione degli strumenti di lavoro, la 24 un riepilogo breve e chiaro dei principali metodi di edizione critica, di cui il lettore si è fatto un'idea nelle lezioni precedenti. La materia del libro è data in gran parte da ricerche svolte dallo stesso autore, «in ossequio alla convinzione che si può insegnare con compe-

tenza solo quello che si è studiato in profondità, e che in tale connubio tra didattica e ricerca sta il punto di forza dell'istituzione universitaria» (parole sante, p. ix); nello stesso spirito, in alcuni capitoli il tema è svolto in dialogo con i lavori di altri studiosi. Di tutto si parla con elegante semplicità, mostrando con l'esempio con quanto vantaggio si possano, anzi si debbano, in filologia e non solo, «abbassare le creste stilistiche» (punto 10 del decalogo di cui sopra).

Il tema centrale è l'edizione critica dei testi mediolatini, in ciò che ha di specifico entro il quadro comune, teorico e pratico, di quella di ogni tipo di testo. Sul metodo la scelta di campo di Chiesa è molto chiara: «La forma principe di edizione scientifica dei testi mediolatini è sempre stata, è tuttora, e deve rimanere in futuro, quella ricostruttiva, nella linea che è stata chiamata 'neo-lachmanniana'. ... il prefisso 'neo-' vorrebbe sottolineare una maggiore attenzione agli aspetti storici della tradizione, e un minore meccanicismo di applicazione: una stemmatica, insomma, che tiene conto di contenuti e contesti» (p. 220). Compito dell'editore, in altre parole, è razionalizzare la tradizione nei limiti del possibile, il che significa anche mettere a fuoco la tradizione retrostante al ms. unico, e proporre un testo il più possibile simile all'originale, cioè al risultato della volontà di un autore che «ci sarà pur sempre stato» (p. 104), quand'anche la sua opera sia una rielaborazione di materiali altrui: «anche gli scrittori che svolsero attività più marcatamente compilativa avevano in genere piena consapevolezza di produrre un'opera nuova rispetto a quello che esisteva prima. Se guardiamo in questa prospettiva, il concetto di 'autore' non è privo di validità nemmeno per il medioevo più profondo» (p. 170). Chiesa respinge (p. 168) gli orientamenti della cosiddetta *New Philology* (che in effetti ha più dell'affabulazione culturale che della filologia), così come considera «una rinuncia, se non proprio una sconfitta» la scelta dell'edizione di un solo ms. fra molti: «l'editore si trincerava nella magra sicurezza che dà la trascrizione di un singolo testimone» (p. 222). L'edizione del *bon manuscrit*, com'è noto, è una scelta vincente in larga parte della filologia romanza post-bédieriana (temperata, ammorbiditosi il rigore almeno teorico di Bédier, dal ricorso ai cosiddetti mss. di controllo e dalla pratica degli emendamenti al ms. di base), a fronte della resistenza di una scuola neo-lachmanniana (nel senso precisato da Chiesa) soprattutto italiana, ma forse non maggioritaria nemmeno in Italia. Per un filologo romanzo il libro è dunque particolarmente interessante, perché discute problemi ed esamina una casistica che hanno aspetti in comune con la tradizione dei testi romanzi.

Rispetto alla tradizione dei testi classici, e non diversamente da quella dei testi romanzi, quella dei testi mediolatini ha un'origine molto più vicina alla data di composizione, tanto vicina che a volte non mancano gli autografi, o piuttosto gli idiografi (perché era certo normale dettare o far trascrivere brutte copie, piuttosto che mettere insieme di propria mano l'esemplare definitivo). Certo «un'ipotesi di autografia» (o idiografia) è sempre «un'ipotesi impegnativa, che non sempre può essere dimostrata in modo compiuto» (p. 69). Chiesa ne dà un esempio nel cap. 8 con la dimostrazione di quella del ms. *F* dell'*Antapodosis* di Liutprando di Cremona (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 6388), sulla quale fa convergere una serie di argomenti diversi: le caratteristiche dei processi di correzione del ms., il tipo di conoscenza del greco che vi si manifesta, compatibile con quella che si può attribuire a Liutprando, il carattere delle notizie modificate o integrate, difficilmente accessibili a un copista, la particolarità del sesto libro, interamente di mano del correttore (l'autore) su fogli aggiunti, aspetti codicologici, paleografici e storici. È soddisfatta, infine, anche «la condizione necessaria (anche se non sufficiente)» per parlare «di un codice d'autore» (p. 68): nel cap. 5 Chiesa ha esposto infatti la sua dimostrazione del fatto che *F* è il codice da cui dipendono tutti i mss. della redazione definitiva, che sono pertanto *descripti* (obietterei soltanto sull'espressione «archetipo conservato», perché si presta a fraintendimenti, riservando il nome di archetipo alla copia *non* conservata cui risalga, se si può dimostrare, tutta una tradizione). Anche l'*eliminatio codicum descriptorum*, primo passo raccomandato dalla teoria stemmatica, è in realtà un'operazione complessa, come non sempre si dice chiaramente, della quale Chiesa mostra esaurientemente, sul caso particolare, problemi e metodi. La questione dell'idiografia (possibile, e discussa problematicamente) entra anche nel cap. 9, dedicato alla *Regula pastoralis* di Gregorio Magno, il cui tema principale è il delicato problema delle varianti d'autore. Chi lo legge ne ricava la consapevolezza di quale attento esame sia richiesto prima di attribuire all'autore le varianti di una tradizione, come a volte si fa con una certa leggerezza a proposito di testi romanzi refrattari a una precisa dimostrazione stemmatica.

Una difficoltà, in effetti, è comune all'ecdotica mediolatina e romanza, proprio nel cuore del metodo stemmatico, e sta nella definizione di errore e nell'individuazione degli errori. I criteri «della correttezza grammaticale, della regolarità stilistica, della coerenza di contenuto» tengono poco, come nella letteratura mediolatina (p. 29), anche in quella romanza, soprattutto, in questa, il primo, perché la lingua è poco codificata; quella

mediolatina, spiega Chiesa nel cap. 3, fatti salvi alcuni scrittori dotti e dottissimi, «è in gran parte costituita da opere di consumo», ed è «per lo più di basso livello formale» (p. 27); la tradizione non può essere pensata come un processo che va da un testo perfetto ad uno corrotto, perché i copisti intervengono, correggono, rielaborano (come fanno tipicamente i copisti dei testi romanzi); gli errori possono non essere tali (possono cioè essere lezioni d'autore), o, frequentemente e soprattutto, possono essere mascherati da interventi dei copisti (come avviene nella tradizione romanza, in cui è difficile trovare errori certi che siano anche comuni a gruppi significativi di mss.). Il carattere «poco originale» della letteratura mediolatina, che «prevede un largo reimpiego di fonti», offre però uno strumento di controllo prezioso nel confronto, appunto, con la fonte, come Chiesa mostra nello stesso cap. 3 con alcuni esempi (lo stesso vale per alcune opere romanze prevalentemente compilative, come il *Tresor* di Brunetto Latini).

L'altro ostacolo alla stemmatica (previsto ed esorcizzato anche dalla teoria riguardante i classici) è la contaminazione, che in positivo significa attività editoriale antica, impegno di dare un testo migliore di quello che si legge in un esemplare, o di risarcire lacune (salvo che questo lavoro è occultato, diversamente da quanto avviene nelle edizioni moderne); ma può anche significare travaso asistemático di varianti marginali, o, negli *scriptoria*, indifferenza per l'uso di un esemplare o di un altro da una fase all'altra del lavoro di copia. «Molto può», per affrontare il problema, «una migliore conoscenza delle situazioni in cui si verificarono questi fenomeni, che aiuti a comprenderne le ragioni» (p. 54), dunque lo studio dei casi concreti, come quello della complessa tradizione della *Navigatio sancti Brendani*, che Chiesa riprende nel cap. 7 dalle indagini di Orlandi e Guglielmetti (per esempio, è significativa per i contatti testuali la compresenza di cinque codici, poi passati a Oxford, nella biblioteca di Magonza nel xv secolo, pp. 56-57). È vero dunque che di rado una tradizione è non innovativa e non contaminata, come la richiederebbero i principi della stemmatica, ma è vero anche che i problemi che ne derivano si possono affrontare con successo nei casi concreti, unendo considerazioni stemmatiche e di storia della tradizione.

Nella didattica e anche nella trattatistica corrente si usa dire (almeno per i testi romanzi) che nel caso che il ms. sia unico l'editore deve riprodurlo al massimo della fedeltà compatibile con la verosimiglianza della lezione, e anche oltre, il che spesso è ragionevole. Opportunamente l'autore, nel cap. 6, propone un esempio di un procedimento diverso, adatto a stimolare la riflessione, certo un caso particolare, il *De magnalibus*

Mediolani di Bonvesin da la Riva, il cui unico ms. conservato (Madrid, Biblioteca Nacional, 8828) non solo è tardo (primi decenni del Quattrocento, mentre il testo è del 1288), ma è opera di un copista «distratto e ignorante» (p. 50), ed è per di più gravemente danneggiato dall'umidità. Chiesa mostra quindi, in un caso in cui non se ne può fare a meno, come si possa e si debba intervenire per ricostruire un testo plausibile. Difficilmente gli si darà torto in questo caso, nemmeno da parte dei filologi romanzi, mentre più difficilmente, credo, troverà consensi nella recisa critica alla «tendenza a comportarsi in modo più conservativo nei confronti di un testimone unico esistente che di un archetipo ricostruito: sul piano teorico non c'è, in realtà, alcuna differenza» (p. 221). Però ha ragione, con la precisazione (almeno per i testi romanzi) che quello che l'editore non deve fare è dare per buona la lezione solo perché è attestata, e che non ci si può astenere dal ragionare sui possibili emendamenti, mentre non è detto che questi debbano andare a testo anziché restare nella discussione (ma non è nemmeno opportuno troppo zelo nel seguire la dottrina di Segre dell'edizione 'mentale, in apparato', valida per un'opera esemplare ma particolare come la *Chanson de Roland*). Coerente con l'impostazione ricostruttiva di Chiesa è anche l'esempio di edizione da due mss., che commenta (cap. 4) l'edizione Gualandi-Orlandi della *Lidia* mostrando come le varianti si selezionino dall'uno e dall'altro con ponderati argomenti, evitando di affidarsi esclusivamente a uno dei due. Come ci si possa muovere nel caso di tradizioni manoscritte che per ampiezza sfidano le possibilità pratiche di un editore, senza però rinunciare alla ricostruzione, è mostrato con un commento all'edizione della *Legenda aurea* di Maggioni (cap. 12).

Più complessa, e più difficilmente avvicicabile al caso dei testi romanzi (sebbene Chiesa citi l'edizione della *Vita nova* di Gorni, che su questo e su altri punti ha suscitato discussioni), è la questione della veste grafica (cap. 21). Al di là del problema se per la grafia si possa dare una funzione allo stemma; al di là di una battuta che fa riflettere («se è vero che gli automatismi stemmatici su questo terreno non valgono, sarebbe stupido non considerare che uno stemma pur sempre esiste», pp. 191-192), e al di là di una cauta applicazione al caso di Guglielmo di Rubruk, la cui tradizione è minima (tre mss. di cui uno parziale), direi che per i testi romanzi (con qualche eccezione) non ci si domandi proprio quale fosse la grafia dell'originale, oltrepassata la stagione delle edizioni di primo Novecento (per esempio quella, per tutto il resto insuperata, del *Roman de la Rose* di Langlois, che per aver ricostruito la grafia, non su basi stemmatiche, viene ancora crocifisso), e già allora, fin da Gaston Paris, si

escludeva di ricostruire la grafia sullo stemma e ci si affidava allo studio dei testi documentari dell'epoca e, per i testi in versi, delle rime. Ma il latino, lingua di scuola, è un'altra cosa, e allora è veramente istruttivo il discorso sulla resa della veste grafica come espressione della cultura dell'autore, che risulta diversa a seconda delle scelte dell'editore; un capitolo importante, insomma, della storia delle edizioni, in un aspetto che secondo l'autore è stato sottovalutato.

L'edizione è interpretazione: banalmente, non si può dare edizione di un testo non sufficientemente capito, e, più tecnicamente, «tutte le operazioni condotte dal filologo, a partire dalla collazione iniziale, presentano degli aspetti interpretativi» (p. 197). Dal lato dell'editore, ciò significa una traduzione almeno mentale del testo, che farebbe bene ad essere anche presentata al lettore: la traduzione impone di risolvere tutti i punti dubbi, o di presentarli come tali, senza residui; ma, dice Chiesa, non va trascurato il fine pratico, in un'epoca in cui la conoscenza del latino appare, nella media, indebolita. Il cap. 22 propone perciò un istruttivo confronto di tre traduzioni di un capitolo della *Legenda aurea*, diverse per impostazione e finalità dei traduttori e delle sedi editoriali, quelle di Cecilia Lisi, di Ermanno Cavazzoni e di Alessandro e Lisetta Vitale Brovarone (significativamente il capitolo s'intitola *Sembra facile*).

Il libro apre ancora finestre su aspetti che non esito a dire di storia letteraria, in prospettiva filologica: il rapporto fra l'intenzione dell'autore e il libro, fisicamente inteso, in cui deve trovare forma la sua opera (la *Vita Karoli* di Eginardo, la *Bibbia* di Teodolfo, i libri illustrati, cap. 20); il ruolo dell'imitazione (Eginardo e Svetonio, cap. 15); la riscrittura (la *Vita Pelagiae*, cap. 16, la *Passione* di san Pellegrino d'Ancona, cap. 17, la lettera di Paolo Diacono ad Adelperga, cap. 18); il riutilizzo di opere precedenti (l'*Historia Romana* di Paolo Diacono, cap. 14); la costruzione di un libro che combina in un solo progetto più opere precedenti (la miscellanea geografica del codice di Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Weiss. 41, cap. 11). Accennerò tuttavia soltanto, per concludere, al cap. 2, dedicato alla ricerca delle fonti e all'intertestualità nell'epoca delle banche dati. *Troppa grazia*, intitola Chiesa: in effetti la disponibilità dei moderni strumenti di ricerca (che non saranno mai abbastanza lodati, sia chiaro, e Chiesa stesso non manca di metterne in piena luce gli aspetti positivi) ha generato pericolose illusioni su quanto si possa capire della tradizione letteraria senza lunghi studi e profonde letture, o anche senza intelligenza, e senza mettere bene a fuoco la differenza fra l'intertestualità, che va ogni volta dimostrata, e l'interdiscorsività (per usare un termine di Segre), cioè la comunanza di lingua, cul-

tura, contesto letterario, che dalle banche dati emerge pervasivamente. Chiesa però, piuttosto che soffermarsi in un discorso teorico, al quale comunque non si sottrae, preferisce guidare il lettore in un esempio di analisi capillare di un testo, i primi cinque versi di un carme del poeta irlandese Colmán, di età carolingia, con l'ausilio delle banche dati, mostrando i notevoli progressi ottenibili rispetto ai vecchi e dotti editori, che si servivano della propria esperienza di letture, e tutti i possibili fraintendimenti che si devono evitare: ed è una bella lezione.

Cronaca

XIV TALLER INTERNACIONAL DE ESTUDIOS TEXTUALES. LAS ACOTACIONES TEATRALES (Perugia, 11-12 dicembre 2017)

ANNE-MARIE LIEVENS

Nei giorni 11 e 12 dicembre 2017 si è svolta presso il Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne dell'Università degli studi di Perugia la XIV edizione del "Taller Internacional de Estudios Textuales", in collaborazione con l'Université de Neuchâtel, il Grupo de Investigación Prolope dell'Universitat Autònoma de Barcelona e il Proyecto de Investigación Arenga dell'Universidad de Extremadura.

Ideati e diretti da Luigi Giuliani (Università di Perugia) e Victoria Pineda (Universidad de Extremadura), dal 2004 al 2012 i *Talleres* si sono tenuti presso l'Universidad de Extremadura, all'Universidad de Córdoba nel 2013 e dal 2014 presso l'Università di Perugia. L'edizione di quest'anno, incentrata sul tema delle didascalie teatrali (*acotaciones*) del teatro del Siglo de Oro, rientra nelle attività del PRIN 2015, "Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali", diretto da Fausta Antonucci (Università di Roma 3).

Coerentemente con le caratteristiche di un *workshop*, nei dieci interventi distribuiti sulle due giornate sono stati presentati *case studies* e questioni di ordine teorico, metodologico e storico che hanno dato vita ad ampi dibattiti tra gli specialisti, i docenti e gli studenti presenti, questi ultimi adeguatamente preparati alla partecipazione al *Taller* in seminari propedeutici.

La sessione di lunedì si è aperta con il contributo di Javier Rubiera (Université de Montréal), «¿Para quién editamos nosotros? Del papel a la pantalla: algunos casos en Lope, Moreto y Calderón». Rubiera ha offerto un panorama degli studi dedicati alle didascalie del teatro spagnolo del Cinque e Seicento, per poi concentrarsi sul tema degli «*apartes*», in generale mal compresi o disattesi dagli editori. Gli esempi tratti

da commedie di Lope (*La dama boba*, *La corona de Hungría* e *El castigo sin venganza*) e di Moreto (*El desdén, con el desdén*) hanno permesso di evidenziare la complessità della questione: da un lato la difficoltà di comprendere correttamente gli «apartes» e la loro estensione negli autografi e nelle edizioni a stampa del Seicento; dall'altro la mancanza di criteri uniformi per segnalarli nelle edizioni moderne. Di qui la convinzione che un'edizione digitale possa offrire nuove soluzioni ai problemi metodologici legati ad essi.

Ulteriori riflessioni sono emerse dall'intervento di Luigi Giuliani, «Comer sopa con tenedor: Lachmann y las acotaciones». Giuliani ha mostrato come il comportamento testuale delle didascalie sceniche metta in discussione un approccio strettamente lachmanniano all'edizione dei testi teatrali. Esempi tratti dalla tradizione manoscritta delle tragedie di Lupercio Leonardo de Argensola e da quella a stampa della *Parte VI* delle commedie di Lope de Vega sono stati il principale punto di riferimento per illustrare le criticità del metodo relativamente a tradizioni con testimoni riconducibili a diverse messe in scena, a varianti di trasmissione all'interno di una *recensio cum stemmate* e in casi di *contaminatio* fra tradizione manoscritta e a stampa. Si è inoltre riflettuto sull'opportunità o meno delle ricostruzioni congetturali in casi di assenza di didascalie in testimoni unici o nell'archetipo.

«El tratamiento editorial de variaciones en las acotaciones de teatro manuscrito inglés del siglo XVII», di Jesús Tronch (Universitat de València), ha permesso di allargare lo sguardo alle pratiche editoriali in ambito anglosassone. Da una prima panoramica sul comportamento degli editori relativamente all'apparato didascalico, spesso laconico e impreciso nelle prime edizioni a stampa, è emersa la discreta libertà degli editori inglesi che tendono a intervenire in maggior misura nelle didascalie rispetto a quanto facciano gli editori del teatro spagnolo del Siglo de Oro, nonché una certa ecletticità nella scelta dei criteri (il caso dell'*Hamlet* shakespeariano). L'esame delle edizioni di cui si conservano i manoscritti (*Sir Thomas More*, *Believe As You Like It*, *The Captives*, *Second Maiden's Tragedy*, *Thomas Woodstock*, *Edmond Ironside* e *Charlemagne*) ha invece permesso un'ulteriore riflessione sulle soluzioni editoriali adottate in caso di didascalie aggiunte o alterate da una mano diversa da quella dell'autore o del copista.

Gli ultimi due interventi della giornata hanno avuto come riferimento le commedie di Calderón: Fausta Antonucci con «Las acotaciones en *La dama duende* de Calderón» e Fernando Rodríguez-Gallego con «Las acotaciones de Calderón: de los autógrafos a Vera Tassis». Dopo una

prima necessaria riflessione su questioni terminologiche, Antonucci ha evidenziato come anche le *acotaciones* possano a volte avere valore stemmatico illustrando la trasmissione de *La dama duende*, le cui edizioni a stampa presentano un numero maggiore di didascalie rispetto a quello dei manoscritti.

Il contributo di Rodríguez-Gallego (Universitat de les Illes Balears) si è invece incentrato sull'analisi delle *acotaciones* delle sette commedie calderoniane di cui si conserva l'autografo (*La selva confusa*, *El mágico prodigioso*, *La desdicha de la voz*, *El secreto a voces*, *El agua mansa*, *En la vida todo es verdad y todo mentira* e *El gran príncipe de Fez*). Da un confronto con i testimoni manoscritti e a stampa, compresi quelli delle *Partes de comedias* curate da Vera Tassis, si è potuto osservare come la casistica delle varianti delle didascalie sia tale da non permettere di trarre conclusioni certe; si ravvisa, però, la presenza di un maggior numero di didascalie nelle *comedias de capa y espada* rispetto a quelle dei *dramas*, aggiunte nel corso della trasmissione delle prime probabilmente per sopperire alla laconicità e brevità delle *acotaciones* di Calderón.

La sessione del *Taller* di martedì si è aperta con la presentazione, da parte di Gonzalo Pontón e Luigi Giuliani, dell'ultima pubblicazione del gruppo di ricerca ProLope dell'Universitat Autònoma de Barcelona, i due tomi della *XVI Parte de comedias de Lope de Vega* usciti presso la casa editrice Gredos di Madrid, coordinati da Florence d'Artois e Giuliani. Si tratta di una delle collezioni più singolari delle commedie di Lope, curata dallo stesso drammaturgo e pubblicata in un'unica edizione nel 1621, l'anno in cui la morte di Filippo III e l'ascesa al trono di Filippo IV segnavano un cambiamento importante nella politica spagnola. Tali circostanze influirono sia sulla conformazione della collezione (con dediche mirate ad alti personaggi della corte) sia sulla lavorazione del volume nell'officina della vedova di Alonso Martín.

Il contributo di Véronique Lochert (Université de Haute-Alsace), «Forms and Functions of Stage Directions in Sixteenth- and Seventeenth-Century France», ha permesso di ripercorrere la genesi e l'evoluzione delle didascalie nel teatro francese del Cinque e Seicento, ovvero il passaggio da un'iniziale distinzione tra manoscritti e edizioni a stampa – i primi ricchi di indicazioni sceniche rivolte agli attori e i secondi privi della maggior parte di esse (il caso della traduzione francese della *Sonofisba* del Trissino, con il manoscritto del 1556 e la prima edizione del 1559) – a edizioni in cui le didascalie assumono funzioni sempre più polivalenti, pur presentandosi in numero ridotto rispetto a quanto accade in ambito spagnolo e anglosassone. L'analisi degli interventi di

Corneille alle didascalie delle proprie opere ha evidenziato come in Francia gli autori di commedie abbiano cercato di controllare sia le *performances* delle proprie *pièces* sia le edizioni destinate alla lettura (*Clitandre*), mentre il riferimento a Molière, esempio di autore, *chef de troupe*, attore e revisore delle proprie edizioni, ha permesso di sottolineare come lo studio delle didascalie possa contribuire a comprendere non solo le intenzioni dell'autore, ma anche le relazioni tra commediografi, attori ed editori.

L'intervento di Valle Ojeda (Università di Venezia Ca' Foscari), «Variantes didascálicas en *El trato de Argel* (mss. BN y HSA)», ha offerto un accurato quadro delle differenti *acotaciones* presenti nei due manoscritti conservati (Biblioteca Nacional de España e Hispanic Society of America) di una delle opere del primo periodo della drammaturgia di Cervantes, incidendo sulle difficoltà che esse rappresentano per la fissazione del testo critico.

La relazione di José Camões (Universidade de Lisboa), «Editar el escenario portugués», ha presentato casi paradigmatici di criticità dell'apparato didascalico, adducendo l'esempio delle opere di Gil Vicente, pubblicate postume (1562) con didascalie incorporate dai figli del drammaturgo e dagli editori. Analoghe difficoltà presentano altri testi teatrali a stampa del Cinquecento con didascalie dissimulate nel testo per errori di composizione tipografica, o ancora i casi in cui di un'opera teatrale ci siano pervenute solo le parti scannate (*papeles de actor*).

Come annunciato dal titolo «Acotaciones en las adaptaciones neerlandesas de las comedias de Lope de Vega», l'intervento di Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel) si è incentrato sull'analisi delle didascalie presenti negli adattamenti olandesi delle commedie di Lope (teatro Schouwburg de Jacob van Kampen di Amsterdam, nel periodo 1637-1772). Basandosi su un corpus di 19 *pièces*, raccolte nel database *Onstage*, Sánchez Jiménez si è soffermato su vari tipi di didascalie *latu sensu* per studiarne la funzione nei testi a stampa in cui compaiono, passando poi all'analisi di indicazioni sceniche *stricto sensu* di un corpus ridotto a due adattamenti del 1646 e del 1649, *Gedwongen vriendt* (*El amigo por la fuerza*) e *Voorzigtige dolheit* (*El cuerdo loco*).

Nell'ultimo intervento, «La acotación como texto», Gonzalo Pontón (Universitat Autònoma de Barcelona) ha offerto una riflessione sulla particolarità degli *interliminares* delle commedie di Lope, rifacendosi a un corpus di più di quindici commedie. Basandosi sulla comparazione tra autografi, apografi, manoscritti di «autores de comedias» (copie per la rappresentazione) e edizioni delle *Partes*, Pontón ha illustrato la

maniera con cui Lope segnalava le *acotaciones* e il tipo di modifiche a cui sono state sottoposte nella trasmissione a stampa, derivandone alcune costanti o tendenze. Dal dettagliato quadro delineato sono emersi nuovamente i problemi che in generale pone l'edizione delle didascalie, soprattutto nel caso di tradizioni plurime e in assenza dell'autorità dell'autografo (didascalie con contenuti erronei, informazioni non presenti nell'esemplare scelto come testo base, *acotaciones* che potrebbero emendare il testo appartenente ad un altro ramo dello *stemma codicum*), ma anche l'importanza del loro studio in quanto portatrici di dati importanti per la ricostruzione della storia di una *pièce* teatrale.

Tutti i contributi confluiranno in un volume della *Biblioteca di Rassegna Iberistica* del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia.

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

1ª edizione, maggio 2018
© copyright 2018 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2018
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-430-9053-2

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

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