





Ecdotica

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



Ecdotica

18
(2021)

**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 (University of Saskatchewan), Loredana Chines (Università di Bologna), Paola Italia (Università di Bologna), Pasquale Stoppelli (Università di Roma La Sapienza)

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri (Università Cattolica del Sacro Cuore), Francesco Bausi (Università della Calabria), Dario Brancato (Concordia University), Pedro M. Cátedra (Universitat Autònoma de Barcelona), Roger Chartier (College de France), Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autònoma de Madrid), Domenico Fiorimonte (Università di Roma Tre), Hans-Walter Gabler (Ludwig-Maximilians-Universität München), Neil Harris (Università di Udine), Lotte Helliga (British Library), Mario Mancini (Università di Bologna), Marco Presotto (Università di Trento), Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza), Roland Reuß (Universität Heidelberg), Peter Robinson (University of Saskatchewan), Antonio Sorella (Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara), Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Maria Gioia Tavoni (Università di Bologna), Paolo Tinti (Università di Bologna), Paolo Trovato (Università di Ferrara), Marco Veglia (Università di Bologna)

Responsabile di redazione

Andrea Severi (Università di Bologna)

Redazione

Veronica Bernardi (Università di Bologna), Federico Della Corte (Università ECampus), Rosy Cupo (Università di Ferrara), Marcello Dani (Università di Bologna), Sara Fazio (Università di Bologna), Laura Fernández (Universidad Autònoma de Barcelona), Francesca Florimbii (Università di Bologna), Rosamaria Laruccia (Università di Bologna), Albert Lloret (University of Massachusetts Amherst), Alessandra Mantovani (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia), Amelia de Paz (Universidad Complutense de Madrid), Roberta Priore (Università di Bologna), Stefano Scioli (Università di Bologna), Giacomo Ventura (Università di Bologna), Alessandro Vuozzo (Università di Bologna)

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://ecdótica.org>



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

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

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)



CECE

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

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

Carocci editore · Viale di Villa Massimo, 47 00161 Roma · tel. 06.42818417

INDICE

Saggi / Essays

- MARIA RITA DIGILIO, Varianti formali e varianti sostanziali nella filologia dei testi tedeschi medievali. Case study: l'edizione del *Heliand* / *Substantive and non-substantive Variants in the Philology of Medieval German Texts. Case Study: the Heliand Editions.* 9
- VÉRONIQUE WINAND, Qualche spunto di riflessione sull'identificazione e l'utilità dei *Codices Descripti* vernacolari / *A Few Thoughts on the Identification and the Usefulness of Codices Descripti (Vernacular Texts)* 27
- ELISABETTA BARTOLI, Alcuni problemi che si incontrano nell'edizione critica dei testi di *ars dictandi* del XII secolo / *Some problems of the critical edition of the ars dictandi's texts (12th century)* 57
- FRANCESCA CUPELLONI, Metodi non tradizionali di filologia attributiva. Bilanci e prospettive di ricerca / *Non-traditional authorship attribution methods. A critical survey and research directions* 81
- Foro / Meeting.** Editare i classici italiani / *Editing the Italian Classics.*
- MONICA BERTÉ, L'edizione di postillati: il caso Petrarca / *Editing marginal signs and notes: the case of Petrarca* 103
- MARCO PETOLETTI, Pubblicare il *De vita solitaria* di Petrarca: manoscritti, fonti, fortuna / *Editing Petrararch's De vita solitaria: Manuscripts, Sources, Fortune* 119
- FRANCESCO BAUSI, La filologia dei classici. Il caso delle lettere di Niccolò Machiavelli / *The philology of the Classics. The case of Niccolò Machiavelli's letters* 136

- EMILIO RUSSO, L'edizione della *Gerusalemme liberata*. Stato degli studi e nuove proposte / *The edition of the Gerusalemme liberata. State of art and new perspectives* 154

Testi / Texts

- ANDREA CANOVA e ALICE FERRARI, Franca Brambilla Ageno. Una 'maestra' di filologia (e linguistica) / *Franca Brambilla Ageno. A master of philology (and linguistics)* 171

Questioni / Issues

- FRANCISCO RICO, Il primo resoconto e alcuni aspetti della composizione per forme / *The first report and some aspects of the setting by formes* 221

Rassegne / Reviews

- E. Spadini, F. Tomasi e G. Vogeler (eds.), *Graph Data-Models and Semantic Web Technologies in Scholarly Digital Editing* (A.S. LIPPOLIS), p. 235 · M.G. Tavoni, *Storie di libri e tecnologie: dall'avvento della stampa al digitale* (P. TINTI), p. 241 · P. Trovato, *Sguardi da un altro pianeta. Nove esercizi di filologia* (R. CUPO), p. 245 · B. Bentivogli, F. Florimbii, P. Vecchi Galli, *Filologia italiana. Seconda edizione* (V. ZIMARINO), p. 250 · A. Cadioli, «*La sana critica*». *Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento* (A. VUOZZO), p. 256 · G. Prestinari, *Canzoniere* (S. CASSINI), p. 261 · G.A. Romanello, *Amorosi versi* (G. BALDASSARI), p. 264

Cronaca / Chronicle

- ROSA BONO, «X Congreso Internacional Lope de Vega: editar a Lope, treinta años después» / «*Tenth International Meeting Lope de Vega: editing Lope, thirty years after*» 275

Saggi

VARIANTI FORMALI E VARIANTI SOSTANZIALI NELLA FILOLOGIA DEI TESTI TEDESCHI MEDIEVALI. CASE STUDY: L'EDIZIONE DEL «HELIAND»

MARIA RITA DIGILIO

Substantive and non-substantive Variants in the Philology of Medieval German Texts. Case Study: the Heliand Editions.

ABSTRACT

The distinction between substantive and non-substantive variants is a principle generally followed by the editors of early medieval German texts. A different approach has been proposed, among others, by Bumke but it can be productive only for texts in which there is a high rate of the so-called *epische Variation*. Starting from these premises, this essay focuses on the Old Saxon poem *Heliand*, to underline how the Behaghel edition fully accept Sievers' evaluation regarding the substantive preminence of the Codex Monacensis. Finally, it is observed that even the supposed formal superiority of the Codex Cottonianus is probably to be re-considered in the light of some linguistic evidence.

Keywords

Heliand; Old Saxon; editions; substantive variants; non-substantive variants.

Articolo ricevuto: 30 dicembre 2021; referato: 25 gennaio 2022; accettato: 30 gennaio 2022.

mariarita.digilio@unisi.it
Dipartimento di Filologia e Critica - Università di Siena
via Roma, 56 (Palazzo san Niccolò)
53100 Siena

Nella filologia lachmanniana alla distinzione tra varianti formali e varianti sostanziali corrisponde il discrimine tra gli elementi che devono

essere valutati per stabilire il testo critico e quelli che, al contrario, non possono essere impiegati a questo fine. Tale principio è generalmente atteso nella filologia tedesca medievale, e in quella germanica tutta, anche se non sempre le sue applicazioni nel processo di ricostruzione del testo edito criticamente vengono esplicitate con la necessaria chiarezza, perfino nei lavori che a ragione sono considerati standard, e comunque i migliori possibili alle condizioni date, talvolta estremamente complesse. Si tratta d'una sorta d'opacità in parte determinata anche dalla fiducia dell'editore nella competenza del lettore – parliamo principalmente di edizioni critiche ottocentesche o della prima metà del '900 –, ma che invece può ingenerare qualche incertezza in quanti non conoscono bene le prassi editoriali adottate in certi contesti storico-culturali, o anche le eventuali specifiche situazioni legate alla *facies* linguistica e alla trasmissione d'un dato testo.

Lachmann non aveva dato corso al tema della distinzione tra la critica delle lezioni e la critica delle forme,¹ o quanto meno l'aveva risolto empiricamente, confidando per la prima sull'attendibilità d'un manoscritto guida, la *Leithandschrift*, da porre a fondamento del processo ricostruttivo, e per la seconda su una sorta di norma linguistica (che comprende gli assetti grafo-fonetici, morfosintattici, lessicali e metrici), da lui stesso stabilita² secondo criteri considerati oggi per alcuni versi discutibili e ai quali tuttavia si ritiene perlopiù di non dover fare a meno. La restituzione formale del testo veniva dunque risolta non solo rinunciando *de facto* a ogni velleità ricostruttiva sulla base della comparazione dei testimoni, ma anche senza riconoscere a nessuno di essi un'affidabilità tale da consentire all'editore d'affidarsi serenamente alla veridicità della sua testimonianza. Su questo specifico punto, tuttavia, l'autorità di Lachmann non fu tale da non consentire in Germania soluzioni diverse, in particolare nelle edizioni delle opere tedesche delle origini.

In effetti, sul piano della restituzione formale, nella filologia dei testi tedeschi medievali sono state adottati nel tempo tendenzialmente due tipi di soluzione: in un caso, la superficie del testo – specialmente di

¹ Si veda *La Vie de saint Alexis, poème du XI^e siècle et renouvellements des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, éd. G. Paris - L. Pannier, Paris, Franck, 1872. Sulle premesse politico-culturali sottese alle scelte editoriali di Paris cfr. tra gli altri L. Formisano, «Gaston Paris e i "Nouveaux Philologues". Riflessioni su un libro recente», *Ecdotica*, 5 (2005), pp. 5-20.

² Riguardo alle motivazioni, anche di politica culturale, che soggiacciono alle scelte di Lachmann si veda M. Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mitelhochdeutscher Dichtung. Brüder Grimm - Benecke - Lachmann. Eine methodenkritische Analyse*, Berlin, Schmidt, 1975.

quello poetico – viene restituita secondo le norme lachmanniane; nell'altro, l'editore si affida a una *Leithandschrift* sia per i fatti di sostanza che per quelli di forma, pur essendo consapevole, in talune situazioni, che altri testimoni sarebbero più veritieri dal punto di vista linguistico o più coerenti da quello grafo-fonetico.

All'atto pratico, la scelta dell'uno o dell'altro criterio appare guidata in buona sostanza da un fattore cronologico. Le caratteristiche della trasmissione testuale dei secc. IX-X, sovente monotestimoniale o con una diffusione circoscritta, sia sull'asse temporale che su quello geografico; l'assenza d'un codice linguistico unitario in secoli in cui la letteratura fu per così dire volutamente dialettale³ e, non da ultimo, il fatto stesso che Lachmann non abbia curato edizioni della letteratura tedesca delle origini, fanno sì che nelle edizioni dei primi testi tedeschi venga prescelto l'aspetto formale d'un 'manoscritto base' corrispondente a quello che è sovente indicato, nella romanistica, come *manuscrit de base*. Tale testimone non coincide necessariamente con la *Leithandschrift*, ma un lettore meno smaliziato, o semplicemente non edotto sulla vicenda del testo di cui sta leggendo l'edizione, incorre facilmente nell'errore di sovrapporre due entità che invece sono concettualmente e nella sostanza molto diverse. Anche per questa ragione, è assai opportuna la soluzione proposta da Leonardi-Morato che, proprio al fine di evitare ambiguità d'ogni sorta, propongono la dizione *manuscrit de surface* per indicare il manoscritto impiegato per la restituzione formale del testo,⁴ lasciando al termine *manuscrit de base*, coincidente con la *Leithandschrift* lachmanniana, la denominazione del manoscritto ritenuto più affidabile per la critica delle lezioni.

Nella restituzione formale dei testi tedeschi più tardi, a partire circa dalla fine dell'XI sec., le edizioni critiche aderiscono in buona misura ai criteri di Lachmann. Nel periodo alto-tedesco medio, compreso grosso modo tra la fine del XII e la metà del XIV sec., le condizioni di produzione e trasmissione dell'opera letteraria cambiano radicalmente rispetto ai primi secoli: pur con importantissime eccezioni, la tradizione delle opere tedesche si fa generalmente piuttosto ampia, in termini cronologici e geografici, e può presentare differenze anche cospicue al suo interno;

³ Mi riferisco al fatto che in Germania nei primi secoli della produzione scritta non venne neanche tentata un'uniformità linguistico-letteraria paragonabile a quella alfrediana, in Inghilterra o, su un altro versante, all'introduzione delle regole calligrafiche carolingie.

⁴ L. Leonardi, N. Morato, «L'édition du cycle de *Guiron le Courtois*. Établissement du texte et surface linguistique», in *Le cycle de Guiron le Caortoïis. Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, Paris, Garnier, 2018, pp. 453-509: 469-470.

esse vanno dall'assetto grafo-fonetico fino a rielaborazioni formali talvolta molto significative dei testi. In linea di massima, tale scelta editoriale è considerata valida e opportuna ancora oggi almeno per due ordini di ragioni: in primo luogo serve a facilitare l'individuazione delle forme sui repertori lessicografici e gli studi grammaticali del tedesco medio, in gran parte standardizzati sulla lingua "lachmanniana", il cosiddetto *Lachmanns Kunst-Mittelhochdeutsch*;⁵ in secondo luogo, consente di leggere e confrontare le opere tedesche medievali in una lingua relativamente unitaria e coerente, sebbene in parte artificiale, facilitando la loro comparazione soprattutto dal punto di vista letterario.

Evidentemente, a monte della questione sulla restituzione formale del testo sta la distinzione tra le varianti di cui tenere conto nel processo ricostruttivo e quelle che sono invece inattendibili perché poligenetiche. Generalmente si conviene sul fatto che le alternanze grafo-fonetiche appartengano al novero delle varianti formali. Quest'ultimo, tuttavia, non si esaurisce con esse, così come, di converso, ciò che potrebbe sembrare un'incertezza nella resa grafemica di alcuni fonemi, irrilevante ai fini della determinazione del testo critico, può non essere ascritto necessariamente all'esclusiva responsabilità del copista. Si tratta d'un esercizio mai banale, e tanto meno automatico, particolarmente nei casi in cui sono ipotizzabili o riconoscibili stratificazioni dialettali intervenute nel corso della trasmissione.

In merito alla categorizzazione delle varianti, un punto di riferimento fondamentale nella filologia dei testi tedeschi medievali è rappresentato da un saggio di Karl Stackmann del 1964.⁶ Secondo lo studioso, esse possono essere classificate essenzialmente in tre gruppi: gli errori (*Fehler*), le varianti reiterate (*iterierende Varianten*) e quelle presuntive (*Präsumptivvarianten*). Poco essendoci da ribadire in questa sede in merito ai primi e alle terze,⁷ sarà più utile soffermarsi sul concetto di *iterierende Varianten*, termine col quale Stackmann identifica le variazioni poligenetiche confinate all'ambito formale, e di cui dunque non tenere conto nella ricostruzione stemmatica. Esse, nell'esperienza dello studioso, non sono esclusivamente di tipo grafo-fonetico, ma possono riguardare anche l'ambito morfo-sintattico e quello lessicale. Il tratto distintivo delle varianti reiterate e, in altre parole, ciò che permette d'identificarle, sta, oltre che nella

⁵ Si veda per esempio *Die >Nibelungenklage<. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen*, hrsg. von J. Bumke, Berlin - New York, de Gruyter 1999, p. 18.

⁶ K. Stackmann, «Mittelalterliche Texte als Aufgabe» in *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, hrsg. von W. Foerste und K.H. Bock, Köln-Graz, Böhlau, 1964, pp. 240-267.

⁷ Si tratta, in quest'ultimo caso, delle varianti adiafore.

loro natura commutativa, nella frequenza con cui sono attestate all'interno di tradizioni testuali coeve e vitali:

Die allermeisten Varianten sind nicht sogleich als fehlerhaft, d.h. nicht dem Archetypus gehörig, zu erkennen. Darunter wird sich gewöhnlich eine ganze Anzahl finden, die bei wechselnder Verteilung über die Handschriften ein Schwanken zwischen vertauschbaren oder benachbarten Schreibungen, Lauten, Formen, Wortteilen, Wörtern, Phrasen zeigen. Jeder kennt derartige Gruppierungen aus eigener Erfahrung: *da/do*; *sus/sust/so*; *maget/meit*; *dirre/diser*; *dicke/oft*; *vröude/liebe*; *liebe/minne*; *schade/schande* usw. Auch Präpositionen und Präfixe können hier auftauchen, wenn es Überschneidungen zwischen ihren Anwendungsbereichen gibt.⁸

Dal punto di vista del procedimento ecdotico, esse sono assimilabili alle varianti formali, nella misura in cui non aiutano a determinare l'*usus scribendi* dell'autore, e anche per questo non sono utili per la ricostruzione testuale. Irrilevanti singolarmente, possono invece essere utili quando considerate nel loro complesso. Non è dunque necessario darne notizia partitamente in apparato ma, secondo Stackmann, è opportuno che esse vengano raccolte in una sezione dell'edizione, poiché la loro distribuzione all'interno dei manoscritti è significativa:

Die iterierenden Varianten brauchen im kritischen Apparat nicht von Stelle zu Stelle angeführt zu werden. Es interessiert nicht der Einzelfall, sondern die Gesamtheit. Daher sollen sie mit der erforderlichen Genauigkeit an einem Ort dargestellt werden, wo es möglich ist, die Häufigkeit und die Verteilung der Typen über die Handschriften anzugeben, etwa im Rechenschaftsbericht des Herausgebers. Ein gleiches gilt, abgesehen von der Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, auch für die metrischen Varianten. Sie sind ihrer Natur nur von Wert, wenn man ihre Menge, die Zahl der vorkommenden Arten und deren Verbreitung kennt.⁹

⁸ Stackmann, *Mittelalterliche Texte als Aufgabe*, p. 257. [La maggior parte delle varianti non deve essere riconosciuta subito come erronea, cioè non appartenente all'archetipo. Tra di esse se ne troverà abitualmente un buon numero che, in proporzioni mutate nei manoscritti, mostrano un'oscillazione tra scritture, suoni, forme, parti della parola, parole, frasi interscambiabili o adiacenti. Ciascuno conosce raggruppamenti di questo tipo per la propria esperienza: *da/do*; *sus/sust/so*; *maget/meit*; *dirre/diser*; *dicke/oft*; *vröude/liebe*; *liebe/minne*; *schade/schande* ecc. Possono comparire qui anche preposizioni e prefissi, se ci sono coincidenze nei loro ambiti d'impiego].

⁹ Stackmann, *Mittelalterliche Texte als Aufgabe*, p. 258. [Non c'è bisogno di citare nell'apparato di volta in volta le varianti reiterate. Non interessa il caso singolo ma la globalità. Perciò esse devono essere presentate con la precisione necessaria in un posto dove

Le *iterierende Varianten* sono dunque forme espressive e locuzioni che nell'uso della lingua letteraria vengono impiegate in maniera tra di loro sovrapponibile, alternativa e ricorrente.

Se la frequenza e la reiterazione diventano criteri dirimenti per l'identificazione delle varianti formali, ne consegue che il novero delle alterazioni al testo che non devono rientrare nei procedimenti finalizzati alla ricostruzione stemmatica è suscettibile di ampliamenti, potendovi rientrare anche oscillazioni che non sono solamente di natura grafo-fonetica. Una possibile implicazione di questo approccio è per l'appunto la possibilità d'identificare come 'formali' tipologie diverse ed ulteriori di varianti, escludendo perciò un numero maggiore di esiti dalla ricostruzione stemmatica e, non da ultimo, alleggerendo l'apparato.¹⁰

Poiché lo *status* di varianti formali dipende anche dalla loro ricorrenza in un determinato codice linguistico, è necessario però valutarle in maniera differente a seconda del genere letterario nel quale occorrono. Le considerazioni di Stackmann, per esempio, sono perfettamente pertinenti per il romanzo tedesco in versi, ma valgono meno o sono inapplicabili, per stessa ammissione dello studioso, in altri generi letterari o in opere risalenti ad epoche diverse. Ne consegue come sia possibile e forse opportuno considerare 'formale' in un dato genere letterario una classe di varianti che in altre tipologie può invece essere considerata 'sostanziale'. È il caso, per esempio, dell'ordine delle parole, a seconda che si tratti di testi poetici o in prosa.

In Germania le osservazioni di Stackmann, e in particolare l'introduzione d'un criterio di frequenza nell'apprezzamento delle varianti, hanno finito anche col favorire una riflessione tesa a superare l'abituale dualismo tra la filologia delle lezioni e quella delle forme, e che tuttavia non si appiattisce sulle posizioni di Bédier né tanto meno su quelle della New Philology, visto che di quest'ultima in larga parte non condivide le questioni di principio e di metodo né, soprattutto, la prospettiva.

sia possibile indicare la frequenza e la distribuzione dei diversi tipi nei manoscritti, nell'ambito di giudizio dell'editore. Lo stesso vale, esclusa la lirica del XII e XIII sec., anche per le varianti metriche. Per la loro natura esse hanno valore soltanto quando se ne conosce la quantità, il numero delle tipologie occorrenti e la diffusione].

¹⁰ Mi pare che in questa direzione vadano anche le considerazioni di Leonardi-Morato, «L'édition du cycle de *Guiron le Courtois*. Établissement du texte et surface linguistique» quando scrivono, a p. 471: «Les faits linguistiques qui touchent la graphie ou la phonétique, ou même la morphologie, sont donc polygénétiques par excellence, et cette nature justifie leur exclusion du mécanisme stemmatique. Dans cette optique, est-il donc légitime de limiter la surface linguistique aux phénomènes graphico-phonétiques? La réponse à cette question peut et doit être différente pour les différentes traditions».

Principalmente nei lavori di Bumke,¹¹ che di questo nuovo atteggiamento critico è stato il precursore, si ribadisce la necessità di tendere verso una visione organica e il più possibile unitaria dell'opera, colta nella pluralità delle sue realizzazioni, anche di quelle redazionali.¹² Egli sottolinea perciò l'urgenza d'un *Beschreibungsmodell*, un 'modello descrittivo' dei fenomeni di variazione, raggruppati dallo studioso secondo criteri qualitativi e quantitativi rispettivamente nei tre ambiti della *Art der Variation* ('tipo della variazione', al cui interno vanno distinti *Textbestand* 'entità del testo' *Textfolge* 'ordine del testo' e *Textformulierungen* 'formulazioni del testo') e in quello dell'*Ausmaß der Variation* 'entità della variazione'.¹³ Poiché intende la variazione nei termini sopra citati, la proposta di Bumke rappresenta il tentativo di sottrarre le varianti a una catalogazione fatta su base eziologica:

Es wäre falsch, irgendwo einen Trennungsstrich zu ziehen und die Formen der Variation, die sich bei der Abschrift epischer Texte wie von selbst einzustellen scheinen, von der schwerer wiegenden Formen der Variation, die einen eigenen Formulierungswillen erkennen lassen, abzutrennen. Eine solche Trennung wäre nur wieder ein unzureichender Versuch, die Varianten nach ihrer Entstehung zu klassifizieren.¹⁴

Inaugurando quella che possiamo definire la "critica delle redazioni", Bumke riconosce tuttavia come la filologia non possa rinunciare all'elaborazione critica del testo. Piuttosto, quando le tradizioni testuali sono

¹¹ Ancor più che nella già citata edizione *Die >Nibelungenklage<* il pensiero di J. Bumke è formulato con la massima chiarezza nel precedente *Die vier Fassungen der >Nibelungenklage<*. *Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin New York, de Gruyter, 1996.

¹² Si vedano le riflessioni di P. Strohschneider, recensione a J. Bumke, *Die vier Fassungen der >Nibelungenklage<*. *Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin New York, de Gruyter, 1996, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 127 (1998), pp. 102-117, quando rileva (p. 108) come caratteristico del testo letterario medievale un principio che «die Identität eines Textes nicht an die Identität seines Wortlaut bindet» [non lega l'identità del testo all'identità della sua lettera].

¹³ Bumke, *Die vier Fassungen der >Nibelungenklage<*, pp. 390-455.

¹⁴ Bumke, *Die vier Fassungen der >Nibelungenklage<*, p. 53. [Sarebbe sbagliato tirare da qualche parte una linea di demarcazione e separare le forme di variazione che sembrano comparire da sole durante la trascrizione di testi epici dalle forme più pesanti di variazione, che lasciano riconoscere una volontà propria di riformulazione. Una divisione di questa sorta rappresenterebbe ancora una volta un tentativo insufficiente di catalogare le varianti sulla base della loro origine].

molto ampie, non si può far altro che approntare edizioni critiche delle diverse redazioni (*Fassungen*) dell'opera, affidandosi ancora, di volta in volta, al principio della *Leithandschrift*. Potremmo dire che l'approccio di Bumke tenta una conciliazione tra le esigenze di una *Leseausgabe* tradizionalmente lachmanniana e quelle di una *Studienausgabe* il cui fuoco non è però la parcellizzazione dell'unità testuale, quanto meno non nei termini di edizioni singole dei diversi manoscritti. Le diverse redazioni, ove possibile, dovrebbero essere presentate sinotticamente, posto comunque che

die Philologie nicht auf die kritische Bearbeitung der Texte verzichten kann. Bei reicherer Überlieferung wird es in den meisten Fällen möglich sein, kritische Texte der verschiedenen Fassungen herzustellen.¹⁵

Alla base del pensiero di Bumke resta dunque un criterio, peraltro mai negato dallo studioso, stemmatologico e genealogico, dato che in una certa misura le redazioni prendono il posto che nella critica tradizionale competeva all'originale.¹⁶ Il concetto stesso di variazione, applicato alle diverse redazioni d'un'opera, viene radicalmente reinterpretato da Bumke. Lo studioso rinuncia allo strumentario concettuale della critica tradizionale (errori, varianti adiafore, varianti reiterate) e colloca tutte le variazioni in una matrice, in modo da costituire un registro composto da elementi che saranno poi oggetto di analisi per definire le redazioni, da ricostruire secondo i criteri tradizionali.¹⁷

¹⁵ Bumke, *Die vier Fassungen der >Nibelungenklage<*, p. 85. [La filologia non può rinunciare all'elaborazione critica del testo. Nelle tradizioni più ricche sarà possibile, nella gran parte dei casi, stabilire i testi critici delle diverse redazioni].

¹⁶ Si leggano le osservazioni di Strohschneider, recensione a J. Bumke, *Die vier Fassungen der >Nibelungenklage<* quando scrive che: «... wird auch in den vorliegenden Untersuchungen ein Archetypus – zumindest heuristisch – unterstellt» [anche in queste ricerche viene presupposto un archetipo, perlomeno euristicamente].

¹⁷ Precisamente in questo sta l'obiezione principale di Strohschneider, recensione a J. Bumke, *Die vier Fassungen der >Nibelungenklage<* alla proposta di Bumke. Per lo studioso, infatti, serve comunque un criterio per distinguere le differenze tra i manoscritti d'una redazione dalle varianti che caratterizzano redazioni diverse, dunque «ein Kriterium also zur Unterscheidung iterierender Varianten, die 'kein Kennzeichnung epischer Fassungen' sind, von Fassungsdefinierender Variation» [un criterio per la differenziazione delle varianti reiterate, che “non sono un segno distintivo delle redazioni epiche”, dalla variazione che definisce una redazione] (p. 115). Il problema viene solamente spostato anche perché, affrontato da Bumke con gli abituali criteri stemmatici, resta irrisolto: «Doch kann das Konzept 'Fassungen' andererseits auf eine solche Klassifikation gerade nicht verzichten, und insofern kehren hier die Differenzierungsprobleme der tra-

Non si tratta evidentemente di temi nuovi o sconosciuti nelle diverse filologie medievali, e difficilmente si potrà arrivare a un livello accettabile di generalizzazione, anche all'interno della medesima tradizione linguistica. È bene però precisare che l'approccio di Bumke è consentito, stanti le parole dello stesso studioso, in presenza di due condizioni: una messe considerevole di dati irriducibili a unità nella trasmissione testuale di un'opera, e il verificarsi, caratteristico in particolare di alcuni generi letterari, di fenomeni significativi di varianza negli anni immediatamente successivi alla sua composizione, che tendono presto a cristallizzarsi in redazioni multiple.

Poste queste due condizioni, l'approccio di Bumke, poi favorito anche dagli sviluppi del digitale,¹⁸ è una soluzione praticabile e a volte inevitabile. Non è strettamente necessario però farvi ricorso quando è invece possibile pervenire a una ricostruzione critica del testo, la cui trasmissione non impedisce l'impiego di criteri ecdotici per così dire tradizionali, e le varianti presenti nei suoi testimoni poco o nulla hanno a che fare coi fenomeni di *mouvance* nell'accezione zumthoriana del termine, ma rappresentano piuttosto la *varia lectio* al cui interno è possibile effettuare una scelta criticamente ragionata. In particolare, il metodo editoriale di Bumke non è adatto, per le condizioni esposte dallo stesso studioso, quando non è dimostrata una varianza significativa negli anni immediatamente successivi alla composizione dell'opera.

Nella letteratura tedesca dei primi secoli sono poche le opere tramandate da più manoscritti. Una di queste è il *Heliand*, che qui si assume a *case study* perché il testo è tradito in sei testimoni formalmente molto diversi tra loro, e tale disomogeneità ha avuto qualche conseguenza sull'apprezzamento dell'edizione *standard* dell'opera. Otto Behaghel, che ne è il curatore, riproduce la veste formale della *Leithandschrift*, il manoscritto monacense che assume come guida, con ciò rinunciando a ricostruire la *facies* formale originaria dell'opera.¹⁹ La scelta, che può essere condivisa o meno, in presenza d'una esplicita dichiarazione d'intenti da

ditionellen Textkritik auf der Stufe der Fassungen wieder» [E infatti il concetto di 'redazione' non può fare a meno d'una classificazione di questo tipo, e in questa misura ritornano i problemi di differenziazione della critica del testo tradizionale, spostati sul piano delle redazioni] (p. 116).

¹⁸ Penso al *Parzival-Projekt*, che rappresenta un'evoluzione dell'ipotesi di lavoro di Bumke e delle sue riflessioni sul tema delle *Fassungen* 'redazioni': <https://www.parzival.unibe.ch/einfuehrung.html> (19.12.2021).

¹⁹ *Heliand und Genesis*, hrsg. von O. Behaghel, 10., überarbeitete Auflage von B. Taeger, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996.

parte dell'editore, è metodologicamente ineccepibile. Si vedrà come essa finisca, per alcuni versi, col risolvere più problemi di quelli che, a detta di alcuni, creerebbe.

Il *Heliand* è una Messiadie in sassone antico composta tra l'825 e l'840. L'opera è costituita da oltre 6000 versi allitteranti, è anonima e continua a interrogare gli studiosi in merito al luogo dove è stata composta, per il quale si è pensato principalmente ai centri scrittori di Fulda, Werden e Corvey, senza che sia stato possibile giungere a conclusioni definitive.²⁰ La collocazione geografica delle tre sedi monastiche, situate rispettivamente nel cuore dell'area linguistica alto-tedesca²¹ e nelle regioni sassoni della Vestfalia e dell'Engria, dimostra la grande incertezza in merito alla lingua stessa in cui l'opera venne redatta, per la quale il resto della documentazione, come si vedrà più avanti, è di poco aiuto.

I cosiddetti 'problemi esterni del *Heliand*'²² sono tuttora lontani dall'essere risolti, ma la ricostruzione del testo critico sembra abbastanza definita, stante il fatto che la trasmissione testuale del *Heliand* è, nelle parole di Sahm, «... in den verschiedenen Textzeugen erstaunlich konstant».²³ Sicuramente assai meno omogenea è invece la *facies* formale dell'opera, in particolare per quello che riguarda l'assetto grafo-fonotico, e molto resta da indagare sul *layout* dei due testimoni principali.²⁴

La tradizione manoscritta della Messiadie sassone è dunque relativamente ricca. Il *Heliand* ci è infatti noto da due manoscritti pressoché completi: il *Monacensis* (M, München, Bayerische Staatsbibliothek,

²⁰ Per una sintesi in lingua italiana su tali aspetti si vedano A.M. Guerrieri, *Lettura del Heliand: dottrina in poesia, il nuovo nell'antico*, in *Lettura di Heliand*, a cura di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 49-94 e M.R. Digilio, «La letteratura sassone antica» in *Le civiltà letterarie del Medioevo germanico*, a cura di M. Battaglia, Roma, Carocci, 2017, pp. 277-298.

²¹ In quei secoli a Fulda si scrive prevalentemente in francone orientale.

²² Secondo l'espressione di S. Lupi, «I problemi esterni del *Heliand*», *Annali dell'Istituto universitario orientale*, 1 (1958), pp. 115-137.

²³ H. Sahm, «Neues Licht auf alte Fragen. Die Stellungen des Leipziger Fragments in der Überlieferungsgeschichte des *Heliand*», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 126 (2007), pp. 81-98, qui p. 89.

²⁴ Penso anche alla suddivisione del testo in unità assimilabili a paragrafi, le cosiddette *vitteas*, individuabili sia nel codice monacense che, in maniera nettamente più nitida dal punto di vista del *layout*, nel Cottoniano. Il termine latino è attestato un'unica volta, nella *Praefatio in librum antiquum lingua Saxonica conscriptum* pubblicata da Matthias Flacius Illyricus nella seconda edizione del suo *Catalogus testium veritatis*, Straßburg 1562. Sembra probabile che tale prefazione, accanto ad un'altra in versi, fosse stata rinvenuta in un manoscritto che tramandava la Messiadie sassone, benché a quest'opera esse non facciano riferimento in maniera esplicita.

cgm. 25) e il *Cottonianus* (C, London, British Library, Cotton Caligula A VII). Oltre a essi, sono arrivati ai nostri giorni quattro frammenti: *Pragensis* (P, Berlin, Bibliothek des deutschen historischen Museums, R 56/2537), *Vaticanus* (V, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palat. lat. 1447), *Straubingensis* (S, München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm. 8840) e *Lipsiensis*, (L, Leipzig, Universitätsbibliothek, ms. Thomas 4073). I testimoni, trascritti all'interno dell'area sassone intorno alla metà del ix sec., sono di poco successivi all'originale, con l'eccezione di C, di provenienza insulare e sensibilmente più tardo, essendo databile alla seconda metà del x sec.

Lo stemma del *Heliand* è bipartito.²⁵ Il codice monacense e il cottoniano derivano da un capostipite *MC; al medesimo ramo della tradizione sono riconducibili i frammenti P ed S, mentre un ramo diverso è rappresentato dal frammento vaticano (V). È probabile che L, l'ultimo frammento a essere stato rinvenuto, derivi dallo stesso codice di P.²⁶

L'edizione standard dell'opera è quella già citata di Behaghel (1882), nell'ultima revisione curata da Taeger (1996). Vi è assunto come *Leithandschrift* il codice monacense, pur essendo privo dell'inizio del poema e mancando in più punti di alcuni versi, per i quali si può fare affidamento sul solo Cottoniano. Per la critica delle lezioni, Behaghel si mosse sulla traccia dell'edizione di Sievers apparsa pochi anni prima (1878),²⁷ condividendone l'apprezzamento, sul piano sostanziale, del testimone monacense. E, pur considerandolo formalmente inferiore al codice insulare, lo mantenne anche come 'manoscritto di superficie'.²⁸

²⁵ *Heliand und Genesis*, p. XVIII-XXIV. Su una eventuale rivalutazione dello stemma anche in considerazione del rinvenimento di L si veda E. Hellgardt, «Bemerkungen zur Überlieferung des altsächsischen *Heliand*», *Carinthia* I, 198 (2008), pp. 83-6.

²⁶ Il rinvenimento ha provocato una scia di polemiche sulle quali non mi dilungo. Per l'analisi del frammento rinvio a H.U. Schmid, «Ein neues 'Heliand'-Fragment aus der Universitätsbibliothek Leipzig», *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 135 (2006), pp. 309-23.

²⁷ *Heliand*, hrsg. von E. Sievers, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1878.

²⁸ Taeger, curatore della decima *Auflage* dell'edizione di Behaghel, scrive: «Der vorliegenden Ausgabe hat Behaghel, in Übereinstimmung mit den Untersuchungen von E. Sievers, für den 'Heliand' die Hs. M zugrundegelegt, "in dem Sinne, daß in jedem einzelnen Fall die Fassung der beiden Handschriften gegeneinander abgewogen, aber die Lesung von M aufgenommen wurde, wenn sich keine innere Entscheidung treffen ließ" (Behaghel, Vorwort); in einer Reihe von Fällen sind, im Gefolge der Untersuchungen von D. Hofmann zu den Versstrukturen ... , auch formale Gründe maßgeblich geworden. Auch die sprachlich-graphematische Erscheinungsform des Textes ist die des Monacensis, soweit er vorhanden ist; in den leider so zahlreichen Lücken tritt dafür die Textgestalt der Hs. C ein. Es ist zu betonen, daß die Erscheinungsform des 'Heliand' in dieser Ausgabe also das Ergebnis einer sprachlich-graphematischen Umsetzung ist,

L'edizione Sievers è tuttora preziosa ed è stata pionieristica ai tempi in cui è apparsa: il testo del Monacense e del Cottoniano sono riprodotti uno accanto all'altro, in modo da poter cogliere facilmente le differenze tra i due testimoni principali, ma l'editore segnala di volta in volta gli errori e le varianti sostanziali di entrambi. In attesa che sia disponibile l'edizione digitale dell'opera, che certamente faciliterebbe quantomeno le operazioni di confronto tra i vari testimoni più di quanto non sia consentito da un'edizione cartacea,²⁹ il lavoro di Sievers resta certamente il punto di riferimento principale se si vogliono analizzare gli aspetti linguistici del *Heliand*, per i quali l'edizione critica non è adatta. D'altro canto, si tratta d'una constatazione che non ha bisogno d'essere rimarcata, dato che è lo stesso Taeger a riconoscere come «Alle sprachwissenschaftliche Arbeit am 'Heliand' hat von der Ausgabe in Paralleldruck von M und C durch E. Sievers auszugehen».³⁰

Considerato che il lavoro di Behaghel presuppone quello di Sievers, e ribadita la sostanziale omogeneità di giudizio da parte dei due studiosi sulla qualità dei manoscritti principali del *Heliand*,³¹ porre in con-

nicht die Textgestalt des zu erschließenden Archetypus (und des voraufliegenden Originals), die vielmehr nur am Rande, in den aushilfsweise aus C gebotenen Partien, und auch da nur insoweit, als sie in C unverändert erhalten ist, aufscheint» (*Heliand und Genesis*, pp. xxxviii-xxxix) [Come base della presente edizione Behaghel ha posto per il *Heliand*, in accordo con le ricerche di E. Sievers, il mns. M, "nel senso che in ogni singola occorrenza le versioni dei due manoscritti sono state soppesate l'una contro l'altra, ma è stata accolta quella di M quando non sia stata possibile una decisione sulla base di criteri interni"; in una serie di casi, a seguito delle ricerche di D. Hofmann sulla struttura dei versi, sono diventate decisive anche le ragioni formali. Anche l'aspetto formale fonografemico del testo è quello del Monacense, nella misura in cui è disponibile; nei casi purtroppo così numerosi di lacune interviene la forma del testo del mns. C. Bisogna rimarcare il fatto che la *facies* formale del 'Heliand' in questa edizione è il risultato d'un processo di conversione fonografemica, non l'assetto dell'archetipo da desumere (e dell'originale soggiacente), che anzi appare solo marginalmente, nelle parti in cui C interviene in aiuto, e solo nella misura in cui si è mantenuto inalterato in C].

²⁹ Nell'attesa che l'edizione venga ultimata, si vedano *desiderata* e anticipazioni del progetto in M. Buzzoni, «Per un'edizione elettronica della *Messiad* antico sassone» in *Lettura di Heliand*, pp. 115-128 e *A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View*, in *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, edited by M.J. Driscoll - E. Pierazzo, Open Book Publishers, pp. 59-82, in part. pp. 64-78. <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0095/contents.xhtml>

³⁰ *Heliand und Genesis*, p. xxxviii. [Tutto il lavoro di ricerca sulla lingua del *Heliand* deve partire dall'edizione parallela di M e C curata da Sievers].

³¹ Non lascia alcun dubbio in merito l'imponente indagine di E. Sievers, «Zum Heliand», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 19 (1876), pp. 1-75. Essa costituisce la premessa della sua stessa edizione e di quella di poco successiva di Behaghel.

trapposizione le due edizioni è un'operazione in qualche modo stucchevole e soprattutto metodologicamente insensata. Non si comprende perciò come Cathey possa considerare «in some way ironic ... that Behaghel's version has since become the standard to which one appeals».³² In effetti, la soluzione di questo paradosso apparente sta nel fatto che quella di Behaghel è un'edizione critica basata sul manoscritto che il filologo – concordemente con Sievers – ritenne migliore, e del quale decise di preservare la *facies* formale, come dichiarato nell'introduzione. D'altra parte, a quale tipo di garbuglio avrebbe mai potuto dare origine un'edizione critica che adottasse come *Leithandschrift* un codice (il Monacense) ma ne adeguasse l'assetto formale a quello d'un secondo testimone (il Cottoniano), ammesso e non concesso che esso sia effettivamente migliore? È già sufficiente il fastidio causato dalla necessità di elevare a testo, per alcuni stralci non presenti in M, alcuni versi secondo la lettera del Cottoniano, se esso è il solo a tramandarli.

Stabilito come il ritorno all'edizione Sievers sia in effetti un falso problema per le ragioni sopra esposte, si consideri a questo punto la supposta maggiore affidabilità del Cottoniano dal punto di vista formale. L'identificazione della *facies* originaria del *Heliand* è difficile per la disomogeneità dei testimoni, ma anche perché la restante documentazione scritta sassone non offre punti di confronto adeguati, in quanto generalmente è più tarda, frammentaria, ibrida. Nel novero delle cosiddette testimonianze minori del sassone vanno iscritti alcuni brevi testi di contenuto religioso, altri in cui si manifesta la persistenza di tracce della cultura germanica originaria e poche registrazioni delle entrate monastiche, di grande importanza dal punto di vista culturale. Vi è poi da considerare un *corpus* non piccolo ma molto poco uniforme di glosse.³³ La *facies* grafemica di tutte queste testimonianze non garantisce punti di riferimento solidi e del tutto affidabili ai fini della ricostruzione linguistica del sassone, poiché nella gran parte dei casi esse sono ibride, sia perché provengono da centri scrittori limitrofi all'area alto-tedesca, di cui talvolta riverberano gli esiti,³⁴ sia per le loro complesse vicende

³² J.E. Cathey, *The Historical Setting of the Heliand, the Poem, and the Manuscripts*, in *Perspectives on the Old Saxon Heliand. Introductory and Critical Essays, with an Edition of the Leipzig Fragment*, ed. by V. Pakis, Morgantown, West Virginia University Press, 2010, pp. 3-33: p. 33.

³³ Si veda M.R. Digilio, *Thesaurus dei Saxonica minora. Studio lessicale e glossario*, Roma, Artemide, 2008.

³⁴ Sono particolarmente frequenti, per esempio, i casi in cui non si può arrivare a una distinzione certa tra occorrenze che possono essere ascritte tanto al sassone che al fran-

testuali: molto spesso si tratta di testi approdati a una formulazione in lingua sassone dopo diverse tappe traduttive, generalmente dall'alto-tedesco, a volte dall'anglosassone.

La presunta superiorità formale del Cottoniano si fonda in larga parte sul convincimento che esso rifletta un assetto grafo-fonetico più fedele alla lingua sassone, lungi però dall'essere stata dimostrata. Assai incerta, per esempio, è la resa delle vocali lunghe germ. **ō* ed **ē*² il cui *status quaestionis* riassumo qui in maniera massimamente sintetica.

Nella resa di germ. **ō* ed **ē*² la documentazione sassone, ivi compresi i testimoni del *Heliand*, non è omogenea, dal momento che gli esiti sassoni delle due vocali lunghe sono resi, rispettivamente, con <o>/<uo> ed <e>/<ie>. A dispetto delle grafie, nessun fenomeno di dittongazione delle vocali in questione sembra aver interessato l'area sassone, mentre ha riguardato le regioni alto-tedesche e, in parte, quella olandese.³⁵ Intorno alla metà del secolo scorso, Rooth aveva desunto dalle risultanze del confronto tra le fonti letterarie e i dati onomastici che i digrammi non riflettevano una pronuncia dittongale, e che in molti testimoni sassoni il loro impiego era mutuato da un uso ortografico francone;³⁶ nell'area linguistica alto-tedesca, infatti, le due vocali lunghe germaniche effettivamente si dittongano. Si tratta d'una ipotesi che ha rappresentato un punto di svolta fondamentale negli studi sul sassone, ma che oggi risulta poco credibile.

In effetti, ben presto Cordes ritenne piuttosto d'individuare le ragioni delle oscillazioni <o>/<uo> ed <e>/<ie> nel fatto che nella lingua sassone del IX sec. erano presenti due *ō* e due *ē* differenti al punto da suggerire l'impiego di grafemi distinti per ciascuna di esse.³⁷ La diversa apertura di *ō*, a seconda che fosse la continuazione di germ. **ō* oppure l'esito di germ. **au*, sarebbe stata espressa in ciascun testimone in una maniera non uniforme ma riconducibile a un sistema, per cui gli esiti di germ. **ō* venivano resi con <o, uo> e quelli di **au* con <o> oppure, rispetti-

cone centrale, a causa del coinvolgimento solo parziale di quest'ultimo dialetto nel fenomeno della seconda mutazione consonantica.

³⁵ S. Krogh, *Die Stellung des Altsächsischen im Rahmen der germanischen Sprachen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, p. 261.

³⁶ Cito soltanto due titoli da una mole imponente di lavori dedicati alla lingua sassone dal grande studioso svedese: E. Rooth, *Saxonica. Beiträge zur niedersächsischen Sprachgeschichte*, Lund, Gleerup, 1949; «Zur altsächsischen Sprachgeschichte», *Niederdeutsche Mitteilungen*, 13 (1957), pp. 32-49.

³⁷ G. Cordes, «Zur Frage der altsächsischen Mundarten», *Zeitschrift für Mundartforschung*, 24 (1956), pp. 1-51 e 65-78.

vamente, con <o> (per germ. *ō) e <a> (per germ. <au>). Nel primo caso, Cordes parla di <o>-System, nel secondo di <a>-System. A seconda delle soluzioni grafiche adottate, i testimoni sassoni confluiscono in due gruppi, che vengono distinti per l'appunto sulla base dell'adesione di ciascuno di essi a uno dei due sistemi sopra descritto.

Parallelamente, gli esiti di ē < germ. *ē² ed ē < germ. *ai sarebbero resi nei manoscritti rispettivamente con <ie> ed <e> oppure esclusivamente con <e>. Anche in questo caso, generalmente i testimoni sassoni possono essere ascritti piuttosto nitidamente all'uno o all'altro gruppo. Quelli che tramandano il *Heliand*, pur con variazioni significative, presentano l'<o>-System, ma mentre nella *Leithandschrift M* vi è una nettissima prevalenza di <o> su <uo> e di <e> su <ie>, nei restanti manoscritti, tolto il frammento S, si dà il caso opposto. Nelle testimonianze minori, la distribuzione degli esiti è tutt'altro che uniforme e inoltre quasi ciascuno di essi presenta al proprio interno oscillazioni grafiche spesso significative. Inoltre, dai *Saxonica minora* non si possono trarre elementi decisivi al punto da desumere una possibile distribuzione dei grafemi su base areale o dialettale. Le stesse considerazioni valgono per i dati onomastici.³⁸

La delicatezza del tema emerge anche per il fatto che, allo stato attuale delle ricerche, pare acclarato che gli esiti sassoni fossero monotongali ed è possibile che i grafemi <ie> e <uo> indicassero un'articolazione molto stretta, tendente a /i/ ed /ū/ rispettivamente, percepiti dal parlante in maniera nettamente diversa dagli esiti da germ. *ai e *au.³⁹

La ragione per cui m'è parso opportuno riprendere qui la questione della resa delle vocali lunghe germ. *ō ed *ē² nei testimoni sassoni è che essa ha avuto qualche ripercussione anche sui tentativi di ricostruzione testuale del *Heliand*, benché la questione possa sembrare squisitamente formale, dunque non risolvibile per via stemmatica. È Steinger, per esempio, ad osservare che

³⁸ Per restare alla resa di germ. *ō, sono attestati diversi grafi di cui è difficile individuare la corrispondenza fonetica (per es. <ō>, <ū>, <ô> e, più raramente <ou>, <ua>). Una sintesi molto accurata dei dati è offerta da J.H. Gallée, *Altsächsische Grammatik*. Dritte Auflage mit Berichtigungen und Literaturnachträgen von H. Tiefenbach, Tübingen, Niemeyer, 1993, rispettivamente § 86 (per gli esiti di ō) e § 84 (per gli esiti di ē).

³⁹ Così Krogh, *Die Stellung des Altsächsischen*, p. 262: «Es spricht, wie es scheint, nichts gegen die Annahme, daß im Altsächsischen mit <ie> und <uo> geschlossene, sich i beziehungsweise ū nähernde Artikulation bezeichnet wurde, die sich von der Aussprache der Fortsetzer von germ. *ai und *au deutlich unterschied» [Niente parla contro la supposizione che in antico sassone con <ie> ed <uo> venisse indicata l'articolazione chiusa, nella fattispecie vicina alla pronuncia i ed ū, che si distingueva chiaramente dalla pronuncia degli esiti di germ. *ai ed *au].

Man würde daher den nächstliegenden Schluss, dass der Archetypus *uo* gehabt habe, für sicher halten, wären nicht Anzeichen, dass in den Handschriften gerade hier wesentliche Änderungen stattgefunden haben.⁴⁰

In maniera involontariamente concomitante Rooth, contrapponendo la lingua letteraria e suppostamente “franconizzata” del *Heliand* a quella che compariva nei dati onomastici, aveva finito con l’accreditare l’ipotesi che i digrammi preservati in maniera maggioritaria in PVC fossero effettivamente le forme originarie del *Heliand*. Sostanzialmente non lontano da queste stesse posizioni, ma significativamente spostando il fuoco sull’archetipo, Klein scrive:

M entfernt sich mit vielen seiner Änderungen ebenso vom *Heliand*-archetyp wie von den jüngeren Essen-Werdener Quellen. ... für as. *ō* (< germ. *ō*) schrieb der Archetyp nach Ausweis von PV(C) <uo>, das M mit wenigen Ausnahmen in <o> ändert ...⁴¹

D’altra parte, è lo stesso Taeger, ultimo curatore dell’edizione Behaghel, a sovrapporre questioni apparentemente formali ad altre ben più sostanziali, quando osserva, a proposito del frammento P, che:

Es steht graphematisch-sprachlich dem Archetypus besonders nahe, andererseits teilt es in v. 980 einen eindeutigen Fehler mit der Hs. C, führt also auf den Ansatz einer Vorstufe *CP.⁴²

Lo studioso rileva in effetti il dubbio che questo dato (l’errore congiuntivo) possa essere conciliabile con la vicinanza grafematica e linguistica

⁴⁰ Lo studioso si riferisce in questa occasione, ed è estremamente utile che lo faccia, al fatto che nel Cottoniano il digramma <uo> compare in diverse occorrenze come iper-correzione dell’esito di germ. **ō*; H. Steinger, «Die Sprache des *Heliand*», *Niederdeutsches Jahrbuch*, 51 (1925), pp. 1-54, qui p. 25 [Se ne potrebbe desumere con sicurezza la conclusione più semplice che l’archetipo avesse *uo*, se non ci fossero segni del fatto che nei manoscritti, proprio a questo riguardo, sono intervenute modifiche sostanziali].

⁴¹ T. Klein, *Studien zur Wechselbeziehungen zwischen altsächsischem und althochdeutschem Schreibwesen und ihrer Sprach- und kulturgeschichtlichen Bedeutung*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1977, p. 334. [M si allontana con molte delle sue modifiche tanto dall’archetipo del *Heliand* che dalle più recenti fonti di Essen-Werden. ... per sas. *ō* (< germ. **ō*) l’archetipo scriveva, secondo la testimonianza di PV(C), <uo>, che M con poche eccezioni modifica in <o> ...].

⁴² *Heliand un Genesis*, pp. XXI-XXII. [È graficamente e linguisticamente estremamente vicino all’archetipo; d’altra parte, al v. 980 condivide un errore evidente con C, il che porta all’aggiunta d’uno stadio precedente *CP].

del frammento all'archetipo. E infine, più di recente e con maggiore cautela, Krogh rileva che al gruppo di testimoni che adottano il cosiddetto <o>-System individuato da Cordes appartengono i codici PVC *ein-schließlich des erschließbaren Archetypus des Heliand*.⁴³

Evidentemente, le varianti grafo-fonetiche presenti nei testimoni del *Heliand* presentano una complessità tale da far sì che la loro natura e distribuzione venga analizzata anche secondo meccanismi analoghi a quelli della ricostruzione stemmatica. Sicuramente non si farebbe un buon servizio alla conoscenza della lingua sassone e del suo capolavoro letterario se si considerassero quelle oscillazioni alla stregua d'un fatto semplicemente poligenetico, non foss'altro per gli elementi di conoscenza che sembrano fornire anche riguardo agli scenari storico-culturali in cui la *Messiede* venne composta. Tali varianti, però, sebbene non possano essere semplicemente considerate 'formali', non per questo sono rilevanti ai fini della ricostruzione del testo, soprattutto se vengono impiegate per rafforzare l'impressione, non dimostrabile, della maggiore affidabilità d'un testimone – il Cottoniano – in cui i segni digrammatici per le vocali lunghe in questione sono dominanti.

Oltre tutto, a conclusione di queste riflessioni, resta il fatto per più versi paradossale e – stavolta sì – ironico, che, essendo ormai acclarata la pronuncia monotongale di germ. *ō* ed *ē*², e nell'impossibilità di definire tratti dialettali univoci nel sassone, il testo del Monacense alla base dell'edizione critica di Behaghel - Taeger sembrerebbe, perlomeno sul tema qui in questione, linguisticamente più puro – *echtsächsisch* nell'espressione di Rooth – di testimoni che gli sarebbero formalmente superiori.

Un archetipo che dimostrasse una preponderanza di esiti digrammatici andrebbe emendato, se l'intento fosse quello di restituire la lingua sassone, nella misura in cui i dati ci consentono di ricostruirla e studiarla. A meno di non valutare, come pure è certamente ipotizzabile, che un'opera di tale portata culturale sia stata redatta con l'impiego d'un sistema grafo-foneticamente col quale scientemente se ne copriva la sostanza fonica. Si tratta, evidentemente, di questioni troppo complesse perché possano essere ridotte all'inutile contrapposizione di due edizioni che oltretutto condividono i principi metodologici e, in larghissima misura, il merito delle soluzioni individuate.

⁴³ Krogh, *Die Stellung des Altsächsischen*, p. 260 [compreso quello che si può stabilire come archetipo del *Heliand*].



QUALCHE SPUNTO DI RIFLESSIONE
SULL'IDENTIFICAZIONE E L'UTILITÀ DEI
«CODICES DESCRIPTI» VERNACOLARI*

VÉRONIQUE WINAND

A Few Thoughts on the Identification and the Usefulness of Codices Descripti (Vernacular Texts)

ABSTRACT

The present paper examines theoretical and practical principles for identifying *codices descripti* presented in manuals of Classical and Romance philology, as well in recent theoretical work on the topic. I then discuss the strengths, but also the limits, of the principles put forward in some identifications proposed. I point out a widespread methodological short circuit in the identification of *descripti*, and its impact on the study of copying mechanisms which rely on the examination of the differences between an *exemplar* and its *descriptus*.

Keywords

codicological stemmatics; copying mechanisms; vernacular texts; Old French; medieval Italian; Middle English.

Articolo ricevuto: 24 settembre 2021; referato: 21 novembre 2021; accettato: 27 novembre 2021.

Fondazione Ezio Franceschini / Université de Liège
veronique.winand@uliege.be

Université de Liège, département de langues et lettres françaises et romanes,
Place Cockerill 3-5, 4000 Liège, Belgique.

* Questo contributo è nato da un intervento tenutosi il 31 ottobre 2017 in occasione del Seminario di Filologia Romanza della Fondazione Ezio Franceschini; ringrazio i partecipanti per la discussione di alcuni punti, in particolare Lino Leonardi, Nicola Morato e Anne Schoysman. Un ulteriore ringraziamento va a Pär Larson, a Ryan Pepin e ai revisori anonimi per i loro suggerimenti. Infine, ringrazio Giulia Barison per la rilettura del testo italiano.

L'identificazione – e la consecutiva *eliminatio* – dei *codices descripti* è uno dei pochi precetti della critica testuale a rimanere poco discusso da mezzo secolo, ossia dalla pubblicazione della *Textkritik* di Paul Maas: sulla base di elementi di natura testuale e/o materiale il filologo determina la discendenza diretta di uno o più testimoni da un altro e poi, ritenendo le copie inutili all'allestimento del testo critico, le scarta. Il posto riservato a questo procedimento nei manuali di filologia (sia classica che romanza) e le diverse soluzioni proposte nei casi di *eliminatio codicum descriptorum* relativamente ai testi vernacolari meritano però di essere indagati, poiché rivelano alcuni pregiudizi sulla fisionomia del codice *descriptus* che potrebbero ostacolare la corretta identificazione dei rapporti fra modello e copia.

Il contributo è diviso in due sezioni principali: la prima è dedicata agli aspetti teorici presentati nei manuali e nei contributi teorici fondamentali; la seconda all'analisi dei procedimenti messi in atto per l'identificazione tramite prova materiale di rapporti di *descriptio* fra testimoni di testi in lingue vernacolari. Nella sezione conclusiva si porta all'attenzione un cortocircuito metodologico che spesso si verifica nei casi presi in analisi e viene discusso l'interesse dei *descripti* per lo studio delle dinamiche di copia. Il presente contributo, redatto da una filologa francesista che si è formata in ambiente francofono, ma che ha poi continuato con esperienze di ricerca in Italia, mira anche a sottolineare alcune delle differenze che sussistono nei metodi di insegnamento – con le conseguenti ricadute sulla pratica filologica – fra la tradizione ecdotica francofona (e anglofona) e quella italiana, nella speranza di migliorare la comprensione fra le pratiche.

1. Precetti metodologici: uno sguardo d'insieme ai manuali

1.1. Elementi di definizione

Prendiamo come punto di partenza della nostra indagine alcune definizioni tratte dal recente vocabolario filologico *Les mots de l'édition de texte*,¹ nello specifico quelle relative alle coppie *codex descriptus* ed *exemplar/exemplaire*, ad *antigraphe* e *apographe* e, per completezza, a *modèle*:

Codex descriptus. Plur. *codices descripti*; trad. 'manuscrit copié sur un autre'. • « Manuscrit qui dérive exclusivement d'un autre témoin conservé. » REM. : la

¹ F. Duval, *Les mots de l'édition de texte*, Paris, École nationale des Chartes, 2015.

définition « manuscrit dont il est avéré qu'il a été copié sur un autre témoin subsistant » (Bourgain Vielliard 2002, p. 211) ne représente pas la tradition philologique, qui admet des intermédiaires possibles entre le *codex descriptus* et son ancêtre conservé. Pour référer à une descendance directe, avec ou sans conservation du témoin source, on emploiera plutôt 'apographe'. | Selon Maas (2003, §4), pour identifier en *z* un *descriptus* de *y*, il suffit que *z* présente toutes les innovations propres à *y*, plus quelques-unes qui lui soient propres. Afin de parvenir à une certitude et non à une présomption de *codex descriptus*, il faut dépasser cette absence de preuve (parce que *z* et *y* pourraient descendre d'un antigraphe commun) et chercher des preuves positives, notamment la trace d'une caractéristique matérielle du modèle dans le *descriptus* (Chiesa 2012, p. 75-78).

Exemplar (lat.). Plur. *exemplaria* – si en latin médiéval et humaniste *exemplar* dénomme le plus souvent un 'exemplaire', il peut être employé au sens d'«exemplaire servant de modèle». Salutati distingue ainsi l'*exemplar* (le modèle) de l'*exemplum* (la copie qui en est tirée) (Rizzo 1973, p. 185-189). • 1. « Exemplaire d'un texte destiné à servir de modèle pour la copie » ; 2. [spécialement] [Domaine des manuscrits universitaires] « Ensemble des éléments (*peciae*) formant le texte d'une œuvre donnée, mise en location par un libraire, à un prix fixé sous le contrôle de l'Université ». REM. : l'*exemplar* (sens 1) peut être établi par l'auteur (Delsaux Van Hemelryck 2014, p. 7-8) ou par un autre agent de la tradition. | Si l'*exemplar* d'une édition manuscrite ou d'une édition imprimée originale est manuscrit, dans le cas d'une réédition imprimée, l'*exemplar* peut être un exemplaire d'une édition précédente.

Exemplaire. Subst. masc. • 1. « Livre, manuscrit ou imprimé, contenant un texte donné » ; 2. « [d'une édition] Chaque unité dont l'ensemble forme une édition (sens 3) ». REM. : on évitera d'utiliser 'exemplaire' à propos du processus de copie, 'exemplaire' pouvant, comme son correspondant italien *esemplare*, référer soit au témoin servant de modèle à une copie donnée soit au manuscrit copié (cf. Avalle 1972, p. 91-92).

Antigraphe. Adj. et subst. masc. – du lat. tardif *antigraphum*, emprunté au grec *antigraphon* (de *anti* 'avant' + *-graphie* (du grec *-graphos*, de *graphein*, 'écrire')). • 1. [sens usuel] « [Relatif à une] copie, conservée ou perdue, sur laquelle est copié un manuscrit donné ». ANTON. *apographe* (sens 2) ; 2. [sens étymologique] « [Relatif à une] copie d'un manuscrit donné ». SYNON. *apographe* (sens 1) ; 3. [par extension] « [Relatif à une] copie ». REM. : étant donné la confusion causée par les sens antonymiques d'«antigraphe», Spaggiari Perugi 2004, p. 19, suivis par Beltrami 2011, p. 217, suggèrent de préférer 'exemplaire'. | Les sens 1 et 2 excluent tout *codex interpositus* entre le modèle et sa copie.

Modèle. Subst. masc. • « Témoin dont une copie manuscrite ou imprimée a été tirée ».

Possiamo subito trarre qualche informazione da queste definizioni. Innanzitutto, notiamo che le due coppie prese in considerazione, ossia *codex descriptus* ed *exemplar/exemplaire* da un lato e *antigraphe* e *apographe* dall'altro, non coincidono: la prima definisce due oggetti, mentre la seconda definisce i testi da questi contenuti. Non è l'unica distinzione: la relazione fra *antigraphe* e *apographe* non impone che entrambi siano giunti fino a noi ed esclude la presenza di un possibile *interpositus*, mentre la relazione fra *exemplar/exemplaire* e *descriptus* impone l'esistenza materiale di entrambi i codici, ma, quantomeno sul piano teorico, non esclude la presenza di possibili *interpositi*, nonostante la definizione tratta da Bourgain e Vielliard 2002 (gli autorevoli *Conseils* dell'École nationale des Chartes) la rifiuti affermando che il *descriptus* viene «copié sur un autre témoin subsistant».² Segnaliamo inoltre che la definizione di rapporto fra *exemplar/exemplaire* e *codex descriptus* esclude la possibilità di contaminazione, mentre non si può dire lo stesso nel caso di rapporto fra *antigraphe* e *apographe*, poiché due (o più) dei primi possono in teoria confluire nel secondo.

Problematicissime, poi, le accezioni antinomiche di *antigraphe*, talvolta copia e talvolta modello. L'accezione etimologica 'testo-copia' può essere felicemente sostituita dal monosemantico *apographe*, consentendo quindi di limitare l'uso di *antigraphe* al solo testo-modello. Dovremo invece scartare la sostituzione proposta da Spaggiari e Perugi e poi ripresa da Beltrami evocata nella voce *antigraphe*, poiché l'uso di *exemplaire* o *esemplare* presenta le stesse difficoltà dovute alla polisemia (e viene sconsigliato nella voce stessa: «on évitera d'utiliser 'exemplaire' à propos du processus de copie»). Ma sia *antigraphe* che *apographe* presentano dei limiti che nel nostro caso ne rendono l'uso estremamente difficile, poiché risulta pressoché impossibile dimostrare un legame diretto, privo di *interpositus*, anche nei casi particolarmente ben documentati – vd. ad es. quello di due testimoni di *Guiron le Courtois* al §2.5, per cui sappiamo che il presunto antigrafo era nella biblioteca del committente del presunto apografo – non è da escludere la presenza di una copia intermedia, come potrebbe esserlo una minuta. Eppure, nei lavori critici, non è raro osservare che le

² O. Guyotjeannin, P. Bourgain *et al.* (dir.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule I: Conseils généraux*, Paris, École Nationale des Chartes, 2002, p. 211. Anche P. Chiesa sottolineava questa distinzione fra le due coppie di termini (vd. *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2012, p. 75).

due coppie di termini sono considerate intercambiabili, come abbiamo già accennato ricordando la definizione dei *Conseils* dell'École des Chartes e come mette in evidenza Craig Baker:³

En l'absence [d'indices concrets d'un contact physique entre les deux témoins], il serait abusif de généraliser et de postuler le même type de relation [cioè il legame di copia diretta: *antigraphe-apographe*] entre tous les manuscrits unis par un lien de dépendance. Il y a pourtant une tendance, largement répandue, à franchir le pas : dès qu'il est établi qu'un manuscrit dérive d'un autre témoin conservé, on déclare couramment que le premier est une « copie directe » de l'autre ou bien qu'il a été « copié sur lui ».

E in nota:⁴

Les exemples sont innombrables, en philologie classique comme en philologie médiévale. ... Il n'est pas impossible que le type de formulations relevées ici résulte parfois d'une simple imprécision terminologique, mais il faut bien distinguer entre la filiation, reconstruite à l'époque moderne à partir des seuls témoins conservés, et l'histoire réelle de la diffusion des œuvres. En ce sens, parler de « filiation directe » n'est pas la même chose que de dire qu'un ms. A « a été copié » sur un ms. B.

Nel presente articolo sceglieremo quindi di usare i seguenti termini: *descriptio* per indicare il processo di copia nel caso in cui modello e copia siano conservati, indipendentemente dalla presenza (o dall'assenza) di intermediari andati perduti e, nel contesto di questa relazione, parleremo di presunto modello (*exemplar*) e presunta copia (*descriptus*). Eviteremo per quanto possibile l'uso di *antigrafo* e *apografo*, limitato ai soli casi accertati di discendenza diretta.

1.2. Identificazione dei *codices descripti*

Il punto di partenza delle raccomandazioni metodologiche nei principali manuali di filologia neolachmanniana o bedieriana, sia italiani che stranieri, è lo stesso, ovvero l'assioma che Paul Maas enunciò nella *Text-*

³ C. Baker, «Examinatio codicum descriptorum: observations préliminaires», in O. Floquet et G. Giannini (ed.), *Pour une philologie analytique: nouvelles approches à la micro-variance textuelle en domaine roman*, Paris, Garnier, c.s. Ringrazio l'autore per avermi comunicato l'articolo in anteprima.

⁴ *Ibidem*.

kritik (che citiamo nella traduzione italiana di Giorgio Ziffer): «Se un testimone, J, mostra tutti gli errori di un altro testimone conservato, F, e in più almeno un errore proprio, allora J deve derivare da F».⁵

Così nei *Conseils pour l'édition des textes médiévaux* dell'École des Chartes: «On parle d'*erreurs séparatives* (Trennfehler): «s'il y a une erreur en B qui n'est pas en A et ne pourrait pas avoir été restituée *ex ingenio*, le deuxième cas [= B *descriptus* di A] est éliminé. Inversement, s'il y a une erreur en A, le premier cas [= A *descriptus* di B] est éliminé. S'il y a des erreurs différentes en B et en A, il ne reste que le troisième cas de figure [= copie gemelle]».⁶

Anche nel recente manuale *Everything you always wanted to know about Lachmann's method* di Paolo Trovato: «There are two necessary conditions for Type 1 (B derives from A) to apply: B must contain all the significant errors of A and *at least* one that is not in A (obviously, a number of errors of the latter kind provides much more reliable proof than a single one)».⁷

Eppure nella *Textkritik* l'assioma di Maas era accompagnato da una lunga nota in corpo minore in cui l'autore affermava la possibilità di dimostrare il rapporto di *descriptio* fra due codici sulla base di un elemento positivo:

Talvolta la dipendenza di un testimone da un altro testimone conservato si può dimostrare anche solo sul fondamento di un unico luogo del testo, vale a dire quando la natura esteriore del testo nel modello conservato manifestamente sia diventata la causa dell'errore particolare nel discendente; p. es. quando un guasto meccanico del testo ha portato alla caduta di lettere o di gruppi di lettere, che in tal caso mancano nel discendente senza una causa esteriore evidente, o quando delle aggiunte, di cui il copista del modello riconosce di essere autore, nel discendente compaiono senza distinzione nel testo, o quando nella copiatura di un modello in prosa è stata saltata una riga che non forma alcuna unità logica ecc. Poiché tutte le copie devono essere più recenti del modello, la determinazione dell'età della scrittura spesso suggerisce quale testimone può essere preso in considerazione come modello, e quale no.⁸

⁵ P. Maas, *La Critica del testo*, trad. a cura di G. Ziffer, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2017, p. 11.

⁶ Guyotjeannin, Bourgain, *Conseils*, p. 55.

⁷ 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, libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 57-58.

⁸ Maas, *La Critica del testo*, p. 11.

Quest'elemento positivo è tendenzialmente di natura materiale: può trattarsi di una lacuna, ma anche di un salto di riga (dimostrabile sulla base della *mise en page* dell'*exemplar*) o di ritocchi la cui natura innovativa possa essere evidenziata sulla base della struttura codicologica del presunto modello. Con questa prova di natura (pseudo)materiale arriva la conferma di una presunzione, quella del rapporto di *descriptio* fra i due codici, altrimenti solo ipotizzata. Tuttavia Maas ammette sin dall'inizio della nota che non è sempre possibile fornire questa prova («Talvolta»), poiché richiede o un guasto o un errore di copia che sia dovuto alla struttura codicologica piuttosto che, ad esempio, alle somiglianze grafiche che generano i *sauts du même au même*.

La necessità della prova materiale si trova soprattutto (per non dire esclusivamente) espressa nei manuali italiani di filologia. Si legge ad esempio nella *Critica del testo* di Alfredo Stussi:

Se poi in A si trova almeno un errore separativo che manca in B, allora (IV) [= B *descriptus* di A] è escluso; reciprocamente, se in B si trova almeno un errore separativo che manca in A, allora (V) [= A *descriptus* di B] è escluso. Qualora infine ricorrano errori separativi sia di A rispetto a B, sia di B rispetto a A, sono escluse le ipotesi IV e V, e l'errore congiuntivo richiede VI [= copie gemelle]. Nel caso che la diversa distribuzione degli errori significativi convalidi l'ipotesi IV o l'ipotesi VI, si prospetta l'eventualità di eliminare il testimone indiziato di essere discendente di un altro testimone conservato; occorre certo che nulla osti dal punto di vista cronologico, ma è anche molto opportuno trovare verifiche d'altro genere prima di procedere alla *eliminatio codicum descriptorum*: per esempio un danneggiamento meccanico con perdita di parte del testo nell'antigrafo e nel *descriptus* una corrispondente lacuna che non si possa spiegare altrimenti.⁹

Ma è soprattutto Paolo Chiesa, in *Elementi di critica testuale*, a mettere in luce la necessità di ricorrere a un argomento di tipo materiale per dimostrare positivamente la *descriptio*. Scrive in effetti:

L'eliminazione dei descripti, quando è possibile, costituisce un vantaggio di rilievo per l'editore, perché permette di escludere a priori un numero consistente di varianti (tutte quelle riportate solo dai codici che si dimostrano derivati). Proprio per questo, bisogna evitare la tentazione di ricorrervi su basi non del tutto sicure; e il problema è dunque quello di determinare i criteri in base ai quali un *descriptus* può essere riconosciuto. Secondo Paul Maas, basta per iden-

⁹ A. Stussi, *La critica del testo*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 11. Troviamo informazioni simili in A. Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 144-146.

tificare in *z* un *descriptus* di *y* il fatto che *z* presenti tutte le innovazioni proprie di *y*, più alcune proprie. In realtà, si tratta di una dimostrazione debole in quanto negativa: se si trovasse in *y* anche una sola innovazione non testimoniata da *z* (sarebbe sufficiente un errore separativo), questo basterebbe a escludere che *z* derivi da *y*; ma poiché questa innovazione non si trova e non si può dunque dimostrare l'indipendenza di *z*, si assume l'ipotesi contraria, cioè che *z* discenda da *y*. La dimostrazione non si basa perciò su elementi di prova, ma sull'assenza di prove che la situazione sia diversa. In questo modo si può arrivare in generale alla presunzione che *z* sia *descriptus* di *y*, ma non alla certezza; *y* e *z* potrebbero sempre derivare da un antgrafo comune che *y* ha copiato con notevole fedeltà e *z* con maggiori modifiche. I teorici più recenti preferiscono cercare prove positive, basate cioè su caratteristiche materiali dei due testimoni per i quali vi è il sospetto di dipendenza reciproca. Nel testimone *y* possono trovarsi ad esempio parti del testo rovinate per qualche guasto materiale del supporto (per esempio una macchia di umidità, o uno strappo nella pergamena), oppure correzioni introdotte nel testo da un lettore successivo al primo copista, oppure ancora parole poco comprensibili per un difetto calligrafico dello scriba: se esaminando il testimone *z* in questi punti si riscontrano delle lezioni spiegabili soltanto partendo dalla situazione materiale attestata in *y*, allora si ha la prova sicura della dipendenza di *z* da *y*. Il guasto di *y*, infatti, non riguarda il testo, cioè un elemento trasmissibile, ma la materialità del singolo testimone, cioè un elemento non trasmissibile, e non può perciò essere ascritta a un progenitore comune a entrambi i testimoni.¹⁰

Come si può osservare a partire da queste ultime due citazioni, nei manuali in italiano, la questione dei *descripti* è strettamente legata all'identificazione degli errori separativi: la loro presenza esclude la *descriptio*, mentre la loro assenza ne è condizione necessaria, ma non sufficiente. Occorre la prova positiva, strettamente legata alla materialità del modello. A partire da questi esempi è chiara la doppia fortuna dell'assioma maasiano: talvolta è la formula quasi matematica a valere (con possibile omissione della nota), talvolta è invece la nota. Ne risultano due tipi di identificazione: uno positivo, basato soprattutto¹¹ sul dato materiale, e uno negativo, basato sul solo dato testuale, possibilmente insufficiente.

¹⁰ Chiesa, *Elementi di critica testuale*, pp. 75-78.

¹¹ Si potrebbe fare un ulteriore passo in avanti e considerare che l'esistenza di una prova materiale di *descriptio* risparmia al filologo la necessità di procedere alla *collatio*. Ad esempio, Gianfranco Contini (*Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1986, pp. 26-27), descrive l'*eliminatio codicum descriptorum* come il «solo criterio *preliminare* [corsivi nostri] di decimazione lachmannianamente valido» e presenta come alternativi i due modi (materiale e testuale) di dimostrare la *descriptio*: «Una copia (o copia di copia) si confessa per tale quando contiene particolarità dichia-

1.3. Studi critici e teorici sulla *descriptio* e l'*eliminatio*

Abbiamo discusso in primo luogo i precetti sulla *descriptio* e l'*eliminatio* presenti nei manuali, in quanto fungono da punto di partenza (se non addirittura di base) al lavoro del filologo-editore, i cui risultati discuteremo nel punto 2. Passando dalla manualistica alle riflessioni ecdotiche, ricordiamo che l'identificazione dei *descripti* è stata oggetto di più saggi tra gli anni '80 e '90, specie sull'uso di prove materiali per fornire la dimostrazione 'positiva' dell'esistenza di un rapporto di *descriptio* fra due codici e ricorrendo quindi a elementi di stemmatica codicologica.¹²

È stato Giorgio Pasquali¹³ ad aprire il dibattito sull'utilità della prova materiale per dimostrare il rapporto di *descriptio*, con particolare attenzione agli errori di montaggio, alle 'finestre' (ossia gli spazi di riserva lasciati in bianco) nella copia laddove il modello presenti guasti, al salto di riga che non si può spiegare con un *saut du même au même* e non corrisponde a un'unità logica, e infine alla presenza di scoli e glosse integrate al testo. Amplifica ed esemplifica così l'elenco di possibili argomenti portati avanti da Paul Maas nel suo piccolo manuale. Su queste considerazioni tornano, in una successione di tre articoli fondamentali, Sebastiano Timpanaro¹⁴ e Michael D. Reeve¹⁵ per i testi classici, poi Giovanni Orlandi per i testi mediolatini.¹⁶ Obiettivo della discussione il peso da conferire alla prova materiale rispetto a quella testuale, a partire dal-

rabili solo per errata interpretazione di un dato materiale del modello (per esempio una lacuna corrispondente a un foglio caduto e non avvertito, oppure saltato), o anche [cor-sivi nostri] quando contiene tutti gli errori dell'altro più alcuni specifici».

¹² Sulla stemmatica codicologica e la sua applicazione, vd. in particolare G. Cavallo, «Caratteri materiali del manoscritto e storia della tradizione», in A. Ferrari (a cura di), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto. Atti del convegno, Roma, 25-27 maggio 1995*, Spoleto, Centro di Studi sull'Alto Medioevo, 1998, pp. 389-397.

¹³ G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Lettere, 1988, cap. III: *Eliminatio codicum descriptorum*.

¹⁴ S. Timpanaro, «Recentiores e deteriores. Codices descripti e codices inutiles», *Filologia e Critica*, x (1985), pp. 164-192.

¹⁵ M.D. Reeve, «*Eliminatio codicum descriptorum*. A methodological problem», in *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 145-174. Questo contributo è originalmente stato pubblicato in *Editing Greek and Latin Texts. Papers Given at the Twenty-third Annual Conference on Editorial Problems, University of Toronto, 6-7 November 1987*, dir. J.N. Grant, New-York, Ams Pr Inc, 1989, pp. 1-35.

¹⁶ G. Orlandi, «Apografi e pseudo-apografi nella *Navigatio sancti Brendani* e altrove», *Filologia mediolatina*, I (1994) pp. 4-36.

l'assioma di Maas e tramite l'esame di un numero significativo di casi propri delle tradizioni testuali latine e greche. Dai primi tre lavori evocati emerge una forte rivalutazione della prova materiale, purché i codici siano disposti a fornirla¹⁷ (nel caso contrario, si potrebbe, propone Timpanaro, parlare di codice *inutile*¹⁸), mentre quello di Orlandi, più recente e forse meno conosciuto, cerca di ridare peso alla prova testuale tramite la discussione di casi in cui un'apparente prova materiale usata per dimostrare la relazione di *descriptio* fra codici è contraddetta dal dato testuale. Infine, Craig Baker¹⁹ è tornato sull'argomento dell'identificazione dei *descripti* in un recente contributo ancora in corso di stampa, dove interroga proprio le cause della loro rarità in filologia francese.

Dalla panoramica qui abbozzata emerge un certo tasso di confusione, non solo terminologica, ma anche teorica: laddove un autorevole manuale francese come quello dell'École des Chartes si limita a esporre l'assioma di Maas, la tradizione italiana presenta una maggiore insistenza sull'importanza della prova materiale che non trova riscontri nelle altre tradizioni ecdotiche qui esaminate. Questa doppia fortuna della teoria maasiana nella manualistica ha sicure ricadute sulla pratica filologica degli studiosi che si sono formati in una o l'altra lingua; il distacco è, nel caso della filologia francese, accentuata da un secolo di bedierismo (e quindi di attenzione minore alle questioni di genealogia dei testimoni). Lascerà inoltre perplesso il filologo romanzo²⁰ come nella maggior parte dei casi esaminati, il paragrafo dedicato all'*eliminatio* (scopo immediato dell'identificazione) preceda le sezioni dedicate all'esame dei rapporti tra testimoni, in quanto operazione preliminare destinata a «sgombrare il terreno da quei testi-

¹⁷ Timpanaro («*Recentiores e deteriores*», pp. 169-170) lo ricorda: «Tutte le prove [di tipo materiale] che abbiamo sommariamente rammentato, e altre basate su ragionamenti dello stesso tipo, hanno permesso e permetteranno di eliminare molti *descripti*. Ma, proprio per la loro severità, lasciano sussistere molto spesso un numero notevole, talvolta grandissimo, di *recentiores* che non sembrano molto utili alla ricostruzione dell'archetipo (o, se l'esistenza di un archetipo non è dimostrata, di strati antichi della tradizione manoscritta) e che, d'altra parte, non si lasciano “cogliere in fallo” come copie di manoscritti tuttora conservati.»

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Baker, «*Examinatio codicum descriptorum: observations préliminaires*».

²⁰ Occorre qui ricordare la differenza fra la prassi ecdotica dei filologi classici e quella dei filologi romanzi, messa in luce da Giovanni Orlandi («Apografi e pseudo-apografi», pp. 33-34), per cui la prima segue il «costume, caratteristico delle edizioni di classici, di affrontare la *recensio* risalendo dal basso verso l'alto», mentre per la seconda «converrà piuttosto scendere dalle ramificazioni principali verso le secondarie».

moni che sono copie di testimoni conservati»²¹ prima di procedere a stabilire lo *stemma*. Questo fatto ha potuto condizionare l'assenza (o perlomeno la scarsità) di una discussione approfondita sui valori rispettivi delle prove testuali e materiali e forse, di conseguenza, la difficoltà riscontrata da alcuni editori nell'identificare i *descripti* che sottolineava Baker.²²

2. Sulla prova materiale: alcuni casi particolari e conseguenze metodologiche

Proviamo ora a esaminare l'unico argomento ritenuto positivamente probante dalla critica, ossia la prova materiale: una caratteristica (e preferibilmente un guasto) del presunto modello dovrebbe trovare riscontro, in un modo o l'altro, nel testo della presunta copia. Eppure, come vedremo, anche la dimostrazione del rapporto di *descriptio* fra due codici sulla base di una prova materiale può prestare il fianco a errori di valutazione. Nell'esaminare alcune dimostrazioni dei rapporti di *descriptio* nelle tradizioni romanze, e in particolare francesi – essendo il nostro campo di ricerca privilegiato – possiamo innanzitutto osservare che l'argomento materiale può essere di nature ben diverse; qui evocheremo le principali, ossia lo strappo/la caduta di fogli e i guasti che rendono il testo illeggibile, l'epitesto, la *mise en page* e le caratteristiche materiali che non causano lacune o problemi di leggibilità o di completezza testuale del modello, ma giustificano difficoltà nella presunta copia. Così facendo speriamo di proporre un ventaglio allargato delle possibilità che offre la dimostrazione su base materiale dei rapporti di *descriptio* fra due codici, ma anche di segnalarne i limiti e i casi di controprova, seguendo le orme di Giovanni Orlandi.

2.1. Due non-prove

Iniziamo ricordando due non-prove, cioè due argomenti che non possono essere utilizzati per scartare un legame di *descriptio* fra due codici. La prima è la presenza di danni materiali nel presunto modello che *non* trovano riscontro nella presunta copia, poiché possono essersi veri-

²¹ Per citare Timpanaro («*Recentiores e deteriores*», p. 165): «È noto che, secondo le buone regole della "stemmatica", prima di accingersi a ricostruire la genealogia dei manoscritti (o, per la filologia moderna, anche delle prime edizioni a stampa) bisogna sgombrare il terreno da quei testimoni che sono copie di testimoni conservati».

²² Baker, «*Examinatio codicum descriptorum: observations préliminaires*», punto 2.

ficati – a meno di una controprova – dopo l’allestimento della copia. La seconda, che ricorda già Craig Baker,²³ riguarda la datazione. Ovviamente il modello dev’essere stato allestito prima della copia, ma l’anteriorità non è sempre osservabile, in particolare quando non vi è una datazione precisa: i codici possono essere pressoché contemporanei, oppure allestiti nello stesso ambiente (un *atelier*, ad esempio), per non parlare del caso-limite per cui modello e copia coesistono nello stesso codice.²⁴ Non occorre quindi scartare la possibilità di un rapporto di *descriptio* nei casi in cui l’anteriorità della presunta copia rispetto al presunto modello non è sicura.

2.2. Strappo e caduta di fogli o di quaderni

Passiamo ora al guasto materiale partendo dall’aspetto più peculiare: lo strappo di un pezzo di foglio nel presunto modello con susseguente perdita di testo che trova riscontro testuale, ma non materiale, nella presunta copia. Tale guasto costituisce l’esempio più famoso di dimostrazione positiva del rapporto di *descriptio* fra due codici ed è quello citato solitamente nei manuali. Eccone un caso emblematico: uno strappo in basso al f. 64r del ms. Paris, BnF, fr. 2173, testimone delle *Fables* di Marie de France, si rispecchia in una lacuna testuale del suo *descriptus*, il ms. Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 113, f. 6v, nel mezzo della colonna interna. Oltre a questo dato materiale, il testo dei due codici è estremamente simile.²⁵

Nella sua tesi di dottorato,²⁶ Andrea Tondi presenta un caso di controprova per cui una lacuna materiale nel presunto modello con corrispondente lacuna testuale nella presunta copia viene contraddetta dal dato testuale. Due testimoni dell’*Histoire des Albigeois* fino a quel

²³ Ivi.

²⁴ Un caso del genere, ossia la copia diretta dell’indice sul codice stesso, è stato studiato in Roberto Antonelli: «Il Vat. lat. 3793 e il suo copista. Studiare i descripti: prime osservazioni», *Studj Romanzi*, x (2014), pp. 141-154. Ancora più notevole il caso del ms. Paris, BnF, fr. 24431, *descriptus* del ms. Paris, BnF, fr. 17177: entrambi sono stati allestiti dallo stesso scriba. Vd. *Le livre de philosophie et de moralité*. Édition d’après tous les manuscrits connus, texte établi et rédigé par Jean-Charles Payen, Paris, Klincksieck, 1970.

²⁵ F. Vieliard, «Sur la tradition manuscrite des fables de Marie de France», *Bibliothèque de l’École des Chartes*, 147 (1989), pp. 371-397: 383-387.

²⁶ A. Tondi, *Histoire des Albigeois (seconda metà del sec. xv): edizione critica e studio linguistico*, tesi di dottorato, Università di Siena - École Pratique des Hautes Études, 2019, pp. 54-57. Ringrazio l’autore per avermi comunicato questo lavoro inedito.

momento erano stati considerati uniti da un rapporto di *descriptio*: il presunto modello *P* (Paris, Bibliothèque nationale de France, français 4975) e la presunta copia *C* (Carpentras, Bibliothèqueinguimbertaine, 1829). *P* avrebbe infatti perso un dodecanione completo in cui era narrata, fra gli altri episodi, la morte di Simon de Monfort: in corrispondenza di questa lacuna *C* presenta un'interruzione testuale. Tuttavia *P* e *C* trasmettono entrambi degli errori separativi importanti che escludono la *descriptio*. L'esame codicologico ravvicinato della numerazione dei fogli di *P* svela un'altra interpretazione possibile: che la lacuna sia in realtà avvenuta prima e che la corrispondenza con un quaderno sia del tutto casuale,²⁷ generando così nel critico l'impressione di una lacuna materiale. Il controesempio fornito dall'*Histoire des Albigeois* è perciò estremamente problematico, benché si tratti verosimilmente dell'eccezione²⁸ piuttosto che della regola: invita in ogni caso ad approfondire l'indagine, verificando che il dato testuale corrobora il dato materiale.

2.3. Altri guasti sulla pagina: macchie, inchiostro svanito...

Altri guasti nel presunto modello possono impedire al processo di copia di giungere a buon fine: lo svanimento dell'inchiostro e le macchie ne costituiscono due esempi interessanti. Invocheremo qui il caso del ms. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3325 (siglato *A1*) e della sua presunta copia, il ms. Torino, Biblioteca nazionale universitaria, L.I.9 (siglato *T*), testimoni principali della *Suite Guiron*, argomento della recente tesi di Massimo Dal Bianco.²⁹ Torneremo a breve (punto 2.5) sulla dimostrazione del rapporto di *descriptio* che li unisce, limitandoci qui a evocare le numerose sezioni in cui l'inchiostro di *A1* è parzialmente o completamente svanito: in queste sezioni possiamo osservare un'intensa attività di rimaneggiamento da parte del copista del suo *descriptus T*, da cui si può dedurre che già all'epoca del suo allestimento (1470 ca.), *A1* presentava notevoli difficoltà di lettura.

²⁷ Ivi., pp. 23-24.

²⁸ Ma non dell'unica eccezione alla regola: troviamo un caso simile nella tradizione della *Navigatio sancti Brendani*. Vd. Orlandi, «Apografi e pseudo-apografi».

²⁹ M. Dal Bianco, *Per un'edizione della Suite Guiron: studio ed edizione critica parziale del ms. Arsenal 3325*, Università di Siena - École Pratique des Hautes Études, 2021, pp. 102-120. Ringrazio l'autore per avermi comunicato questo lavoro inedito.

2.4. Errori di montaggio

Un altro modo di dimostrare una relazione di *descriptio* fra due codici è la presenza di un'incoerenza dovuta a un errore avvenuto durante la confezione del manufatto: quaderni rilegati in disordine oppure piegati a rovescio. In entrambi i casi il testo, pur completo, presenta incongruenze che si possono spiegare solo a partire dalla struttura codicologica del presunto esemplare.

Qui però torna la necessità della corrispondenza fra materialità del presunto modello e testo della presunta copia, che discuteremo ricorrendo a un altro esempio: nel suo magistrale studio su *Les Prophéties de Merlin* (romanzo arturiano in prosa di probabile origine veneziana, scritto negli anni 1270), Lucy Allen Paton sembra sostenere che la stampa da lei siglata 1498 (cioè *La Vie et les Prophéties de Merlin*, Paris, Antoine Vérard, 1498, vol. III) abbia integrato i contenuti del manoscritto siglato *M* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. app. 29), seppure forse tramite l'intervento di un rimaneggiatore:³⁰

The most striking feature of 1498, however, is that from folios 56a-125c it *incorporates* [corsivi nostri] the material of *M* arranged in exactly the same disorder, with the same and a few other defects of text, and with the addition of rubrics. This portion is immediately preceded by chapter CXLII, page 190, § 3, and is followed by chapter CXLV, the intermediate chapters being given much earlier The manuscript and the printed edition are in perfect agreement in material except for two omissions in 1498. [Segue un confronto fra i testi di entrambi i codici.] In other words in all of these instances passages which are incomplete in *M* are given in the corresponding places in 1498 in the same form, but are repeated elsewhere in their complete form. *M* as it stands was certainly not printed in 1498, for although the two texts are at times in close agreement, they at times exhibit divergences; these, however, are of such a nature that they can be attributed to the work of redactors.

Il dato testuale è in questo caso innegabile: entrambi i testimoni tramandano un testo in disordine e le poche volte in cui la stampa si allontana dal manoscritto possono essere giustificate con un errore della stampa o l'attività del rimaneggiatore. Ma non vi è una corrispondenza fra questo disordine e un errore di montaggio nel codice *M*: così come

³⁰ *Les Prophecies de Merlin, edited from ms. 593 in the Bibliothèque municipale of Rennes* by L.A. Paton, New York-London, D.C. Heath & Company-Oxford University Press, 1927, 2 vol.: I, pp. 42-43.

quello di 1498, il suo disordine è già ereditato. L'ipotesi di testimoni collaterali viene rafforzata dal permanere, nella stampa, del disordine testuale oltre la sezione condivisa con *M*.

2.5. Epitesto: note marginali, note di possesso

Un altro modo di dimostrare il rapporto di *descriptio* fra due testimoni può essere l'esame dell'epitesto e, nello specifico, di annotazioni sul presunto modello destinate al copista che trovano riscontro (materiale o testuale) nella presunta copia. Tale dimostrazione è stata proposta da Gabrielle Stoz per due testimoni dell'*Ovide moralisé* e poi accolta da Mattia Cavagna, Massimiliano Gaggero e Yan Greub nel loro articolo sulla tradizione dell'opera:³¹ in questo caso cambi di mano e di apparato decorativo nella presunta copia (ms. Rouen, Bibliothèque municipale, O. 11bis; siglato *A*²) si verificano in corrispondenza di piccoli segni # nel presunto modello (ms. Paris, BnF, fr. 871; siglato *Y*⁹). Questi segni sono stati aggiunti da una mano posteriore, il che dimostra il legame di *descriptio* fra i due codici nelle sezioni considerate.

Torniamo, per un secondo esempio, ai nostri testimoni della *Suite Guiron*, i codici *A1* e *T*. Il legame di *descriptio* che li unisce è stato dimostrato da Venceslas Bubenicek sulla base di elementi testuali³² e poi confermato da Nicola Morato³³ sulla base di due elementi epitestuali, ossia una nota di possesso e un'annotazione a margine. La prima segnala la presenza del codice *A1*, duecentesco, nella biblioteca di Jacques d'Armagnac, committente del codice *T*, quattrocentesco: il duca scrive infatti in questa nota che il ms. è indirizzato alla biblioteca del castello di Carlat («Ce livre de Guiron le Viel est au duc de Nemours, conte de la Marche. JACQUES. Pour Carlat», *A1*, f. 236v); mentre l'annotazione a margine del f. 234v, intima «non scribatur ultra», indicazione rispettata dal copista di *T*: lì finisce la sua testimonianza della *Suite Guiron*.

³¹ G. Stoz, *Le mythe de Coronis et sa moralisation. Nouvelle édition critique d'un extrait de l'Ovide moralisé*, mémoire de master en langues et littératures françaises et romanes, Université catholique de Louvain, 2011, pp. 28-30, citato in: M. Cavagna, M. Gaggero, Y. Greub, *La tradition manuscrite de l'Ovide moralisé: prolégomènes à une nouvelle édition*, *Romania*, 132, 2014, pp. 176-213: pp. 200-201.

³² *Guiron le Courtois. Roman arthurien en prose du XIII^e siècle*, éd. Venceslas Bubenicek, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015, pp. 32-34.

³³ N. Morato, *Il Ciclo di Guiron le Courtois. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010, p. 188 n. 3.

Occorre però vigilare sulla possibilità di sostanziare questa dimostrazione: la presenza del presunto modello laddove la presunta copia è stata allestita non basta a dimostrare un qualsivoglia legame di *descriptio* fra i due, può solo dare qualche credito in più a questa ipotesi. Una verifica della stretta parentela fra i testi che tramandano si rivela anche qui necessaria: niente vieta, infatti, che vi siano più esemplari dello stesso testo in un *atelier* o nella biblioteca di qualche dotto.

2.6. *Mise en page*

L'argomento dell'impaginazione identica è stato usato anche da Annie Combes per dimostrare che il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 119 (siglato *Aa*) è *descriptus* del ms. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3480 (siglato *Ac*):

Ces manuscrits présentent un texte extrêmement proche et une décoration à l'origine similaire ; les initiales sont aux mêmes endroits du texte dans les deux manuscrits, avec une utilisation identique des lettres ornées et champies. Il en va de même pour les miniatures : certes, celles de *Aa* ont été retouchées par les peintres de Jacques d'Armagnac, mais sous les transformations, on voit que les thèmes et la composition étaient les mêmes.³⁴

E aggiunge:

Un élément codicologique confirme cette conclusion [cioè il loro rapporto di *descriptio*]. Dans l'épisode de la Charrette, les deux manuscrits abandonnent le dérimage au même endroit du texte [all'altezza del §220]. Dans le manuscrit de l'Arsenal, après ces mots situés p. 100b, huit lignes sont laissées en blanc. Ainsi se termine un bifolium, puis commence un nouveau cahier sans changement apparent de main. Dans le fr. 119, le dérimage proprement dit s'interrompt aussi en fin de cahier (fol. 332d), mais les colonnes 332c et 332d présentent un texte très serré et, dans la colonne 332d, on constate une avalanche de suppressions de mots et d'abréviations inusitées ... Seule l'obligation d'achever le cahier sur les mots *et retourne a une sienne suer*, que l'on trouve aussi à la fin du bifolium d'*Ac*, explique ce resserrement de la graphie : comme il disposait d'un espace insuffisant pour le texte qui lui restait à copier, le scribe a usé d'expédients variés. Prenant le risque de rendre son texte illisible, il réussit à rester en phase avec son modèle qui, lui, n'a pas eu à abrégé le récit. Dans les deux

³⁴ *Le Conte de la Charrette dans le Lancelot en prose: une version divergente de la vulgate*, éd. Annie Combes, Paris, Champion, 2009, pp. 45-46.

manuscris figure donc pareillement, en haut de la première colonne du cahier suivant, une miniature représentant l'évasion de Lancelot, et, dans *Aa*, on peut à cet endroit discerner un changement de main.³⁵

Lo stesso tipo di argomenti viene però usato per distinguere i 'codici gemelli' (cioè testimoni dalla spiccata somiglianza sia testuale sia iconografica, ma che non sono uniti da un legame di *descriptio*) dai più comuni codici collaterali (cioè testimoni 'fratelli' nello *stemma*, ma dalla somiglianza minore), come spiegato nei *Mots de l'édition de textes*:

Manuscrit jumeau. • « Manuscrit conservé ou perdu, très proche en tout d'un autre manuscrit conservé ». REM. : parfois, l'acception est plus restrictive et 'manuscrit jumeau' est employé uniquement pour un manuscrit perdu (cf. Malato 2008, p. 33). | On peut supposer l'existence d'un manuscrit jumeau lorsqu'une ou plusieurs copies conservées présentent les mêmes caractéristiques (textuelles, de mise en page ou de décoration) qu'un autre manuscrit conservé qui n'a pu leur servir de modèle.³⁶

E appunto in assenza della prova positiva di un rapporto di *descriptio* fra due codici, essi devono piuttosto essere considerati, almeno in linea teorica, come gemelli e rappresentati in quanto tali nello *stemma*. Così la dimostrazione di Annie Combes è stata confutata da Stefano Asperti nella sua recensione al volume.³⁷ Citeremo qui due casi di codici considerati gemelli sulla stessa base nella tradizione di *Guiron le Courtois*: da un lato i mss 356-357 (Paris, BnF, fr. 356-357) e A2 (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 3477-3478), dall'altro i mss 358-363 (Paris, BnF, fr. 358-363) e il frammentario O (Oxford, Bodleian Library, Douce 383).³⁸ Altri casi di codici gemelli che riproducono molto fedelmente la fisionomia dei loro modelli sono discussi da Giovanni Orlandi.³⁹

Torneremo a breve sulla questione *descripti* vs. *gemelli*. Ora vorremmo soffermarci su un caso-limite per cui avevamo inizialmente pensato di poter usare come argomento a supporto dell'ipotesi di un rapporto di *descriptio* fra due codici finora ritenuti indipendenti una peculiarità della *mise en page* in corrispondenza di un errore testuale, per poi rinun-

³⁵ Ivi, pp. 51-52.

³⁶ Duval, *Les mots de l'édition de texte*.

³⁷ S. Asperti, [*Le Conte de la Charrette dans le Lancelot en prose: une version divergente de la vulgate*, éd. Annie Combes, Paris, Champion, 2009], *Medioevo Romano*, xxxvi (2012) pp. 433-435.

³⁸ Vd. in particolare Morato, *Il Ciclo di Guiron le Courtois*, pp. 3-23.

³⁹ Orlandi, «Apografi e pseudo-apografi».

ciarvi.⁴⁰ I due testimoni (London, British Library, Arundel 38 e London, British Library, Harley 4866) più autorevoli del *Regiment of Princes* di Thomas Hoccleve (pressoché contemporanei e allestiti in un ambiente vicino a quello dell'autore/traduttore) presentano la stessa illustrazione nel margine inferiore (f. 65r dell'Arundel e f. 62r dello Harley): un uomo vestito di rosso, il piede poggiato su una zolla, trascina con visibile fatica una stanza del poema scritta a margine e circondata da un laccio per inserirla correttamente nel testo. Stando alle descrizioni dei codici e alle loro digitalizzazioni disponibili nel catalogo online della British Library, si tratta in entrambi i codici degli unici *marginalia*.

Quest'illustrazione costituisce quindi un modo tanto elegante quanto divertente di sanare un errore di copia avvenuto fra due pagine (ossia l'omissione di una stanza e della relativa glossa) attraverso la trascrizione marginale della stanza mancante accompagnata da un disegno. Stando allo *status quaestionis* sui rapporti fra i due manoscritti, quest'errore sarebbe da attribuire al loro modello comune: questo avrebbe poi inserito la correzione a margine e disegnato l'illustrazione che entrambi i manoscritti avrebbero conservato invece di inserire la stanza al suo posto corretto. Ma se osserviamo bene il testo, vediamo che all'altezza di quest'errore i due testimoni sospetti non tramandano esattamente la stessa struttura:

	MARGINE INTERNO	CORPO DELLA PAGINA	MARGINE ESTERNO
ARUNDEL	∅	¶ Whan he knewe how yt wyth Arispus stoode, He dressid hym to hym aud that as swithe [ecc.] ¶ Salamon seyth, in hym ys sapience That ys endowed wyth benigne humblesse [ecc.]	¶ Salamon: ubi est ibi sapientia. Origenes: si humilis non fueris in te, non potuit habitare gratia spiritus sancti. [inizio della parte circondata dal laccio]

⁴⁰ Eppure quei due codici sono sempre considerati come gemelli, sulla base di varianti separativi: vd. D. Wakelin, *Scribal Correction and Literary Craft. English Manuscripts*

			<p>¶ Pleasant to God was the verginite Of hys moder, but verray God and man [ecc.]</p> <p>¶ Bernardus dixit Beata Maria ex verginitate placuit Deo, set ex humilitate concepit deum. [fine della parte circondata dal laccio]</p>
HARLEY	<p>¶ Salomon: ubi est humilitas ibi sapientia. Origenes si humilis non fueris, in te non potuit habitare gratia spiritus sancti.</p>	<p>¶ Whan he knew how it with Arispus stood, He dressid him to him and yat no swithe [ecc.]</p> <p>¶ Salomon seith, in him is sapience That is indewed with benyngne humblesse [ecc.]</p>	<p>¶ Bernardus dixit Beata Maria ex virginitate placuit Deo, et ex humilitate concepit Deum. [inizio della parte circondata dal laccio]</p> <p>¶ Pleasant to God was ye virginite Of his modir, but verray God and man [ecc.] [fine della parte circondata dal laccio.]</p>

Il testo è infatti composto di stanze talvolta accompagnate a margine da glosse in latino relative al loro contenuto. Il testo dell'Arundel è strutturalmente corretto: non vi è una glossa che accompagna la stanza XLIX (*Whan he knewe*), la glossa che cita Salomone accompagna la stanza L (*Salomon seith*), mentre quella che cita Bernardo accompagna la stanza sull'umiltà della Vergine (LI: *Plesant to God*) ed è racchiusa assieme ad

1375-1510, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 286-287, e anche l'introduzione all'edizione critica del *Regiment of Princes* a cura di Charles R. Blyth: Thomas Hoccleve, *The Regiment of Princes*, ed. Charles R. Blyth, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1999, in rete: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/blyth-hoccleve-regiment-of-princes-introduction>.

essa nel laccio. Inoltre, il margine interno dell'Arundel è bianco. Invece, il testo dello Harley presenta un errore: la glossa su Bernardo accompagna non la stanza LI (*Plesant to God*), ma la stanza XLIX (*Whan he knewe*); la glossa su Salomone accompagna giustamente la stanza L, ma è stata copiata nello strettissimo margine interno, mentre lo spazio che avrebbe dovuto essergli destinato nel margine esterno è occupato dalla stanza LI, all'interno del laccio, e sprovvista di glossa. Questo rapido esame della situazione porta a osservazioni paradossali: da un lato l'errore è stato identificato come tale almeno dal copista dello Harley, che introduce modifiche (errate) destinate a sanarlo, senza però procedere alla correzione completa (e cioè all'inserimento corretto della stanza); dall'altro il testo dello Harley si rivela migliore di quello dell'Arundel (ad es. omette la parola *humilitas* nella glossa su Salomone relativamente al passo citato), confermando l'osservazione degli editori del testo sulla maggiore bontà delle lezioni tramandate dallo Harley.

Crediamo che questo caso offra diversi insegnamenti: avremmo potuto ricorrere all'argomento materiale per dimostrare un rapporto di *descriptio* verosimilmente inesistente tra l'Arundel (modello) e lo Harley (copia) sulla sola base di quest'errore e del modo divertentissimo in cui è stato sanato; ma sembra invece più verosimile che siano codici gemelli e che l'errore sia da imputare al loro modello comune, a cui uno dei due codici avrebbe reagito in modo meno conservativo rispetto all'altro, forse, come sostiene Daniel Wakelin, per l'orgoglio di mostrare al lettore quanto il copista si fosse impegnato per fornirgli un testo il più corretto possibile.⁴¹ Anche qui si verifica la necessità di confrontare il dato materiale col dato testuale e anche qui vince il secondo sul primo: limitandosi all'esame del dato materiale, si sarebbe, infatti, eliminato il testimone migliore.

2.7. *Mise en texte*

Infine, passando dalla *mise en page* alla *mise en texte*, è possibile supporre una relazione di *descriptio* fra due manoscritti sulla base di elementi codicologici che non implicano la presenza di un guasto, anzi: in questo caso, il testo del presunto modello è di per sé completo e privo di altri fattori che possono condizionare una difficoltà testuale (come, ad es., delle annotazioni a margine), ma è la sua impaginazione, la sua *mise en texte*, ad avere causato un problema di natura testuale nella pre-

⁴¹ Wakelin, *Scribal Correction and Literary Craft*, p. 287.

sunta copia. Tale relazione di *descriptio* è stata identificata da Caterina Menichetti in due testimoni della Bibbia italiana:⁴² una lacuna testuale nella presunta copia *non* trova corrispondenza in una lacuna materiale nel presunto modello, ma si può giustificare a partire dalla ripartizione del testo sui fogli. La studiosa sostiene infatti che il copista della presunta copia (o di qualche *interpositus* fra essa e il modello) avrebbe voltato non una, ma due carte, omettendo così il contenuto di un verso e di un recto. Anche la ripartizione del testo sul singolo foglio può essere usata per la dimostrazione di un legame di *descriptio* fra due codici: il salto di riga, specie nei testi in prosa, rientra in effetti fra gli argomenti evocati da Paul Maas nella nota, ed è ripreso tra l'altro da Giorgio Pasquali,⁴³ purché questo salto di riga non corrisponda a un'unità semantica (frase).

Eppure l'argomento della *mise en texte* nella dimostrazione di un legame di *descriptio* fra due codici deve anch'esso essere addotto con cautela: risultano documentate tradizioni testuali in cui l'impaginazione del testo si mantiene invariata nella catena di trasmissione, o almeno in parte di essa. In questi casi, la corrispondenza fra la ripartizione del testo sulle righe del presunto modello non può essere utilizzata per spiegare una lacuna testuale nella presunta copia, poiché questa disposizione non risulta caratteristica del primo. Esaminando la tradizione della *Navigatio sancti Brendani*, Giovanni Orlandi confuta una precedente dimostrazione di *descriptio* basata sull'argomento dei salti di riga grazie alla consistenza testuale dei testimoni considerati.⁴⁴

L'uso dell'argomento della *mise en texte* per l'identificazione dei *descripti* richiede quindi la presenza di alcune condizioni preliminari rispetto all'atteggiamento dei copisti: se l'impaginazione dei modelli viene fedelmente riprodotta, perché tale comportamento è tipico di alcune tradizioni testuali (ad es. i testi copiati a *pecia* che costringono i copisti a rispettare la divisione in quaderni) o di determinate circostanze (come abbiamo visto qui sopra con le due copie del *Regiment of Princes* allestite in un *atelier* legato all'autore-traduttore), allora il controllo testuale sarà doveroso per togliere ogni dubbio sul legame di *descriptio*, mentre una dimostrazione di questo tipo avrà maggior peso nel caso di una tradizione in cui simile atteggiamento non si verifica.

⁴² C. Menichetti, «Il Nuovo Testamento in volgare italiano: versioni e sillogi», *Studi di Filologia Italiana. Bollettino annuale dell'Accademia della Crusca*, LXXVI (2018), pp. 91-159: p. 143.

⁴³ Pasquali, *Storia*, pp. 33-34, ricordato anche da Sebastiano Timpanaro («*Recentiores e deteriores*», p. 166).

⁴⁴ Orlandi, «Apografi e pseudo-apografi», pp. 6-8.

3. *Filologia dei testi antichi e filologia dei testi medievali: un problema di trasposizione*

Sottolineiamo ora un dettaglio rilevante: la maggior parte degli studi teorici sulla *descriptio* (e tutti quelli più autorevoli) sono stati redatti da classicisti, con esempi tratti dalle tradizioni classiche o alto-medievali. Le poche eccezioni di cui abbiamo conoscenza sono il già citato contributo di Craig Baker⁴⁵ per l'antico francese e il saggio di Paolo Chiesa dedicato a Liutprando di Cremona per il mediolatino.⁴⁶ Risulta più vivace lo studio della fenomenologia della copia, grazie al recente volume di Daniel Wakelin⁴⁷ per il Middle English, all'articolo di Paolo Divizia sulla fenomenologia degli errori-guida⁴⁸ e ai lavori di Federico Marchetti⁴⁹ per l'italiano medievale.

Occorre quindi chiederci se possiamo utilizzare precetti concepiti su tradizioni testuali molto antiche per la filologia dei testi tardomedievali. Pur tenendo a mente le considerazioni di Pasquali circa la superficiale tendenza a considerare un testimone molto antico come l'archetipo di un testo,⁵⁰ è statisticamente più probabile che proprio il testimone molto antico abbia potuto fungere da modello per parte della tradizione seriore, quindi che abbia dei *descripti*.⁵¹ È più probabile che siano i testi antichi a

⁴⁵ Baker, «Examinatio codicum descriptorum».

⁴⁶ P. Chiesa, «Smascherare i *descripti*. Le opere di Liutprando di Cremona» in *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL-Galluzzo, 2016, pp. 42-48. Si tratta di una versione abbreviata del saggio dello stesso autore, «Un *descriptus* smascherato. Sulla posizione stemmatica della 'vulgata' di Liutprando», *Filologia mediolatina*, 1 (1994), pp. 81-110.

⁴⁷ Wakelin, *Scribal Correction and Literary Craft*.

⁴⁸ P. Divizia, «Fenomenologia degli "errori guida"», *Filologia e critica*, xxxv1/1 (2011), pp. 49-74.

⁴⁹ Federico Marchetti, «Un caso di *eliminatio codicum descriptorum* nella tradizione della 'Commedia'», *Filologia italiana*, 12 (2015), pp. 49-60; Idem, 'Scribal behaviour' e 'scribal habits': un problema metodologico. *Fenomenologia dei codices descripti*, tesi di dottorato, Università di Ferrara e Universitat autònoma de Barcelona, 2017-2018, dactyl.

⁵⁰ Pasquali, *Storia*, pp. 25-27.

⁵¹ Ricorderemo qui lo studio di Vincenzo Guidi e Paolo Trovato, «Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità», *Filologia italiana*, 1 (2004), pp. 9-48 (di cui troviamo un'esposizione parziale in Paolo Trovato, *Everything you always wanted to know*, pp. 104-108). Gli studiosi esaminano fra l'altro il tasso di esemplari sopravvissuti di alcuni incunaboli e cinquecentine, che va dal 27% allo 0.1%. Trovato vi aggiunge che «non [gli] pare ci siano ragioni valide per immaginare che i manoscritti di autori classici o medioevali – esposti per periodi più lunghi [di cinque secoli]

godere di maggior rispetto da parte del copista, piuttosto che i testi a lui contemporanei. Sono redatti in un sistema linguistico standardizzato e abbastanza diverso dalla madrelingua dello scriba o dal latino medievale, per non parlare dei casi di sistemi di scrittura più lontani (onciale, carolina,...) nel caso in cui si copi da un modello già antico. Questi fattori hanno probabilmente portato i copisti a una maggiore concentrazione durante la copia, da cui può forse derivare la nostra impressione di maggiore fedeltà. Ciò non si verifica con le opere contemporanee (o vicine nel tempo) alla copia: non solo le possibilità di avere mantenuto casi di *descriptio* sono statisticamente minori, ma la maggiore somiglianza fra i sistemi linguistici dell'autore e del copista (pur tenendo conto della variazione fra dialetti), l'assenza di standardizzazione e la veloce evoluzione dei sistemi linguistici vernacolari, il rispetto minore nei confronti dei testi a loro contemporanei: tutti questi fattori distinguono sicuramente le tradizioni vernacolari e mediolatine⁵² da quelle classiche e alto-medievali. Di conseguenza – e non è per niente una novità⁵³ – non solo i *descripti* dei testi tardomedievali sono statisticamente più rari, ma sono anche più suscettibili di innovazione e forse più difficili da scartare immediatamente. Però, un possibile modo di mitigare questa difficoltà è fornito dai recenti studi sulla distinzione fra errori formali ed errori sostanziali, essendo quest'ultimi gli unici a poter essere utilizzati per stabilire i rapporti fra testimoni, compreso quello di *descriptio*.⁵⁴

all'azione degli stessi fattori [che hanno portato alla perdita della maggior parte degli esemplari delle prime stampe] – abbiano goduto di superiori *chances* di sopravvivenza. Al contrario, il dato, già abbondantemente discusso, che ogni stampa è un multiplo tirato in *n* copie, mentre i manoscritti sono in sostanza degli *unica*, fa pensare che tra i testi a penna le perdite siano state ancora più spaventose». (p. 29). Ricorrendo allo stesso tipo di ragionamento si può dedurre che per una serie di testimoni prodotti in un'epoca data, le perdite seguono nel tempo una curva di decrescita esponenziale: il numero di testimoni conservati tende sempre più allo zero. Di conseguenza, più un testimone conservato è antico, più la quantità di copie di cui è stato modello nel tempo aumenta. A questo aumento è correlato quello delle *chances* di sopravvivenza di una o più copie (o delle loro discendenti) e quindi dell'esistenza di un legame di *descriptio* fra il testimone antico conservato e una o più copie più recenti sopravvissute.

⁵² Lo scriveva anche Paolo Chiesa («Smascherare i *descripti*», p. 43): «Rispetto alla filologia classica, lo studio dei testi mediolatini trova anche ... uno svantaggio nel fatto che autore e copisti appartenevano a ambienti culturali simili: distinguere i diversi elementi del 'diasistema' può essere perciò più difficile».

⁵³ Lo ricorda ad esempio Contini, *Breviario*, p. 72.

⁵⁴ Per l'antico francese, gli studi più aggiornati sull'argomento sono: Lino Leonardi, «Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione», *Medioevo romanzo*, xxxviii/1 (2014), pp. 5-27; L. Leonardi, N. Morato, «L'édition du cycle de *Guiron le Cour-*

4. Cortocircuito metodologico

Craig Baker, nell'esaminare i vari casi di dimostrazione della *descriptio* nei testi antico francesi, metteva in luce un paradosso:⁵⁵

D'abord, on remarque que les copies fournissent systématiquement un texte remarquablement proche de celui de leurs modèles. C'est, d'ailleurs, vraisemblablement cette grande proximité, relevée dans divers travaux critiques, qui a fait naître des soupçons chez les philologues. Inversement, il est intéressant de noter l'absence parmi les *descripti* de manuscrits présentant des remaniement plus ou moins profonds. On considère généralement que les relations entre manuscrits se laissent discerner sans trop de difficultés aux étages inférieurs du stemma et que ce sont les étages supérieurs qui posent problème. Les caractéristiques communes de ces *descripti* suggèrent pourtant que la mouvance qui obscurcit les liens de filiation dans les branches les plus hautes pourrait également affecter les branches les plus basses, l'intervention des copistes y faisant disparaître les rares traces textuelles et matérielles de la dépendance.

Se, come abbiamo scritto sopra, l'identificazione del rapporto di *descriptio* e la conseguente *eliminatio* si basano molto spesso sulla prossimità testuale, condizione necessaria ma non necessariamente sufficiente alla dimostrazione e che condiziona poi la ricerca della prova 'positiva' nella materialità dell'*exemplar*, allora la priorità sarà quella dell'argomento testuale su quello materiale, seppure i critici ed alcuni manuali concordino proprio sul maneggio delicato dell'argomento testuale, che dà tipicamente luogo a due interpretazioni diverse (*descriptus* o copia gemella *deterior*) ma affatto indistinte. Ne risulta che i soli *descripti* conosciuti nell'ambito francese – e vedremo qui sotto che quest'osservazione può essere estesa ad altri ambiti vernacolari – sono caratterizzati dalla passi-

tois. Établissement du texte et surface linguistique», in L. Leonardi, R. Trachsler (dir.), L. Cadioli, S. Lecomte (ed.), *Le Cycle de Guiron le Courtois. Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, Paris, Garnier, 2018, pp. 453-509. La distinzione fra forma e sostanza ha tra l'altro contribuito all'allestimento di *stemmata codicum* per i romanzi arturiani in prosa che compongono il *Ciclo di Guiron le Courtois*: vd. in particolare Nicola Morato, *Il Ciclo di Guiron le Courtois* per lo stemma del *Roman de Méliadus* e Claudio Lagomarsini, «Pour l'édition du *Roman de Guiron*. Classement des manuscrits», in *Le Cycle de Guiron le Courtois*, pp. 249-449. La discussione è poi stata estesa ad altre tipologie di testi e ad altre lingue in occasione del convegno *Forma, sostanza, superficie. La variazione testuale nei manoscritti medievali, tra filologia e linguistica* tenutosi presso l'Università di Siena i 25-26 maggio 2021.

⁵⁵ Baker, «Examinatio codicum descriptorum».

vità dei loro copisti, mentre rimangono nascosti i codici allestiti da copisti più attivi – e forse più ingegnosi.

L'impatto di questo cortocircuito metodologico non è ridotto: ne risente in particolare lo studio della fenomenologia della copia e quello dello 'scribal behaviour' (campo d'indagine particolarmente attivo negli ultimi anni) quando vengono interrogati non i singoli, isolati, manoscritti, ma le coppie *exemplar-descriptus*, in quanto consentono di limitare lo spettro delle varianti attribuibili allo scriba stesso piuttosto che al suo antigrafo. Come ricorda Federico Marchetti:⁵⁶

On the one hand, it would be possible to ascribe most of the *Orthographical Readings* to the scribe's linguistic diasystem; on the other hand, it is actually difficult to establish whether *Additions*, *Omissions*, and other substantial errors were made by the scribe, or were already in its lost exemplar, or were characteristic readings of a now extinct area of the tradition. In other words, it is impossible to trace an efficient phenomenology of the error when one does not have available both the exemplar and the *codex descriptus*; furthermore, it is impossible to disregard at least a tentative genealogical reordering: if we ignored the relationship of the surviving witnesses, we would indeed be tempted to attribute every substantial variant to a copyist's initiative. For the sake of completeness, it should be remembered that many of the most evident differences between two or more witnesses can be explained by the existence of a number of intermediary manuscripts (*codices interpositi*), and not necessarily by conjecturing a scribe's authorial intention.

Oggetto della sua tesi di dottorato,⁵⁷ in effetti, è stato l'esame di cinque coppie *exemplar-descriptus* identificate fra i testimoni della *Commedia*, tutte considerate come casi di apografia.⁵⁸ Un'indagine simile, ma dedicata al paragone fra coppie *exemplar-descriptus* e coppie di codici gemelli nell'obiettivo di dimostrare quanto i copisti siano fedeli ai loro modelli, è stata attuata da Daniel Wakelin⁵⁹ su alcuni testi in Middle English. I suoi risultati sono stati estesi all'antico francese tramite l'esame di un caso simile nella tradizione di *Guiron le Courtois* da Nicola

⁵⁶ P. Trovato, F. Marchetti, «The Study of *codices descripti* as a Neo-Lachmannian Weapon Against the Notions of *variance* and Textual Fluidity», *Storie e linguaggi*, 5 (2019) pp. 147-170: 158.

⁵⁷ Marchetti, 'Scribal behaviour'.

⁵⁸ Trovato, Marchetti, «The Study of *codices descripti*», p. 150: «in all five cases ... we have good reason to think we are working on a source text and its direct copy, the margin of innovation of the copyist is minimal».

⁵⁹ Wakelin, *Scribal Correction and Literary Craft*, cap. 3.

Morato.⁶⁰ Il risultato statistico ricavato da Wakelin è che fra *exemplar* e *descriptus* il tasso di innovazione è all'incirca dell'1-2%, mentre è del 3% nel caso delle copie gemelle; lo studio di Morato conferma questo dato.⁶¹ Provando a estendere i risultati di Morato ad altre coppie di testimoni, sempre nei romanzi arturiani in prosa antico e medio francesi, abbiamo ricavato i tassi grezzi di innovazione seguenti attraverso alcuni sondaggi:

Ms. 1	Ms. 2	RELAZIONE	TESTO TRAMANDATO	TASSO GREZZO DI INNOVAZIONE	CAMPIONE (PAROLE)
356 (Paris, BnF, fr. 356)	A2 (Paris, Arsenal, 3477)	Copie gemelle	<i>Guiron le Courtois</i>	1,56%	643
356 (Paris, BnF, fr. 356)	T (Torino, BNU, L.I.8)	<i>Descriptio</i> (?) 356 → T	<i>Guiron le Courtois</i> (raccordo ciclico)	1,71%	
A1 (Paris, Arsenal, 3325)	T (Torino, BNU, L.I.9)	<i>Descriptio</i> A1 → T	<i>Suite Guiron</i>	2,34%	384
363 (Paris, BnF, fr. 363)	O (Oxford, BL, Douce 383)	Copie gemelle	'Continuation flamande' di <i>Guiron le Courtois</i>	3,5%	487
Ac (Paris, Arsenal, 3480)	Aa (Paris, BnF, fr. 119)	<i>Descriptio</i> (?) Ac → Aa	<i>Conte de la Charrette</i> in prosa	0,57%	350

In questa tabella (poco dettagliata, lo concediamo) vediamo tre tipi di relazioni possibili: *descriptio* assicurata con prova materiale, *descriptio* supposta ma senza dimostrazione materiale certa, e copie gemelle. Emergono inoltre due casi particolari: da un lato, il codice T è sicuramente *descriptus* di A1 (cf. §2.3 e 2.5), mentre è plausibilmente *descriptus* del codice 356,⁶² esso stesso copia gemella del codice A2. Si può così confrontare una possibile relazione di *descriptio* con un caso accertato di copie gemelle sullo stesso campione di testo, tratto dal raccordo ciclico

⁶⁰ N. Morato, «Textual Entropy in Romance Studies (with a Focus on Old French Arthurian Prose Romances)», *Medioevo Romanzo*, x1/2 (2016) pp. 267-300. La coppia di copie gemelle (356 e A2) da lui studiata è anche stata da noi considerata.

⁶¹ Ivi, pp. 288-289.

⁶² V. Winand, «Les raccords cycliques de *Guiron le Courtois* et leur tradition textuelle», *Medioevo Romanzo*, XLIV/2 (2020) pp. 305-345: 319-320.

di *Guiron le Courtois*: la differenza tra le copie gemelle e la possibile coppia *exemplar-descriptus* è dello 0.15%, cioè indifferente e coerente con i risultati di Wakelin e Morato. Possiamo dedurne che *T* è gemello piuttosto che *descriptus* di 356? Forse. Ma osservando l'atteggiamento di *T* quando trascrive, altrove nel *Guiron*, il suo probabile antigrafo *A1*, si comporta in modo ben più attivo: il tasso di innovazione è del 2.34%. Invece *Aa* non innova quasi mai rispetto ad *Ac*: il suo tasso di innovazione è ben inferiore a quello medio ricavato da Wakelin (1-2%), anche se si potrebbe trattare di due copie gemelle piuttosto che di *exemplar* e *descriptus*. Infine, le copie gemelle 363 e *O*, pur essendo estremamente simili dal punto di vista codicologico, si rivelano un po' più innovative rispetto alle medie di Wakelin e Morato, con un tasso di innovazione del 3.5%. Dopo questo rapido sondaggio possiamo chiederci se una differenza statistica c'è davvero fra le coppie di copie gemelle e le coppie *exemplar-descriptus*: un caso di *descriptio* accertato ha un tasso di innovazione che rientra nella media delle copie gemelle; un caso di *descriptio* discutibile ha un tasso di innovazione inferiore a quello dei *descripti* accertati studiati da Wakelin; uno stesso scriba si rivela più o meno attivo in base al modello che trascrive, probabilmente per ragioni linguistiche.⁶³

Occorre quindi fare un'osservazione. Dal momento che le coppie *exemplar-descriptus* indagate sono quasi sempre isolate sulla base della stretta somiglianza testuale, che spinge il filologo a cercare la prova positiva del rapporto di *descriptio* nelle caratteristiche codicologiche/materiali dell'*exemplar* con cui spiegare un'anomalia del *descriptus*, allora il risultato ricavato dall'esame delle dinamiche di copia sarà condizionato dal presupposto che *descriptus* ed *exemplar* siano testualmente molto vicini: tendenzialmente non si andrà, in effetti, a cercare prove di dipendenza materiale nei casi in cui il possibile rapporto di *descriptio* fra due codici sarà mascherato dall'innovatività della copia. Ne consegue che questi risultati, pur validi, rimangono parziali e suscettibili di portare a generalizzazioni erronee sull'atteggiamento del copista medio o, peggio ancora, sul tasso di perdite in una tradizione testuale. Un ipotetico ragionamento per estrapolazione sul tasso di innovazione medio della copia *descripta* rispetto al suo *exemplar* mirando a stabilire un numero approssimativo di testimoni perduti fra due rami collaterali dello *stemma* potrebbe dimostrarsi pericoloso per due motivi opposti: da un lato, potrebbe esservi un *interpositus* fra l'*exemplar* e il *descriptus*,

⁶³ *A1* è in effetti un manoscritto franco-italiano duecentesco, mentre 356 è francese e quattrocentesco, quindi molto più vicino a *T*, anch'esso francese e copiato verso il 1470.

e in questo caso sarebbe sopravvalutato il tasso di innovazione; dall'altro, non si può escludere la presenza a qualche livello della tradizione di uno scriba particolarmente attivo, e in questo caso sarebbe sottovalutato il tasso di innovazione.

Perciò, e malgrado i notevoli risultati ricavati del suo studio, ci sembra da ricusare – almeno temporaneamente – l'affermazione di Federico Marchetti a proposito di uno dei principali obiettivi della sua ricerca: «to provide a diagnostic tool for determining if a codex under examination is a *descriptus* (which could be useful for scholars who are engaged in editing Medieval poetic texts, or in the stemmatic reordering of other manuscripts traditions)». Finché i *descripti* rimarranno, come diceva Baker, «mal cherchés»⁶⁴ per via del cortocircuito identificato, i risultati ottenuti sulla dinamica della copia saranno condannati a rimanere parziali. Inoltre, nel caso in cui vi fosse l'intenzione di estendere i suddetti risultati ad altri casi di *descriptio* sospetta nella stessa tradizione testuale (quella della *Commedia*), è necessario procedere con estrema cautela, onde evitare il rischio di ottenere risultati fuorvianti. La stessa cautela andrà riservata alle altre tradizioni testuali, in cui le innovazioni assumono una fisionomia diversa per motivi legati alla metrica, alla stilistica o anche al tasso di standardizzazione linguistica. Sarebbe poi auspicabile completare l'indagine estendendola ad altre tipologie di testi vernacolari (comprese altre lingue), ad altri tipi di relazioni (come le copie gemelle) e soprattutto a casi di *descriptio* ancora nascosti perché innovativi, nella speranza che questo studio non dia risultati troppo generici.

Concludiamo questo breve percorso sull'identificazione di *descripti* vernacolari con alcune riflessioni. Come evidenziato, è spesso la somiglianza testuale fra due (o più) codici a insospettire il filologo, spingendolo a cercare nella materialità del presunto modello prove in grado di confermare la sua intuizione, creando il cortocircuito che abbiamo discusso; al contrario, alcuni casi di *eliminatio* sulla base di un elemento materiale forte (come la lacuna materiale nel caso dell'*Histoire des Albigeois* commentato al §2.2) si rivelano poi erronei. Così entrambi i dati, materiale e testuale, possono portare all'*eliminatio* di falsi *descripti*.

Si pone allora il problema del maneggio di queste prove. Quando manca la prova materiale 'positiva', ma tutti gli elementi testuali lasciano pensare a un rapporto di *descriptio*, si potrebbe adottare la definizione di codice *inutile* suggerita da Timpanaro. Quando invece la prova mate-

⁶⁴ Baker, «Examinatio codicum descriptorum».

riale è contraddetta da dati testuali difficilmente interpretabili come correzioni *ab ingenio*, non vi può essere *descriptio* e inverosimilmente potrà essere in atto una contaminazione, dal momento che l'uso di un testimone di controllo avrebbe potuto contribuire a sanare la difficoltà di origine materiale del modello: si tratterà di copie gemelle. Sofferamoci ancora un attimo sulla prova materiale. Quando essa è, diciamo, 'piccola', come ad esempio un salto di riga (in una tradizione in cui lo stretto rispetto dell'impaginazione non si pratica), sarebbe preferibile la serietà, poiché una coincidenza fra una riga del presunto modello e un'omissione nella presunta copia non si può scartare; in questo senso, potrebbe essere paragonata al *saut du même au même*, poligenetico quand'è considerato di per sé, ma monogenetico quando viene messo in serie. Inoltre, quando la prova materiale è più pesante, come la caduta di fogli, al punto da poter essere considerata sufficiente per dimostrare la *descriptio*, bisognerebbe procedere almeno con un controllo su altre zone del testo: non è infatti escluso il cambio di modello o la contaminazione altrove, soprattutto in testi lunghi.

Per tutti questi motivi, sembra metodologicamente indispensabile il confronto fra i testi dei presunti *exemplar* e *descriptus*, anche in presenza di forti argomenti materiali: se l'assenza di prova 'positiva' (materiale) in presenza di prove 'negative' testuali non è la prova dell'assenza di *descriptio*, la mancanza di prove testuali laddove vi è una faglia materiale comune a più testimoni lo è.

Ma limitarsi a indagare solo i manoscritti estremamente vicini dal punto di vista testuale comporta anche un rischio, quello di trascurare i *descripti* innovativi. Eppure la loro esistenza non è solo verosimile: è dimostrata dal caso della copia torinese di *Guiron le Courtois*. La loro scarsità, per non dire assenza, nell'elenco dei *descripti* conosciuti ha pesanti ricadute per chiunque voglia indagare le dinamiche di copia sulla base delle coppie *exemplar-descriptus*, poiché crea una situazione in cui tutti i risultati ricavati dipendono dal presupposto probabilmente errato che i *descripti* siano fedeli al loro modello.

Per ricordare una famosissima frase di Pasquali, l'identificazione dei *descripti* «non è un lavoro per frettolosi»,⁶⁵ anzi: è un'operazione delicatissima che esige da parte del filologo che stabilisce le relazioni fra i testimoni una conoscenza raffinata sia dei precetti ecdotici che delle loro eccezioni. Per questo motivo sarebbe auspicabile avere sin dai manuali una discussione approfondita non solo per l'editore di testi (che rischia di

⁶⁵ Pasquali, *Storia*, p. 38.

eliminare un testimone a torto), ma anche e soprattutto per lo studioso della fenomenologia della copia (che rischia di basare i suoi risultati su identificazioni inaffidabili), affinché si possano identificare con argomenti solidi nuovi *descripti* e discutere altre identificazioni finora proposte. Il campo d'indagine è spinoso, ma promette numerose scoperte ecdotiche: non possiamo fare altro che augurarci il successo di quest'argomento di studio.

ALCUNI PROBLEMI CHE SI INCONTRANO
NELL'EDIZIONE CRITICA DEI TESTI
DI «ARS DICTANDI» DEL XII SECOLO

ELISABETTA BARTOLI

Some problems of the critical edition of the ars dictandi's texts (12th century)

ABSTRACT

The recent Handbuch coordinated by Florian Hartmann and Benoît Grévin constitutes for scholars of *ars dictandi* also a methodological synthesis relating to the problems that the editing and processing of these materials entails. This contribution is part of the debate by analyzing, in the following short paragraphs, some examples found during the study and edition of dictal texts of the twelfth century. The cases proposed want to illustrate both the difficulties that the publisher has to face and the peculiarities of this textual category, such as textual versions in an open tradition, the elaboration of compendia, the structural organization of artes dictandi and a reflection on impact that the necessary inclusion of dictal texts in digital archives causes editorial choices.

Keywords

Ars dicendi; scholarly critical edition; digital edition; database; open textual tradition.

Articolo ricevuto: 20 dicembre 2021; referato: 21 gennaio 2022; accettato: 23 gennaio 2022.

elisabetta.bartoli@unisi.it
DFCLAM, Palazzo San Niccolò,
via Roma 56 (Siena, 53100)

Le *summe* e i testi di *ars dictandi* (l'*ars* medievale dedicata alla corretta redazione di una lettera), scritti in latino nel corso dei secoli XII-XIV, sono

una categoria testuale che pone specifici problemi quando se ne intraprende l'edizione critica.¹ Le *artes dictandi* possono definirsi manuali scolastici la cui parte teorica, più o meno approfondita, può includere nozioni retorico-grammaticali anche molto specifiche; le regole di scrittura epistolare sono sempre accompagnate da esempi radicati nella realtà storica e geografica in cui il maestro opera, quindi sottoposti a modifica – almeno nell'onomastica e nella toponomastica – ed esposti all'aggiornamento di copia in copia; non di rado sillogi di lettere modello sono tradite in calce ai trattati: si tratta di materiali eterogenei, per i quali l'editore deve trovare criteri coerenti che non sacrificino nessun aspetto testuale. Altra caratteristica delle *artes dictandi* è l'alto tasso di riuso: trattandosi di manuali, varie definizioni e molti esempi vengono riproposti quasi alla lettera di maestro in maestro: così brani identici o quasi vengono inclusi in testi di autori diversi, complicando lo studio della tradizione sul piano ecdotico e costringendo l'editore alla ricostruzione dei probabili legami intertestuali. Il concetto di autorialità e di originale, sempre complesso da definire per l'ambito epistolografico medievale,² qui si carica di istanze

¹ Sull'argomento esiste una vasta bibliografia; tra i saggi ormai classici G. Constable, *Letters and Letter Collections*, Tournhout, Brepols, 1976; J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1983 (ed. originale Berkley-Los Angeles, 1974). F. Morenzoni, «Epistolografia e artes dictandi», in *Lo spazio letterario del Medioevo. La circolazione del testo*, II dir. G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno, 1994, pp. 443-64. Il testo più recente dedicato all'*ars dictandi* è *Ars dictaminis. Handbuch der mittelalterlichen Briefstillehre*, Stuttgart, Hiersemann, 2019 curato da Florian Hartmann e Benoît Grévin; nella sezione *Editionsprobleme*, introdotta da una sintesi di Fulvio Delle Donne e Mathias Thumser, sono presentati alcuni casi di studio.

² Il problema è complesso sia per l'oggetto di studio che per l'autore. H.M. Schaller, «Briefe un Briefsammlungen als Editionsufgabe. Die Zeit nach 1100», in *Mittelalterliche Textüberlieferungen*, pp. 63-70, ristampa in Idem, «Stauferzeit. Ausgewählte Aufsätze», in *M.G.H. Schriften*, 38, Hannover, 1993, pp. 409-416) individua quattro livelli testuali nell'epistolografia medievale: minuta; originale (rarissimo); versione redatta della minuta; versione redatta dell'originale. Come distinguere i vari ruoli autoriali all'interno di un testo è tema dibattuto da Foucault a Barthes fino alla Scuola di Costanza, ma fu già affrontato da Girolamo nel *De viris illustribus* o da Bonaventura nel commento alle sentenze di Pietro Lombardo in cui (*Bonaventurae Opera omnia*, I, pp. 44-5) si elencano lo *scriptor* (il nostro copista), il *compiler* (che aggiunge qualcosa di non autoriale che però non è frutto del suo ingegno), il *commentator* (che aggiunge molto del suo al testo originario ma in subordine a quello), l'*auctor* (che aggiunge cose altrui ma per conferma al proprio lavoro). Si vedano il contributo ormai storico di G. Constable, *Letters and Letter Collections*, Thurnhout, Brepols, 1976 e due saggi specifici sul concetto di *auctor* nella produzione dittaminale: F. Delle Donne, «Auctor e auctoritas nelle lettere modello del XIII secolo», pp. 291-302 e F. Stella, «Chi scrive le mie lettere? La funzione autore

ulteriori poiché la copia è prevalentemente connotata da tradizione attiva,³ avvenendo per mano di maestri o di funzionari di cancelleria che intervengono sovente sui testi. Sul piano della trasmissione, inoltre, le peculiarità della tradizione derivano anche dai contesti di produzione o circolazione dei codici, per cui un manoscritto di ambito scolastico – che può derivare i testi anche da lezioni orali – ha caratteristiche diverse da un codice allestito in una cancelleria.⁴ Questi aspetti rendono le *artes dictandi* complesse da trattare sul piano filologico e gli editori, analizzata la tradizione manoscritta, si trovano a dover decidere se sia praticabile un approccio tradizionalmente lachmaniano con edizione ricostruttiva, se si debba adottare una soluzione eclettica, che permetta di scegliere dai testimoni disponibili il testo migliore, anche emancipandosi parzialmente dalle relazioni stemmatiche che non si possono ricostruire con sicurezza,⁵ o se, infine, sia preferibile optare per la riproduzione di un singolo testimone, ponderatamente identificato.

Questi enunciati fin qui sono, in sintesi, i problemi generali di questa categoria testuale; senza pretese di esaustività, in questo contributo si discutono alcuni esempi specifici legati ai testi composti nella fase iniziale (sec. XII) dell'*ars*, prendendo in esame testi editi e ancora inediti.

nelle raccolte mediolatine di epistole modello», pp. 1071-1096, entrambi raccolti nella miscellanea *Auctor et auctoritas in latinis mediæ aevi litteris. Atti del Convegno* (Benevento Napoli 9-13 novembre 2010), cur. E. D'Angelo, J. Ziolkowski, Firenze, Sismel, 2014.

³ A. Varvaro, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni e esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 45 (1970), pp. 73-117. Sul concetto di mobilità testuale esistono molti contributi ormai classici, tra cui G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952²; P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973; B. Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989 molto citato anche in ambito filologico digitale. Fulvio Delle Donne e Mathias Thumser, «Einleitung», in *Handbuch*, pp. 333-7 riflettono in modo specifico sulle *artes dictandi*.

⁴ Delle Donne-Thumser, «Einleitung», p. 333.

⁵ Questa è la soluzione prevalentemente utilizzata per i testi di *ars dictandi*, si cfr. P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2002, p. 130 e F. Bognini, «Zwischen Alberich von Montecassino und dem 12. Jahrhundert: zwei Musterfälle», in *Handbuch*, pp. 338-47: 343. In relazione a questo metodo critico si veda anche il concetto di *selectio* esposto da P. Maas, *La Critica del testo*, a cura di G. Ziffer, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 8. Opta invece per il metodo quentiniano di J. Froger D. Poirel, «Lachmann, Bédier, Froger: quelle méthode d'édition critique donne les meilleurs résultats?» in *La rigueur et la passion. Mélanges en l'honneur de Pascale Bourgain*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 939-68.

Sinossi dei casi discussi nel contributo

Il recente *Handbuch* coordinato da Florian Hartmann e Benoît Grévin, oltre ad essere un ampio panorama di studi e testi, costituisce per gli studiosi di *ars dictandi* una sintesi metodologica relativa ai problemi che l'edizione e il trattamento di questi materiali comporta. Il presente contributo si inserisce nel dibattito analizzando, nei brevi paragrafi che seguono, alcuni esempi rintracciati durante lo studio e l'edizione di testi dittaminali del XII secolo. I casi proposti vogliono illustrare sia le difficoltà che l'editore deve affrontare, sia le peculiarità di questa categoria testuale. Questo *excursus* prende le mosse dallo studio di un testo ancora inedito, il *Trattato lombardo* – un compendio elaborato a partire da due importanti manuali – i cui testimoni esemplificano il caso di versioni testuali in una tradizione aperta. L'elaborazione di compendi, cioè testi che copiano, abbreviando e semplificando, i materiali teorici desunti da autori di riconosciuto prestigio, è oggetto del secondo paragrafo, mentre con la terza sezione si tratteggia il *modus operandi* dei dettatori del XII secolo, che sembrano allestire i propri trattati secondo una logica di addizione progressiva di capitoli teorici: il dato ha importanti ricadute sulla *constitutio textus* e in tal senso viene sinteticamente presentato in questa sede. Collegato alla organizzazione strutturale delle *artes dictandi* è l'argomento del quarto paragrafo, la selezione di materiali altrui come operazione autoriale, in cui si esemplifica il caso particolare di maestro Bernardo che rielabora e inserisce nelle sue *Introductiones* un passo dal *De Grammatica* di Ugo di San Vittore, un testo a lui quasi coevo che il dettatore italiano, mosso da un forte interesse per la materia del testo vittorino, potrebbe essersi procurato grazie a contatti francesi. Dopo qualche nota sull'importanza che riveste, anche sul piano ecdotico, l'attenzione manifestata dai dettatori per l'eufonia della frase, pur in una fase ancora precedente rispetto alla diffusione del *cursus*, chiude questa sintetica rassegna una riflessione sull'impatto che la necessaria inclusione dei testi dittaminali negli archivi digitali provoca sulle scelte editoriali.

Versioni testuali in tradizioni aperte

Uno dei principali problemi da affrontare è quello delle *redazioni*, particolarmente complesso in tradizioni testuali solitamente aperte o orizzontali come quelle dei testi dittaminali. In codici anche coevi l'editore

trova versioni diverse del testo (con parti aggiunte o eliminate o sostituite), come avviene per Alberico di Montecassino o Enrico Francigena, la cui tradizione manoscritta è discussa in proposito come caso di studio da Filippo Bognini nel già ricordato *Handbuch*.⁶ A questi esempi complessi (tanto che si parla di *corpora* testuali, invece che semplicemente di testi),⁷ potremmo aggiungere quelli – più semplici – di vari trattati, sempre elaborati nella prima metà del XII secolo, pervenuti in due o più redazioni tra le quali è arduo risalire al progetto originale d'autore,⁸ come le articelle dell'*Aurea Gemma Gruppe* edite – non a caso – sinotticamente da Beyer⁹ o il *Lombardischer Traktat*,¹⁰ un compendio desunto dai testi di Adalberto Samaritano e Ugo di Bologna, pervenutoci in due copie che tramandano praticamente la stessa porzione dei testi-fonte,¹¹ ma entrambe presentano interventi intenzionali sul testo, non imputabili a fattori meccanici della copiatura. Si tratta di un esempio interessante di tradizione attiva, reso caratteristico dall'appartenenza a questa tipo-

⁶ Bognini, «Zwischen Alberich von Montecassino»; l'analisi su Alberico di Montecassino si legge alle pp. 338-43 e quella su Enrico Francigena alle pp. 343-7.

⁷ Bognini, «Zwischen Alberich von Montecassino», p. 339; p. 343. Si veda anche Alberico di Montecassino, *Breviarium de dictamen*, a cura di F. Bognini, Firenze, Sismel, 2008 in cui si ricostruisce analiticamente la tradizione del testo e si parla di «*corpus* del *Breviarium*», pp. xxiv-xxxv.

⁸ Siamo tra il 1080 (*Breviarium* di Alberico di Montecassino), il 1120 Enrico Francigena e il 1150 la *Summa* di Bernardo.

⁹ *Aurea Gemma Berolini, Aurea Gemma Oxoniensis, Aurea Gemma Willelmi* hrsg. H.J. Beyer, *Die Aurea Gemma Ihr Verhältnis zu den frühen Artes dictandi*, Bochum, Ruhr Universität, 1973 (Diss. Philosophische Fakultät Abteilung für Württembergische Bibelanstalt, 1969). Lo studioso opta giustamente per una edizione sinottica, che offre al lettore contezza delle tre versioni del testo. L'altra edizione, elaborata da R. De Kegel per i MGH, prende in considerazione solo una redazione, quella detta "di Oxford" dal testimone principale, ms. BL, Laud. misc. 569 (*Die jüngere Hildesheimer Briefsammlung*, München, 1995, *Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, 7, pp. 193-241).

¹⁰ J. Worstbrock, M. Klaes, J. Lütten, *Repertorium der Artes dictandi des Mittelalters I, von den Anfängen bis um 1200*, München, Fink, 1992, pp. 142-3. Il trattato è tradito dal manoscritto Città del Vaticano, Vat. Lat. 1358, ff. 104ra-105vb datato al secolo XII e dal manoscritto Wien, ÖNB 2507, ff.7v-13r, datato tra il 1180 e il 1220. Il titolo si deve a W. Wattenbach, «Iter Austriacum», *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen*, 14 (1855), pp. 1-94: 39-51, che lo segnalò nella redazione del codice di Vienna.

¹¹ Il *Trattato lombardo* copia i paragrafi 1-3 del testo di Adalberto e i capitoli I-XIII di quello di Ugo. Significativa, per esempio, la comune omissione, nelle due redazioni, del par. VI del testo fonte, cioè di un passo delle *Rationes* di Ugo («Et quia salutationis ordinem ad unguem usque perduximus, ad epistolas transeamus, et que cui persona loqui, quot quoque in epistolis necessaria, et quid cui debeat anteponi, dicamus», L. Rockinger, «Rationes dictandi prosaice», *Briefsteller und Formelbücher des 11. Bis 14. Jahrhunderts. Quellen und Erörterungen zur Bayerischen und deutschen Geschichte*, 9 (1863-1864), pp. 53-94: 56).

logia testuale, in cui il riuso è prassi costante:¹² si consideri infatti che il compendio è classificato nei repertori¹³ sia come testo anonimo, sia fra i testimoni frammentari dei *Praecepta* di Adalberto, da cui l'*ars* desume la parte iniziale, sia come redazione C delle *Rationes dictandi prosaice* di Ugo di Bologna, da cui il trattatello attinge numerosi materiali che costituiscono la sua parte centrale e finale.

Tra i due testimoni, il codice Vaticano offre il testo più completo e, secondo *Repertorium*, linguisticamente migliore;¹⁴ ne riporto un esempio a confronto con il testo-fonte e con l'altra redazione, quella di Vienna:

Tantum prosa, ut dictamen Salustii et Ciceronis. Prosa et epistola, ut Pauli, et que mittuntur amicis uel quibuscunque mittamus, quibus uiua uoce de re qualicumque non famur. (testo-fonte, Hugo Bon., *Rationes*, cap. III, p.55)

Prosa tamen ut opus Salustii et Ciceronis; prosa et epistola ut Pauli et que mittuntur amicis vel quibuscunque, quibus viva voce <de> re qualicumque non famur. (Vat. Lat. 1358, f. 104rb)

Prosa tamen ut opus Salustii et Ciceronis, prosa et epistola ut Pauli et que mittuntur amicis vel quibuscunque, quibus viva voce respondere non possumus (Wien 2507, f. 9r)

Il codice di Vienna dimostra qui e in molti altri luoghi un'elaborazione¹⁵ maggiore, non sempre tuttavia a detrimento del testo: per esempio nel

¹² Si veda per esempio quanto scrivono Enrico Francigena (ms. Paris nal 610, f. 27r: «non tamen ex armariolo nostri ingenii, verum etiam diversorum sententias in unum colligendo») o Alberto di Asti («ex multis locis collegit», su cui cfr. V. Nitti, «Gli inediti Flores dictandi di Albertus de Sancto Martino», *Segno e testo*, 18 (2020), pp. 199-222: 209).

¹³ *Repertorium*, p. 84 e p. 143: sul piano della tradizione testuale, la redazione vaticana mostrerebbe legami con il testimone principale della redazione A delle *Rationes* di Ugo (ms. Pommersfelden, Gräfl. Schönbornsche Bibl., 31). Si veda anche C. Felisi, A.-M. Turcan-Verkerk, *Les artes dictandi latines de la fin du xie siècle à la fin du xive siècle*, in *Le Dictamen dans tous ses états. Perspective de recherches sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (xie-xve siècles)*. Études réunies par B. Grévin et A.-M. Turcan-Verkerk, Turnhout, 2015, pp. 415-522: «présenté jusqu'à présent comme un témoin d'Adalbert et de Hugues de Bologne», p. 520.

¹⁴ «Im Vergleich zur Wiener Hs. bietet die Vatikanische Hs. den vollständigeren und grammatikalisch besseren Text», *Repertorium*, p. 143.

¹⁵ «Die Wiener Überlieferung bietet eine überarbeitete und erweiterte Fassung; die Streichung des Prologs der *Rationes* ermöglichte einen glatteren Anschluß des zweiten Bestandteils der Kompilation; die kommentierenden und ergänzenden Zusätze spiegeln das Zusammenwachsen zu einer neuen Texteinheit wider», *Repertorium*, p. 143.

punto in cui i due testi-fonte vengono cuciti insieme, Vienna elimina saggiamente il prologo di Ugo,¹⁶ rendendo più fluida l'unione dei due trattati compendiat. Il prologo di Ugo, che include anche un attacco alla scuola di Adalberto Samaritano pur essendo proprio di Adalberto¹⁷ l'altro testo-fonte da cui il *Trattato Lombardo* attinge materiali,¹⁸ risulta soprattutto troppo lungo e sbilanciato in quel punto del trattato, non essendo deputato ad una funzione proemiale.¹⁹

¹⁶ Il passo si legge sia nel testo-fonte, Hugo Bon., *Rationes*, p. 54-55 dell'ed. Rockinger sia, con qualche inesattezza, nel Vat. Lat. 1358, f. 104rab, da cui riporto il brano («Salutatio simpliciter ad clericum ... Si quos vero livor edax mordet, rodit ac lacerat de se nichil fructus respiciens quot proferre valeant et ob hoc Aginulfi, <et> Lamberti Samaritani temeritatem et disciplinatę doctrinę novitatem (novitate *ms*) huic introductioni preponere <et> parificare satagunt, videant quod non ratione dicunt, set faucibus (facibus *ms*) invidię et acerbitatis odio accensi indecenter proterviunt. ... Ut hoc hactenus»).

¹⁷ In questa prima fase dell'*ars dictandi* i trattati sono un numero limitato: gli autori del *Trattato lombardo* sapevano chi erano gli autori dei testi fonte che stavano utilizzando.

¹⁸ Il codice Vaticano potrebbe rappresentare una tradizione in cui i testi di Adalberto e Ugo sono fusi in una nuova unità, materiali gestiti in maniera più armonica nel compendio di Vienna («Dieser Befund macht es wahrscheinlich, daß die Vatikanische Hs. die zu einer neuen Einheit verschmolzenen Teilüberlieferungen der Traktate Adalberts und Hugos bietet, nachdem in der Pommersfeldener Hs. – erstmals? – die beiden Traktatteile im Zusammenhang der handschriftlichen Überlieferung getrennt wurden; die Vatikanische Hs. Wäre damit das Ergebnis der Abspaltung und Verselbständigung einer Teilüberlieferung ... die [Wiener] kommentierenden und ergänzenden Zusätze spiegeln das Zusammenwachsen zu einer neuen Texteinheit wider», *Repertorium*, pp. 142-3.

¹⁹ Il prologo del testo-fonte di Ugo viene inserito subito dopo la promessa di esempi sulla *salutatio*, su cui termina la copia del testo di Adalberto, passo condiviso da entrambe le redazioni del compendio («Que omnia in subsequentibus liquido demonstrabimus»). Riporto, con qualche omissione, il lungo passo del prologo di Ugo nella versione del compendio vaticano (Vat. Lat. 1358, f. 104rab); il brano non si legge nella redazione di Vienna: «... Magnis et crebris (crebis *ms*) tuę dilectionis fatigatus precibus honeste petitioni denegare non audeo, quod iam dudum dictandi opusculum promississe recolo. ... Feci itaque non invitus ut tum tua tum communi utilitate rationes dictandi prosaice ex multorum gestis in unum colligerem, quibus disciplinam rudibus et documenta protractis breviter commodeque tradere ... Si quos uero livor edax mordet rodit ac lacerat de se nichil fructus in se respiciens quot proferre valeant, et ob hoc Aginulfi <et> Lamberti Samaritani temeritatem et disciplinatę doctrinę novitatem (novitate *ms*) huic introductioni preponere <vel> parificare satagunt, videant quod non ratione dicunt, set faucibus (facibus *ms*) invidię et acerbitatis odio accensi indecenter proterviunt. Sic enim Alberici monachi viri clarissimi et eloquentissimi librum vituperant ... Ceterum ne in prologis scribendis et nichil profuturis tempus videamus atterere, finem prefacioni imponamus. Hoc tamen prius expostulamus, quod si qui ad hoc opus accedentes quicquam a teneris (terenis *ms*) auribus acceperint quod discretum eliminari oportuerit non statim obstrepent, set quid et propter quid dicatur diligenter considerent. Ut hoc hactenus».

Se osserviamo le due versioni del compendio, Vienna²⁰ interviene in modo deciso sul testo-fonte, con riduzione o espansione degli esempi, come accade per alcune *salutationes* esclusive che il copista (un maestro?) potrebbe aver aggiunto di sua iniziativa.

Si vedano per esempio queste formule di saluto esclusive della redazione viennese:

Declinare a malo et facere bonum; vanitatem non diligere nec mendacium fingere; rapinas non concupiscere nec mendaciis aliquam spem ponere; ... vestigia sic sectari ut lilio inter spinas possitis comparari; non cum fatuis dormire virginibus sed ornare lampades cum pendentibus (ms. Wien 2507, ff. 11rv)

Ci sono luoghi del compendio in cui entrambe le redazioni si distaccano dal testo-fonte, come negli esempi di *salutationes* ispirate a personaggi scritturali, semplificate in entrambe le redazioni del *Trattato lombardo* rispetto alle *Rationes* di Ugo di Bologna che ne sono la fonte: la redazione vaticana riproduce buona parte del testo originale, alterando leggermente nel finale della sezione esemplificativa; la redazione di Vienna, invece, agisce in maniera incisiva sul testo-fonte, riducendo e variando gli esempi proposti da Ugo:

uel D. peccator monachus in dei seruicium minimus debitam subiectionem, uel deum deorum in Syon uel sabbatum ex sabbato, uel post Lie lippitudinem Rachelis pulchritudinem, uel post Marthe operationem Marie contemplationem, uel post H, uel post Jacob supplantationem Israelis uisionem, uel cum Jacob lapidem capiti subponere et cum angelis celum ascendere (testo-fonte, Hugo Bon., *Rationes*, pp. 65-6)

vel aliter: D. peccator monachus in Dei seruicium minimus debitam subiectionem vel Deum Deorum in Syon vel sabbatum post sabbatum vel Lyę lippitudinem, Rachelis pulchritudinem, post prathicen theoricen, post Martę laborem Marię consolationem (Vat. Lat. 1358, f. 105ra)

Transire per bona temporalia ut non amittantur eterna; post carnis huius meritum videre Deum Deorum in Syon. ... Sic in amoris vinculo copulari ne contingat aliqua formidine superari; Martham laborantem non imitari sed cum Maria contemplari (Wien, 2507, f. 11r).

²⁰ *Repertorium*, p. 143: «Die Wiener Überlieferung bietet eine überarbeitete und erweiterte Fassung».

Non sono stati rintracciati al momento errori congiuntivi tra le due versioni:²¹ i capitoli compendiati dei testi-fonte sono gli stessi, anche se il codice di Vienna, coerentemente con il suo comportamento 'innovativo', omette alcuni passi che il codice Vaticano riporta integralmente dalla fonte (perciò la versione del manoscritto vaticano non può derivare da quella viennese). Analogamente l'omissione meccanica e involontaria²² della parte finale di un brano che si osserva nel codice Vaticano e la presenza di questo stesso brano sia nel manoscritto di Vienna, sia nel testo-fonte fa ipotizzare che non ci sia dipendenza del testo viennese dal vaticano.

... ioci solvunt, tristicię consumunt, sollicitudo coartat, securitas hebetat, divitię iactant, paupertas deicit, iuventus extollit, senectus. Dumtaxat cola reperiuntur, que non nisi ad ornandum dictamen ponuntur (Vat. Lat. 1358, f. 104vab)

... ioci solvunt, tristicię consumunt, sollicitudo coartat, securitas hebetat, divitię iactant, paupertas deicit, iuventus extollit, senectus incurvat, infirmitas frangit, meror consumit et post hec omnia mors furibunda finem gaudiis imponit Dumtaxat cola reperiuntur, que non nisi ad ornandum dictamen ponuntur (Wien, 2507, f. 10rv)

... ioci soluunt, tristicię consumunt, sollicitudo coartat, paupertas deicit, iuventus extollit, senectus incurvat, infirmitas frangit, meror consumit et post hec omnia mors furibunda finem gaudiis imponit. Dumtaxat cole reperiuntur, que non nisi ad ornandum dictamen ponuntur (testo-fonte, Hugo Bon., *Rationes*, p. 60)

Altre verifiche andranno effettuate per capire se il copista di Vienna abbia reintegrato il passo consultando direttamente il testo-fonte di Ugo.²³ Dovendo allestire un'edizione, sul piano meramente ecdotico

²¹ In molti luoghi il compendio vaticano segue fedelmente il testo-fonte rispetto al compendio viennese; si possono tuttavia rintracciare alcune lezioni in cui i due compendi sono in accordo contro i testi-fonte di Adalberto e Ugo; non si tratta, però, di errori congiuntivi, ma di varianti adiafore e facilmente poligenetiche, come mostrano questi esempi: Adalberto, p. 34 *declarabimus* [*demonstrabimus* W, f. 104ra; W, f. 8v; Ugo, p. 55 *revertamur* [*redeamus* W, f. 104rb; W, f. 9r; Ugo, p. 73 *primus naturalis* [*primus naturaliter* W, f. 105va; W, f. 12r.

²² Come si vede il sostantivo *senectus* rimane sospeso senza il verbo corrispondente.

²³ Il passo («ioci solvunt...gaudiis imponit») non è un brano originale di Ugo di Bologna: sono alcune meditazioni topiche sulla caducità dell'esistenza terrena che si leggono in un sermone pseudoagostiniano e che vantano poi una certa fortuna nei testi morali (per esempio nella *Confessio fidei* di Alcuino e nel *Liber meditationum* di Anselmo di Chartres). In ambito dittaminale il passo è centonato anche nel prologo dell'anonimo

dovremmo farci guidare dalla maggiore aderenza al testo-fonte,²⁴ privilegiando a testo le *lectiones* del trattato vaticano;²⁵ sul piano della storia della disciplina dittaminale, tuttavia, sono più eloquenti le innovazioni del viennese: sarà quindi concesso congruo spazio – nel commento, oltre che negli apparati – alle *lectiones* singolari di Vienna, che attestano maggiore autonomia rispetto al testo-fonte ma ci permettono qualche ulteriore progresso nella geografia dei rimandi intertestuali con altri testi coevi e nella storia della loro fortuna (nel caso specifico emergono legami con il *Breviarium* e con il gruppo dell'*Aurea Gemma*).²⁶

Compendi

La composizione di compendi è molto diffusa tra le *artes dictandi* del XII secolo.²⁷ Si tratta di veri e propri trattati dotati di una loro individualità autoriale, anche se di solito presentano un'esposizione semplificata della materia rispetto ai testi-fonte, probabilmente perché

Liber sapientie collectus, alla cui edizione si rimanda per un primo censimento delle occorrenze del brano, cfr. Maestro Guido, *Trattati e raccolte epistolari*, ed. E. Bartoli, Firenze, Sismel, 2014: 301-2. Si dovrà perciò valutare l'ipotesi che il copista di Vienna abbia potuto completare il brano anche senza ricorrere alle *Rationes* di Ugo di Bologna, con l'aiuto di qualche florilegio o di altri testi in cui esso era contenuto.

²⁴ L'importanza dell'uso *ad litteram* delle fonti anche per la ricostruzione del testo e della sua stratigrafia fu messa in luce da G. Orlandi, «Perché non possiamo non dirci lachmaniani», *Filologia mediolatina*, II (1995), pp. 1-42: p. 7 ed è stata di recente ricordata da Paolo Chiesa anche nelle pagine di questa Rivista («Una letteratura sbagliata. I testi mediolatini e gli errori, in *Ecdotica dell'errore*. In onore di Michael Reeve», *Ecdotica* 9 (2012), pp. 151-61: 153. Si tratta di una grande risorsa per le *artes dictandi* monotestimoniali, come i *Modi dictaminum* di Guido (per cui si rimanda all'edizione in *Trattati e raccolte*, pp. 105-64) o i *Flores* di Alberto di Asti (cfr. V. Nitti, *Gli inediti Flores*).

²⁵ *Repertorium*, p. 143, analizzato il testo del ms. vaticano rispetto alla tradizione dei testi-fonte, conclude che il codice vaticano potrebbe attestare la separazione e l'indipendenza di una tradizione parziale dei trattati di Ugo e Adalberto («die Vatikanische Handschrift wäre damit das Ergebnis der Abspaltung und Verselbständigung einer Teilerlieferung»).

²⁶ Il *Trattato Lombardo* è al momento disponibile sul sito Alim.unisi.it nella trascrizione del codice di Vienna: si è privilegiato il testo più rielaborato per favorire la ricerca di collegamenti intertestuali.

²⁷ Oltre al citato *Lombardischer Traktat* si vedano *Introducendis in artem dictandi*, il *Liber sapientie collectus*, i *Flores di Alberto di Asti* e molti altri. Per le notizie essenziali su questi testi si faccia riferimento ai due strumenti già ricordati: *Repertorium* e Felisi-Turcan-Verkerk, «Les artes dictandi latines», pp. 415-522 (*ad indicem s.n.*).

destinati a studenti meno avanzati. Spesso tràditi da un solo testimone, questi trattatelli vengono lasciati anonimi – forse perché considerati opere minori, forse perché allestiti da allievi. Sono strumenti didattici semplificati rispetto ai testi compendiate,²⁸ ma il loro studio è utile ai filologi per ricostruire la diffusione dei testi-fonte; sul piano testuale possono soccorrere per eventuali loci critici, dal momento che intere parti sono riprodotte *ad litteram*, anche se la copia non manca, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, di errori e banalizzazioni. I compendi, di solito, non vengono allestiti nell'ambiente dell'autore del testo-fonte, anzi, rappresentano uno stadio testuale del *fortleben*, risultando quindi più significativi sul piano dell'analisi letteraria che per la *constitutio textus*.

Un caso abbastanza raro è esemplificato dal compendio anonimo *Introducendis in artem dictandi*²⁹ che trae materiali dalle *Introductiones* di Bernardo e dai *Praecepta* di Adalberto Samaritano; la breve *ars* è anonima ma gli studiosi, basandosi su affinità tematiche, non escludono che la sua composizione possa essere avvenuta nel *milieu* di Bernardo o del suo allievo Guido.³⁰ In una sezione esemplificativa, *Introducendis in artem dictandi* include un esempio che non si legge nei testi-fonte: poteva quindi essere dovuto all'iniziativa dell'autore del compendio. Il confronto di questo esempio con un passo esclusivo di una redazione delle *Introductiones* di Bernardo permette di sciogliere qualche riserva sull'ambiente in cui il compendio è stato allestito.

Le *Introductiones* sono tràdite da tre manoscritti principali³¹ che riproducono porzioni diverse di testo; la redazione del manoscritto di Saragozza si caratterizza per alcune addizioni non condivise dai codici. Una delle ipotesi formulate durante l'edizione del testo induceva a considerare tali addizioni come interpolazioni successive, caratteristiche di una tradizione testuale aperta. L'analisi comparata di uno di questi passi esclusivi delle *Introductiones* di Saragozza con il passo del compendio anonimo *Introdu-*

²⁸ Nel confronto tra il compendio *Introducendis in artem dictandi* e il testo-fonte si nota l'eliminazione di parti teoriche troppo complesse e, viceversa, l'inserimento di esemplificazione anche per fenomeni elementari, si veda l'edizione del testo in Maestro Guido, *Trattati e raccolte epistolari*, pp. 359-81.

²⁹ Il testo compendia in piccola parte il trattato di Adalberto Samaritano per poi riprodurre nella parte centrale e finale le *Introductiones* di Bernardo, attualizzando gli esempi, cfr. Maestro Guido, *Trattati e raccolte epistolari*, pp. 359-81.

³⁰ Analisi dello *status quaestionis* in Maestro Guido, *Trattati e raccolte epistolari*, pp. 359-65.

³¹ Mantova, Biblioteca Comunale 32; Verona, Biblioteca Capitolare CCLXII, 234; Zaragozza, Biblioteca Universidad y Provincial 41 (olim 225).

cendis in artem dictandi prima citato ha illuminato una relazione testuale che altrimenti sarebbe rimasta ignota. Riporto i due passi di seguito:

Omnipotentem Dominum fideles suppliciter rogemus ut dictandi nobis scientiam conferat et sui magni gratiam muneris parvitati nostre concedat (*Introductiones*, ms. Zaragoza 41, f. 55va, ed. p. 205)

Omnipotentem Dominum, karissimi socii, suppliciter exoremus ut castitatis nobis virtutem tribuat et sui muneris magni gratiam parvitati nostre concedat (*Introducendis in artem dictandi* III, 6, ed. p. 372)

Il fatto che l'esempio sopra riportato, estratto dalla redazione di Saragozza delle *Introductiones*,³² si ritrovi molto simile nel compendio *Introducendis* suggerisce che tale passo esclusivo non sia iniziativa sopraggiunta nel testo di Saragozza in fase di tradizione, ma sia riconducibile al *milieu* autoriale di Bernardo. Allo stesso modo lascia supporre che il compendio *Introducendis* sia stato allestito, in una versione precedente ma affine a quella a noi pervenuta,³³ nell'*entourage* del maestro, perché è lì che dovrebbe essere avvenuto il contatto tra *Introducendis* e le *Introductiones* trådite dal codice di Saragozza.

La logica "per addizione"

L'addizione di parti teoriche e esemplificative, sillogi epistolari, raccolte di *exordia*, approfondimenti retorici sembra costituire la logica organante di molte *artes dictandi* fin dal testo fondatore del genere, il *Breviarium* di Alberico, idealmente costituito di tre macro sezioni.³⁴ Alcuni dettatori costruiscono il manuale corrispondente alla propria concezione della materia dittaminale aggiungendo progressivamente sezioni, come fossero capitoli di un libro. Questo dato strutturale è particolar-

³² Il secondo passo è sempre condiviso dalla redazione di Saragozza e dal compendio *Introducendis*; tuttavia, essendo una citazione dal *Decretum*, può essere poligenetica e quindi era meno indicativo trattarne in questa sede. La discussione ecdotica del passo si legge alle p. 132 dell'edizione delle *Introductiones*.

³³ La versione di *Introducendis* a noi pervenuta si data alla fine degli anni '50, mentre le *Introductiones* si datano 1148-1153. Nelle *salutationes* esemplificative del compendio sono stati attualizzati i nomi del papa e dell'imperatore.

³⁴ Worstbrock, «Die Anfänge der mittelalterlichen Ars dictandi», *Frühmittelalterliche Studien*, 23 (1989), pp. 1-42: 11, lo definisce «*Breviarium* ampliato» («das erweiterte *Breviarium*»); le tre sezioni corrispondono ai cap. I-VI; VI-X; XI-XIII, per i contenuti specifici si veda l'edizione Boghini, pp. xxiv-xxxiii.

mente evidente nelle opere dei maestri più fedeli al modello albercicano, come Enrico Francigena o Bernardo. Il testo maggiore di quest'ultimo dettatore, la *Summa*, ci è pervenuto in tre redazioni, individuate da Monika Klaes³⁵ e poi studiate analiticamente da Turcan-Verkerk:³⁶ la redazione A, quella più antica, ha matrice cistercense e i suoi testimoni provengono dalla Germania meridionale e dall'Austria settentrionale; la redazione B potrebbe aver circolato presso la corte di Enrico il Liberale, i codici che la trasmettono sono francesi o dell'Europa settentrionale; infine la redazione C, trådita da un solo manoscritto di area italiana, il Savignano Accademia dei Filopatridi 45, è l'unica connotata dalla presenza concomitante di trattati per la redazione di testi in prosa, in poesia ritmica e metrica. Ogni redazione è caratterizzata da un nucleo testuale comune (il trattato sulla prosa) e da materiali (tra cui i trattati sulla poesia metrica e ritmica) presenti in maniera discontinua nei codici. Questo ha indotto Monika Klaes a escludere questi ultimi materiali considerandoli addizioni successive rispetto al testo potenzialmente originario, il *Kernbestand*,³⁷ cioè il trattato sulla prosa condiviso da tutte e tre le redazioni. Anne Marie Turcan-Verkerk³⁸ suggerisce un fecondo cambio di prospettiva, che mira a ricostruire la redazione corrispondente agli interessi autoriali applicando una logica "per addizione" alla potenziale genesi del testo: invece di concentrarsi sul nucleo minimo comune alle redazioni trådite, sulla base di considerazioni filologiche e letterarie, ha dimostrato che il testo corrispondente al progetto autoriale è invece quello tramandato dal codice di Savignano 45, il solo in cui si troverebbe la versione completa costituita dai tre trattati (su prosa, poesia ritmica e metrica) corredati di esemplificazioni. L'assenza salutare, nelle redazioni A e B, dei trattati sulla scrittura poetica viene ampiamente motivata dalla studiosa sulla base della fruizione e della circolazione che le due redazioni hanno avuto, ciascuna caratterizzata da elementi peculiari e funzionali all'ambiente di diffusione.³⁹

³⁵ M. Klaes, «Die Summa des Magister Bernardus. Zu Überlieferung und Textgeschichte einer zentralen ars dictandi des 12. Jahrhunderts», *Frühmittelalterliche studien*, 24 (1990), pp. 198-234.

³⁶ A.M. Turcan-Verkerk, «Le Liber artis omnigenum dictaminum de Maître Bernard I», *Revue d'Histoire des Texts*, n.s. 5 (2010), pp. 99-157; Ead., «Le Liber artis omnigenum dictaminum de Maître Bernard II», *Revue d'Histoire des Texts*, n.s. 6 (2011), p. 261-327.

³⁷ Il nucleo di base, cfr. Klaes, *Die Summa*, p. 206.

³⁸ Turcan-Verkerk, «Le Liber artis I», pp. 105-10.

³⁹ Per esempio la soppressione di molti brani in versi nella redazione A potrebbe spiegarci con l'ambiente monastico, la presenza della *doctrina privilegiorum* nella redazione

La struttura consueta delle *artes dictandi*, che sono dei manuali scolastici, si accorda bene sia con la prassi combinatoria dei compendi, sia con l'aggiunta di determinati argomenti,⁴⁰ previsti dall'autore ma magari eliminati in fase di tradizione; il modello di approccio filologico usato per il *Breviarium* e per la *Summa*, quindi, può essere funzionale anche per altre *artes dictandi*, a patto che si riesca a intuire il progetto autoriale; la difficoltà maggiore consiste infatti nel comprendere se eventuali parti esclusive di una redazione, specialmente se passi di opere desunti da autori noti, possano essere ricondotte agli interessi del maestro e quindi considerati suoi inserimenti o non facciano parte, invece, della storia successiva del testo, costituendo interpolazioni nell'originale.

Selezione di materiali come operazione autoriale?

Questa casistica è esemplificata da un'altra opera di maestro Bernardo, le *Introductiones prosaici dictaminis*. Anche questo testo, come già accennato, è pervenuto in tre redazioni, diseguali per ampiezza e contenuti.⁴¹ La redazione più estesa è quella del testimone mantovano, un manoscritto polironiano del XII secolo in cui si leggono, all'interno del trattato, un capitolo autoriale sulle *terminationes* e brani desunti da Marbodo di Rennes,⁴² da Enrico Francigena⁴³ e da Ugo di San Vittore. I materiali enunciati, inclusi quelli non autoriali, sono tutti condivisi da almeno una delle altre due redazioni, tranne il capitolo estratto dal maestro vit-

B con gli interessi di una corte laica vicina a influenti cancellerie monastiche, si vedano ancora i contributi della studiosa francese sopra ricordati.

⁴⁰ Nella prima fase dell'*ars dictandi* è interessante osservare lo spazio concesso alle sezioni esemplificative, le più esposte a tagli o addizioni: si vedano per esempio le citate articolazioni dell'*Aurea Gemma*, pervenute in tre redazioni di cui solo una corredata dalla silloge epistolare.

⁴¹ La redazione principale è quella del manoscritto Mantova, Biblioteca Comunale 32; c'è poi la versione del ms. di Saragozza, Biblioteca Provincial Y Universidad 41 (olim 225) e quella del ms. Verona, Biblioteca Capitolare CCXLII, 234. Un breve escerto si legge nel ms. di Savignano 45 che conserva anche la *Summa* (per la descrizione dei manoscritti si veda maestro Bernardo, *Introductiones prosaici dictaminis*, ed. E. Bartoli, Firenze, Sismel, 2019, pp. 113-122).

⁴² Un passo sui *colores* tratto dal *De ornamentis verborum* e dalla *Rhetorica ad Herennium* che si legge anche nella *Summa* di Savignano. Nei suoi testi Bernardo lo personalizza con esempi su lode e biasimo, cfr. *Introductiones*, cap. XII, pp. 412-36. Questo *modus operandi* si rintraccia anche nel brano vittorino.

⁴³ Il passo tratto dal Francigena e dal *Breviarium* verte su lode e biasimo, cfr. *Introductiones*, cap. XII, pp. 436-50.

torino. Si tratta quindi di capire se l'escerto dal *De grammatica* costituisca un'interpolazione sopraggiunta in fase di copia o se invece sia un brano volutamente inserito dal maestro,⁴⁴ poiché le due ipotesi hanno ricadute diverse sulla *constitutio textus*. Questi alcuni dati salienti: per quanto attiene al codice, la presenza di materiali francesi nel manoscritto polironiano⁴⁵ che tramanda le *Introductiones* di Bernardo potrebbe suggerire contatti con la Francia da parte dello *Scriptorium*, che conserva anche altri codici con opere vittorine; il *De grammatica*, tuttavia, non è censito nei cataloghi tra i testi vittorini posseduti dallo *Scriptorium* polironiano⁴⁶ né sembra avere avuto una grande circolazione, almeno sulla base della scarsa tradizione manoscritta⁴⁷. Per quanto attiene al maestro, sono stati ricostruiti contatti di Bernardo con la Francia, il che prospetta un canale tramite cui il dettatore poteva procurarsi una copia del testo vittorino⁴⁸ che, come anticipato, non ha avuto particolare circolazione. Ugo di San Vittore muore nel 1141 per cui il *De grammatica* è stato recepito precocemente per essere copiato nelle *Introductiones* (datate ante 1153); il manoscritto mantovano è datato alla seconda metà del XII secolo, quindi è cronologicamente vicino all'autore delle *Introductiones* e non risultano codici del *De grammatica* così antichi in area italiana:⁴⁹ questi dati inducono a ipotizzare che il dettatore – e non lo *Scriptorium* – abbia ottenuto il testo tramite canali personali. Sul piano tematico il passo estratto da *De grammatica* è coerente con gli interessi del dettatore e ben si accorda sia con l'argomento delle *Introductiones*, sia con la sua collocazione all'interno del trattato. Sul piano testuale l'analisi del passo, messa a confronto con l'edizione del *De Grammatica*⁵⁰ – il codice di Mantova non è menzionato tra i testimoni

⁴⁴ Si vedano A.M. Turcan-Verkerk, «L'Introduction de l'ars dictaminis en France. Nicolas de Montiéramey, un professionnel du dictamen entre 1140 et 1158», in *Le Dictamen*, pp. 63-98 e i già citati contributi della studiosa.

⁴⁵ Nella prima parte del manoscritto ci sono lettere di Ivo di Chartres e una epistola di Bernardo di Clairvaux: materiali del XII secolo coevi al manoscritto, cfr. Klaes, *Die summa*, pp. 222-3; *Introductiones*, pp. 318-34.

⁴⁶ C. Corradini, P. Golinelli, G. Zanichelli, *Catalogo dei Manoscritti polironiani*, vol. I, Bologna, Pàtron, 1998 e vol. II, Bologna, Pàtron, 1998, 2010 (*ad indicem*).

⁴⁷ Si cfr. R. Baron, *Hugonis de Sancto Victore opera propedeutica*, Notre Dame, 1966, p. 72 e P. Sicard, *Iter Victorinum. La tradition manuscrite des oeuvres de Hugues et de Richard de Saint-Victor*, Turnhout, Brepols, 2015.

⁴⁸ Si vedano A.M. Turcan-Verkerk, «L'Introduction de l'ars dictaminis en France. Nicolas de Montiéramey, un professionnel du dictamen entre 1140 et 1158», in *Le Dictamen*, pp. 63-98 e i già citati contributi della studiosa.

⁴⁹ cfr. Sicard, *Iter Victorinus* e Klaes, *Die Summa*, p. 233.

⁵⁰ Hugo de Sancto Vittore, *De grammatica*, ed. J. Leclerq, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge* 14, 1943-1945, pp. 263-322. Il codice mantovano non è censito

dell'opera né nelle edizioni del testo né nell'*Iter Victorinus* – ha mostrato che la versione mantovana contiene alcune differenze e, in alcuni luoghi, un testo più completo rispetto a quello dell'edizione disponibile,⁵¹ come aveva rilevato già Monika Klaes,⁵² ipotizzando una rielaborazione da parte del dettatore. In fase di edizione si è constatato che l'intervento di Bernardo consiste in piccole aggiunte nella sezione esemplificativa; tali integrazioni, ancora una volta, possono essere attribuite al dettatore o derivare dall'antigrafo pervenuto a Bernardo, potenzialmente diverso rispetto ai codici francesi su cui è condotta l'edizione. Tali addizioni sembrano tuttavia particolarmente congeniali al dettatore, sia perché esprimono quella ricerca di *variatio* che connota molte sezioni delle *Introductiones*, sia perché ben si addicono alla penna di un maestro – alludono alle *Bucoliche* virgiliane, un testo molto usato anche nelle scuole. L'esemplificazione in stile pastorale è forse suggerita dalla locuzione di Ugo “ad habendum pecus” (X,3) e caratterizza anche vari inserti nei successivi paragrafi X, 4; X, 5; X, 10, X, 15:⁵³

1)

Cum verbo substantivo sociantur nomina dativo, cum huiusmodi resolutione: “est mihi liber”, id est “habeo librum”; “sunt mihi nate”, id est “habeo natas”. Regunt nomina interdum dativum cum huiusmodi resolutione: “ad habendum pecus” (*De grammatica*, ed. Baron 1043-1067)

X, 3

Significantia habere, cum verbo substantivo sociantur nomina dativo, cum huiusmodi resolutione: “est mihi fistula”, “est mihi caper”, id est “habeo fistulam”, “habeo caprum”. Regunt nomina dativos interdum cum huiusmodi resolutionibus: “curiosus habendo pecori” id est “ad habendum pecus” (*Introductiones*, p. 324)

2)

Inveniuntur nomina sociari accusativis positivis vice genitivorum ut “multa id genus” id est “multa eius generis”, cetera id genus, id est “cetera eius” vel “huius generis”, “in pueris id etatem” id est “eius etatis”. Comparativa quoque secundum antiquos regunt accusativos unde Virgilius (*De grammatica*, ed. Baron 1068-1076)

nemmeno nel recente P. Sicard, *Iter Victorium La tradition manuscrite des oeuvres de Hugues et de Richard de Saint-Victor*, Turnhout, Brepols, 2015.

⁵¹ In particolare nella versione mantovana del *De Grammatica* vengono reintegrati molti esempi, mancanti nei codici dell'ed. Leclercq, cfr. *Introductiones*, X, 3-X,4, pp. 324-5.

⁵² *Die Summa*, p. 227. Si tratta della studiosa che con Turcan-Verkerk ha contribuito maggiormente agli studi su Bernardo.

⁵³ A titolo esemplificativo si riportano i primi due casi.

X, 4

inveniuntur nomina sociari accusativis positivis vice genitivorum ut “multa id genus” id est “multa eius generis”, “in pueris id etatem” id est “pueris eius etatis”. Comparativa quoque secundum antiquos regunt accusativos ut Virgilius in Bucolica amplius risultans. (*Introductiones*, p. 325)

Pur in assenza di elementi assolutamente dirimenti, l'analisi sopra sintetizzata suggerisce che si tratti ancora una volta di un esempio di tradizione attiva, ma su un testo di grande prestigio (il *De grammatica*) per mano di un autore importante. Il contenuto del brano riprodotto (la *mutatio*) è coerente con gli interessi di Bernardo e lo studio analitico condotto sulle lezioni singolari del codice mantovano al passo vittorino induce ad attribuire tali interventi a Bernardo stesso, piuttosto che a un semplice copista: il ruolo autoriale nelle *artes dictandi* sembra includere quindi la selezione e la parziale rielaborazione di un testo altrui.

Ricadute ecdotiche dell'ornatus

Qualche osservazione rapida merita anche un problema ecdotico generale, declinato però nella specifica casistica dell'*ars dictandi*: il cambiamento nell'ordine delle parole in un testo prosastico, ai fini stemmatici, è solitamente considerato una variante adiafora, perché imputabile al copista e comunque *lectio* esposta alla poligenesi. Nello studio delle lettere del XIII secolo l'applicazione del *cursus* alle clausole ha permesso progressi anche nella *constitutio textus*.⁵⁴ Gli studi sui testi del XII secolo mostrano una forte attenzione per l'eufonia della prosa, che in questa fase cronologica investe l'intera frase, non solo le clausole, come accadrà prevalentemente nel secolo successivo con il *cursus*.⁵⁵ Indicativo in tal

⁵⁴ B. Grévin, «La collection campanienne (Paris, BnF, lat. 11867). Réflexions sur la méthodologie d'édition des proses rythmées de la fin du Moyen Age», *Archivium Latinitatis Medii Aevii*, 69 (2011), pp. 231-56, in cui si mostra come l'analisi del *cursus* sia una risorsa importante per sciogliere i problemi sollevati dalla trasmissione del testo; una discussione del problema fino al XV secolo è condotta dallo studioso nel paragrafo «Die Edition metrischer artes dictandi («Ende des 12. Bis Ende des 15. Jahrhunderts», *Handbuch*, pp. 356-61.

⁵⁵ Si veda A.M. Turcan-Verkerk, «La Théorisation progressive du *cursus* et sa terminologie entre le XI^e et la fin du XIV^e siècle», *Archivium Latinitatis Medii Aevii*, 73 (2015), pp. 179-259: p. 224-233. L'attenzione al ritmo della frase nel suo complesso non viene meno del tutto, ma si veda per tutti Guido Faba, *Summa*, LXXXVIII «*De cursu qui debeat*

senso è il concetto di *appositio*, coniato da Bernardo nella sua prima opera, le *Rationes dictandi*, ma poi ripreso nelle successive e fatto proprio da molti autori, anche del secolo seguente, come Boncompagno o Bene da Firenze.⁵⁶ L'*appositio* riguarda l'ordine delle parole del discorso (quindi è legato al concetto di *ornatus*), ma ha ricadute anche sul piano sonoro:

Est appositio apposita dictionum ordinatio a constructionis serie remota, quam utique sonoram et distincte, id est quasi currentem, fieri oportet» (*Rationes dictandi*, ms. München, Clm 14784, f. 3v).

L'importanza che il concetto di *appositio* riveste nelle *artes dictandi* del XII e XIII secolo dovrebbe essere tenuta in considerazione dall'editore anche sul piano ecdotico, come esemplificato da un brano contenuto sempre nelle *Rationes dictandi* di Bernardo e tradito da due testimoni: il manoscritto principale München, Clm 14784 e il manoscritto Wien ÖNB 2507, che ne conserva solo un breve passaggio. Il testimone monacense introduce nel dettato, che altrimenti rischia di essere ripetitivo, alcuni cambiamenti che invece non sono recepiti nel testimone di Vienna: nei due esempi che seguono il codice viennese riproduce una sequenza di nominativo più ablativo e verbo più nominativo la cui omofonia, dovuta alla desinenza, viene giustamente interrotta nel manoscritto monacense, con *variationes* identiche nella *ratio* e pertinenti alla mano di Bernardo (e quindi accolte a testo).

Item “libidine vituperatus, iracundia iugiter inflatus, elatus superbia, tabefactus invidia et detractio studiosus” (*Rationes dictandi*, II, 3a, München, Clm 14784, ff. 34v-35r)

Item “libidine vituperatus, iracundia iugiter inflatus, superbia elatus, invidia tabefactus et detractio studiosus (*Rationes dictandi*, II, 3a, Wien 2507, ff. 68rv)

... siquidem quem iusticia morigerat, humilitas modificat, splendificat castitas et largitas ubique divulgat ((*Rationes dictandi*, II, 13, München, Clm 14784, ff. 34v)

hodie observari. Nota quod pulciores dictiones locari debent in principio et in fine: medium vero locum teneant minus digne».

⁵⁶ Turcan-Verkerk, «La Théorisation progressive», *Introductiones* pp. 196-8 e cap. I, 4 e I,5; A.M. Turcan-Verkerk, «Die Appositio: Wie man einen Satz schreibt, der gut fließt und klingt», *Handbuch*, pp. 411-5.

... siquidem quem iusticia morigerat, humilitas modificat, castitas splendificat et largitas ubique divulgat” (*Rationes dictandi*, II, 13, Wien 2507, ff. 68r).

*Le artes dictandi del XII secolo
e qualche riflessione sulla filologia digitale*

Le potenzialità delle edizioni digitali sembrano accordarsi molto bene alla mobilità e alle caratteristiche dei testi dittaminali fin qui descritte;⁵⁷ una discussione analitica sull'opportunità o i problemi di una edizione critica digitale⁵⁸ delle *artes dictandi*, tuttavia, esula dallo scopo di questo contributo, per cui le osservazioni esposte di seguito saranno limitate

⁵⁷ Si pensi a efficaci strumenti di visualizzazione come EVT (<http://www.labcd.unipi.it/progetti/evt-edition-visualization-technology/>), relativamente semplici da usare, che rappresentano una valida alternativa alla tradizionale *mise en page* cartacea; in ambito dittaminale questa risorsa è stata applicata alla recente edizione dell'*Adhortatio* di Pietro da Prezza coordinata da Fulvio Delle Donne e elaborata da Martina Pavoni con EVT e consultabile all'indirizzo:

http://web.unibas.it/bup/evt2/pdp/index.html#/imgTxt?d=text_prose&p=frontespizio&s=frontediz&e=interpretative&ce=critical.

⁵⁸ In estrema sintesi, con questa locuzione si fa riferimento a un organismo complesso e ipertestuale che comporta una serie di cambiamenti sostanziali e formali rispetto all'edizione cartacea tradizionalmente intesa; tra le sue peculiarità, che non ha luogo qui enunciare, c'è quella di permettere la riproduzione fotografica completa dei testimoni del testo accompagnata, volendo, dalla trascrizione (critica o diplomatica), dalla sua traduzione e così via. Tra i principali problemi quello della sostenibilità della risorsa, del potenziale disorientamento del fruitore e dell'acriticità dell'operazione filologica, in cui non si operano scelte ma si riproducono tutte le fonti; la bibliografia è molto vasta, per cui rimandiamo alle agili guide di T. Mancinelli - E. Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale?* Roma, Carocci, 2020 e di F. Stella, *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2019 con relativa bibliografia ragionata; a P. Monella, «L'edizione scientifica digitale: la critica del testo nella storia dell'edizione», *Storie e Linguaggi*, 5 (2019), pp. 61-82 e alla sintesi di F. Michelone, «L'edizione critica tra digitale e stampa: riflessioni metodologiche», in *Umanistica digitale*, 10 (2021), pp. 25-48. Tra i contributi sui testi medievali F. Stella, «Metodi e prospettive dell'edizione digitale di testi mediolatini», *Filologia mediolatina*, 14 (2007), pp. 149-80; F. Fischer, «Digital Corpora and Scholarly Editions of Latin Texts: Features and Requirements of Textual Criticism», *Speculum*, 92 (2017), pp. 265-87; Idem, «Digital Classical Philology and the Critical Apparatus», in *Digital Classical Philology. Ancient Greek and Latin in the Digital Revolution*, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 203-219; E. Pierazzo, «Il testo è morto: lunga vita ai testi. Pluralismo testuale e edizioni digitali», *Prassi ecdotiche della Modernità Letteraria*, 3 (2018), pp. 321-344; B. Bon, «De nouvelles (co)occurrences pour le Novum Glossarium Mediae Latinitatis. Le traitement d'un mot fréquent: l'exemple de 'Tempus'», in *La rigueur et la passion*, pp. 909-20 (in particolare la seconda parte del saggio in cui si analizzano i DB di Brepols).

a un aspetto specifico della questione generale: i problemi che sorgono con l'immissione delle *artes dictandi* nei database testuali. Uno dei principi cardine della filologia digitale è costituito dall'interoperabilità delle risorse; nel caso delle *artes dictandi* le analisi semantiche e l'interrogazione di *corpora* sempre più estesi permettono, in tempi relativamente brevi, ricerche e progressi scientifici che lo studio delle singole edizioni cartacee non consente – per esempio le indagini sulla reale autorialità dei testi attribuiti ai dettatori,⁵⁹ quelle sullo studio analitico dei rimandi intertestuali⁶⁰ o quelle di tipo ritmico e lessicale sui rapporti tra *artes dictandi* e epistolografia autoriale.⁶¹ L'allestimento di corpora testuali di *artes dictandi* non riguarda solo le analisi specialistiche su questa disciplina, ma ha importanti ricadute anche per lo studio della stilistica e della retorica in sé, specialmente per autori attivi nei secoli in cui la prassi dittaminale era in voga. L'allestimento o ampliamento di questi *corpora* interrogabili comporta però un impatto sul trattamento dei testi e può condizionare le scelte editoriali, sia che si passi attraverso la semplice digitalizzazione e marcatura di un testo già pubblicato in maniera tradizionale (cioè con edizione cartacea), sia che si allestisca *ex novo* una trascrizione digitale di un testo inedito. La categoria testuale di cui abbiamo discusso pone infatti problemi formali fin dalla collocazione in un archivio digitale, primo fra tutti il grande tema dell'eterografia epistolare: le lettere modello associate ai trattati possono essere state scritte da un noto maestro per importanti personaggi realmente vissuti (papi, imperatori...), come per esempio fecero Pietro di Blois o Pier della Vigna. L'editore dovrà decidere se, al momento dell'immis-

⁵⁹ Questo è un problema che investe raccolte notissime come quella di Pier Della Vigna o di Tommaso di Capua, ma anche sillogi di maestri un po' meno conosciuti come Bonfiglio di Arezzo: alcuni strumenti digitali (per esempio Jgaap, su cui cfr. P. Canettieri, «Le impronte digitali dell'autore. Un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle letterature romanze», *Le forme e la storia* 4/2 (2013), pp.229-43) si prestano in maniera specifica alla ricerca attributiva.

⁶⁰ Mi riferisco soprattutto alle indagini semantiche di *collocates* che permettono di individuare analogie importanti nelle locuzioni utilizzate: più ampio è il *corpus* interrogabile, maggiore sarà la nostra cognizione dell'uso di una locuzione, se formulare o se connotata in modo autoriale.

⁶¹ Si cfr. B. Grévin, *Al di là delle fonti classiche. Le epistole di dantesche e la prassi duecentesca dell'ars dictaminis*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni, 2020 che alle pagine 15-18 attribuisce le scarse indagini condotte fin qui sui rapporti tra epistole di Dante e produzione epistolografica duecentesca (le grandi *summe* dei dettatori) allo stato attuale delle edizioni. Molto più studiato è il confronto con la produzione dittaminale teorica: è innegabile che i trattati (come le *artes* del Faba o di Bene da Firenze) disponibili in database interrogabili (Alim, Corpus Corporum) abbiano agevolato confronti e studi.

sione nel database, tali lettere devono essere collocate all'interno della raccolta che le tramanda (e in questo caso se ne evidenzia l'aspetto retorico, anche se la raccolta può essere o meno stata allestita dall'autore dell'epistola), o debbano invece essere associate al mittente, per potenziarne in tal modo il portato documentale.⁶² La scelta si orienta di solito verso la riproduzione della silloge di modelli in quanto entità organizzata – e magari autoriale –, ma può capitare che una lettera modello ricorra in più raccolte contemporaneamente, come nel noto caso di Wibaldo di Stablo:⁶³ se il database è dotato di un motore di ricerca, la ripetizione dello stesso modello di lettera finirà per alterare i risultati numerici delle analisi lessicali.⁶⁴ Sempre in relazione all'analisi lessicale e linguistica, uno dei problemi più seri rimane quello della trascrizione ortografica: la tendenza alla resa grafica conservativa, soluzione di solito prediletta in tradizioni monotestimoniali o quando ci si affida ad un testimone 'guida', è una scelta spesso praticata anche per testi di natura retorico-grammaticale come quelli dittaminali, ma si scontra inevitabilmente con la difficoltà che i motori di ricerca hanno nel gestire l'allografia. Al momento, a mia memoria, non risulta uno strumento efficace per l'automatizzazione del censimento delle forme allografe in un testo mediolatino;⁶⁵ progressi in tal senso arriveranno dal *machine learning* e dall'NLP, previo ampliamento dei corpora testuali latini, che però spesso hanno testi con grafia normalizzata, dal momento che tra Otto e Novecento – periodo di grande fervore editoriale dei testi mediolatini – ci si orientava preferibilmente sulla normalizzazione. Allestendo una trascrizione per un database testuale questo problema può indurre

⁶² Si cfr. in Alim.unisi.it i testi associati a Pier della Vigna o le epistole delle collezioni di maestro Guido.

⁶³ Alcune lettere copiate nei *Gesta Frederici* sono comuni alla *Admonter Briefsammlung* (rispettivamente la numero 41, la 42, la 49 e la 50 della raccolta), altre sono condivise con la silloge di Wibaldo (la 197, la 200, la 379 della raccolta).

⁶⁴ Questo è un problema che si pone anche con strumenti imprescindibili come il *Corpus Corporum*, che accoglie più di una versione di uno stesso testo o con i *Monumenta Germanie Historica* (per esempio nel caso ricordato alla nota precedente). Se il motore di ricerca lavora su frequenze, non può distinguere la versione doppia di un testo. Un aiuto arriva dalle *Kwic* (*keyword in context*), cioè la riproduzione che il motore di ricerca fa del termine nel suo contesto: questo permette al fruitore di scartare la doppia occorrenza. Ma la cosa è complessa se si lavora su corpora testuali abbastanza grandi.

⁶⁵ Limitatamente alla mia esperienza, perché il motore di ricerca li riconosca, gli allografi vanno censiti preliminarmente o adeguatamente marcati. Le varianti grafiche sono numerose nei testi mediolatini e il lavoro rischia di essere molto oneroso. Se non censite, marcate o normalizzate le forme allografe non compaiono nel computo elaborato dalla macchina.

l'editore moderno a normalizzare le forme per renderle più agevolmente processabili da parte della macchina,⁶⁶ diversamente a quanto farebbe se il testo venisse pubblicato in maniera tradizionale⁶⁷ (questo soprattutto se il manoscritto è cronologicamente vicino all'autore o se è autografo o idiografo). In questa fase di studio dell'*ars dictandi* – in cui molti testi sono ancora inediti e altri leggibili in edizioni elaborate nei secoli scorsi – il maggiore progresso scientifico mi pare costituito dalla massiccia trascrizione, edizione e immissione di testi nelle banche dati, l'unico strumento che permetterà di conoscere meglio la lingua dei dettatori, il tasso di formularità, i riusi e i legami tra le opere.⁶⁸ Proprio per questo motivo i problemi editoriali accennati in questo paragrafo sono decisivi per la corretta fruibilità delle risorse digitali: utopicamente i criteri di edizione dovrebbero essere uniformi – almeno per categoria testuale – e condivisi tra piattaforme; auspicabilmente le risorse dei database dovranno essere almeno progressivamente interoperabili e sempre più interrogabili in maniera trasversale.⁶⁹

Conclusioni (provvisorie)

Questo contributo si inserisce in un dibattito sull'*ars dictandi*, sul trattamento ecdotico di questi materiali e sulla loro necessaria condivisione scientifica che vede impegnati gli specialisti della disciplina su più fronti, dalla sistematizzazione di teoria e prassi condotta nel più volte citato *Handbuch*, all'edizione critica della *Rethorica Novissima* di Boncompagno coordinata da Paolo Garbini, che affianca al testo latino la sua traduzione e un importante apparato esegetico elaborato da un'équipe di studiosi di

⁶⁶ Una scelta in tal senso è stata fatta per alcune *editiones principes* realizzate per Alim, pubblicate in volume con grafia conservativa ma immesse nel db con grafia normalizzata (per esempio la *Summula* di Guido Faba).

⁶⁷ Si pensi alla forma *ē* che attesta una fase di transizione tra dittongo e monotongo nelle desinenze e che è una grafia molto diffusa nei manoscritti tra XI e XII secolo: tale peculiarità, che di solito si maniente nelle edizioni cartacee, se non adeguatamente marcata non verrà riconosciuta dal motore di ricerca.

⁶⁸ Il problema affrontato non è di piccolo momento e investe anche altri grandi quesiti, come quello della sostenibilità delle risorse digitali, quello dell'*open access* (chi finanzia l'edizione?) e quello della maggior diffusione del testo digitale e liberamente accessibile rispetto all'edizione cartacea.

⁶⁹ Se prima del digitale un'edizione critica costituiva un'entità autonoma e quindi veniva eseguita *iuxta propria principia*, adesso un editore deve almeno porsi il problema del dialogo con le altre risorse testuali digitali.

vari ambiti disciplinari,⁷⁰ fino al progetto franco-italo-tedesco *Dictamina* finanziato dall'EFR di Roma per l'allestimento di prime trascrizioni e edizioni critiche *open access* di sillogi epistolari mediolatine.⁷¹ Senza pretesa di esaustività, è stato illustrato qualche caso di studio relativo all'esperienza di chi scrive e alle edizioni condotte su testi dittaminali del XII secolo. Le riflessioni finali si collocano in un terreno instabile, quello dell'edizione digitale delle *artes dictandi* e della condizione dei testi dittaminali nei *database*; a questo ambito di studi è stata dedicata la seconda giornata del Convegno Internazionale *Le nuove frontiere del dictamen, tra epistolografia e dh*, svoltosi all'Università di Siena nel giugno 2021; si tratta di un campo di studi *in fieri* che è ancora alla ricerca di parametri normativi stabili, parametri di cui tuttavia si avverte la necessità: i tentativi di tassonomia fin qui esperiti,⁷² se pure non specifici per l'argomento di questo contributo, indicano una direzione di lavoro che impegnerà nei prossimi anni i medievisti che si occupano dei testi dittaminali.

⁷⁰ Si veda l'edizione (in preparazione per le ENTMI) della *Rhetorica Novissima* di Boncompagno da Signa coordinata da Paolo Garbini con l'ausilio di filologi, storici, storici del diritto (E. Artifoni, E. Conte, B. Grévin, F. Delle Donne).

⁷¹ Il progetto quinquennale *Dictamina* è coordinato da B. Grévin e A.M. Turcan-Verkerk; oltre all'EFR vede coinvolte l'università di Siena, Ca' Foscari (Venezia) e l'università di Aachen. I lavori saranno presto commentati e illustrati in un *Chaier Hypothèse*.

⁷² Si veda un *Chaier Hypothèse* dedicato all'*Édition numérique des Correspondances*, che però non include il periodo medievale (<https://cahier.hypotheses.org/guide-correspondance>) o la proposta di taglio più generale sulle edizioni digitali formulata da Michelangelo Zaccarello con *Opedit* (<https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/9491>).



METODI NON TRADIZIONALI
DI FILOLOGIA ATTRIBUTIVA. BILANCI
E PROSPETTIVE DI RICERCA *

FRANCESCA CUPELLONI

Non-traditional authorship attribution methods. A critical survey and research directions

ABSTRACT

The article discusses, from a methodological point of view, the contribution of quantitative methods to the field of authorship attribution studies. After offering an updated survey of them, with a particular focus on Old Italian, this study attempts to provide a new approach to texts of unknown authorship that allows to exploit the potential of both large textual databases and new computational stylistic techniques in a careful and reasoned way, leaving the figure of the philologist to be the protagonist.

Keywords

Authorship Attribution; philology; quantitative methods; computational techniques; Old Italian; *Fiore*; Dante Alighieri.

Articolo ricevuto: 20 settembre 2021; referato: 23 novembre 2021; accettato: 27 novembre 2021.

fcupelloni@unisa.it
Università degli Studi di Salerno,
Via Giovanni Paolo II, 132, 84084 Fisciano (SA)

* Questo contributo riprende alcuni dati presenti in Anagnostopoulos-Cupelloni in revisione.

1. Questioni preliminari

Un «esercizio di filologia totale»:¹ così è stata definita recentemente la pratica dell'attribuzione che si esercita su testi di incerta paternità. Si tratta in effetti di un'indagine che, per essere accurata ed esaustiva, deve necessariamente avvalersi di un folto campionario di prove, sia interne (elementi di lingua e stile), sia esterne (dati storici, paleografici, bibliografici, ecc.): un equipaggiamento indispensabile per condurre, nella migliore delle ipotesi, a significativi progressi nella conoscenza.

A questo armamentario tradizionale si è andato affiancando negli ultimi venti anni un corredo di provenienza disciplinare parzialmente allotria, consistente, cioè, negli odierni strumenti informatici; strumenti adoperati talvolta soltanto per un esame di controllo e verifica, talaltra, invece, per scoprire alcuni dettagli aggiuntivi e inattesi. Una delle risorse più preziose in tale ambito è costituita senz'altro dai vari *corpora* elettronici di testi italiani, tra i quali la *LIZ* (*Letteratura Italiana Zanichelli*), la *BIZ* (*Biblioteca Italiana Zanichelli*) e il *corpus* testuale dell'*OVI* (*Opera del Vocabolario Italiano*) – ormai imprescindibile –, articolato in due versioni, una più estesa, l'altra lemmatizzata, su cui si fonda il ben noto vocabolario storico del *TLIO* (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*).² L'interrogazione di banche dati come queste si è rivelata cruciale nell'apportare una base empi-

¹ Stoppelli 2020, p. 20. Considerazioni analoghe in Idem 2011 (p. 88): «L'ipotesi critica discende dall'organizzazione più logica dei dati accertati e ha tanto maggiore plausibilità quanto più ampio è il quadro su cui si fonda».

² Per una riflessione ponderata, sotto la specola filologica e lessicografica, sulle nuove sfide poste dai *corpora* dell'*OVI*, cfr. Guadagnini 2016; si ricorderà che il *corpus* testuale dell'*OVI*, la più importante banca dati ad oggi disponibile dell'italiano antico (con un certo numero di testi che si estendono fino al Quattrocento, nonostante si assuma come limite cronologico orientativo il 1375, data di morte di Boccaccio), così come il *corpus* *TLIO*, sono implementati in *GATTO*, in una versione di rete locale sulla quale viene sviluppata la stessa lemmatizzazione; entrambi sono dunque resi interrogabili in rete mediante GattoWeb (dal 2005). Prima di questa data, una versione non lemmatizzata del *corpus* è stata interrogabile in rete tramite ItalNet («questa versione è quella da più lungo tempo nota agli studiosi, essendo stata in rete dal 1998»: *ivi*; per le varie tappe del progetto, cfr. Beltrami-Boccellari 2006). Agganciati alla stessa banca dati ma del tutto autonomi sono anche: l'*Archivio Datini* (*corpus* lemmatizzato del carteggio Datini, consultabile in rete all'indirizzo <http://aspweb.ovi.cnr.it>); il *corpus Artesia* (archivio testuale del siciliano antico: <http://artesia.ovi.cnr.it>); il *corpus CLaVo* (*corpus* dei classici latini volgarizzati: <http://clavoweb.ovi.cnr.it/>); il *corpus DiVo* (*corpus* del dizionario dei volgarizzamenti, consultabile in rete all'indirizzo: <http://divoweb.ovi.cnr.it>); il *corpus LirIO* (*Lirica Italiana delle Origini*, *corpus* della poesia italiana medievale in CD-ROM, con-

rica ulteriore alle analisi di testi di incerta attribuzione, segnando un cambiamento notevole nel *modus operandi* del filologo.³ L'impiego di concordanze informatizzate e di liste di frequenza, «sempre più ampio a partire dagli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso»,⁴ ha infatti offerto spesso risultati significativi, aggiungendo nuovi elementi ad annosi dibattiti.⁵

In aggiunta ai repertori elettronici, rientra nella metodologia attributiva adottata da una serie sempre più fitta di contributi l'uso di metodi quantitativi. Di questo secondo approccio non sono ancora stati discussi e misurati in maniera sistematica potenzialità e limiti, specie per quanto riguarda la loro applicazione ai testi in italiano antico.⁶ Come è stato recentemente sottolineato dal punto di vista della stilometria medievale,⁷ la filologia medievale potrebbe rivelarsi infatti un terreno privilegiato per l'applicazione ponderata di tecniche computazionali di AA (*Authorship Attribution*); ciononostante, si tratta di metodi che non forniscono mai prove definitive e che richiedono sempre di essere impiegati con cautela e in stretta combinazione con analisi qualitative approfondite per lavorare in maniera sinergica.

sultabile in rete all'indirizzo: <http://tirioweb.ovi.cnr.it>), ecc. Quanto alla *LIZ*, ricchissimo il ventaglio di possibilità offerte dal programma di interrogazione DBT, progettato da Eugenio Picchi presso l'Istituto di Linguistica computazionale del CNR di Pisa: non soltanto quella di produrre concordanze ma anche di effettuare ricerche per lemma (la peculiarità della quarta *release* rispetto alle versioni precedenti consiste proprio nella funzione di ricerca testuale per lemmi oltre che per forme: cfr. Stoppelli 2005, p. 55), generare indici, selezionare affissi (prefissi, suffissi), ecc. Sempre tramite DBT era possibile interrogare l'archivio elettronico della *Biblioteca Italiana* (www.bibliotecaitaliana.it/progetto); sugli altri nuclei che si sono via via affiancati alla *Bibit*, cfr. Casadei 2017.

³ Ai cambiamenti che hanno investito la pratica filologica nell'era del digitale, con particolare riferimento al valore aggiunto costituito dall'interrogazione delle banche dati testuali, è stato dedicato il recente seminario *Filologia attributiva e analisi digitale dei testi letterari*, che ha ospitato le interessanti conversazioni tra Pasquale Stoppelli e Paolo Mastandrea, parte del ciclo di incontri *New horizons. How to renew the humanities*, organizzato da Humanities for Change, promosso dal Venice Centre for Digital and Public Humanities (10 dicembre 2020; un consuntivo della giornata di studio in Luvisotto 2020). Il seminario ha riproposto e aggiornato alcuni nodi critici cruciali esposti, in particolare, in Stoppelli 2011a; Idem 2011b; Idem 2020.

⁴ Casadei 2010.

⁵ Molti i casi studio di filologia attributiva che hanno beneficiato in misura rilevante dello spoglio delle banche dati digitali: per restare all'italiano antico, mi limito a rinviare, a titolo d'esempio, a Stoppelli 2011b; Id. 2020; Cupelloni 2018; Ruggiero 2020.

⁶ «Still no agreement has been reached among specialists as to the appropriate methodology, the technique and the reliability of the results» (Miranda García-Calle Martín 2008, p. 151).

⁷ Cfr. Kestemont 2012.

Proprio la necessità di approcci interdisciplinari e sinergici ha incoraggiato in anni recenti alcune interessanti collaborazioni, ad esempio tra filologici e fisici e tra linguisti e statistici;⁸ in questo settore si registra un interesse crescente per la letteratura moderna e contemporanea (popolarissimo il caso di Elena Ferrante),⁹ laddove approcci quantitativi ai testi in italiano antico sono ancora poco praticati negli studi accademici. Ciò si deve probabilmente allo scetticismo *pour cause* verso l'applicazione, spesso acritica, di questi metodi, espresso a più riprese dai capifila della filologia attributiva in Italia: «si tratta di una prospettiva debolmente storicistica, per cui i filologi di impostazione tradizionale hanno difficoltà a riconoscere nelle analisi stilometriche uno strumento in grado di risolvere complessi problemi attributivi, tutt'al più sono disposti a considerarla un supporto, soprattutto in assenza di informazioni extra-testuali».¹⁰ Da qui l'invito implicito a prendere le tecniche automatizzate di attribuzione *cum grano salis*: la stilometria e le misure di similarità possono costituire, sì, un importante supporto per affrontare complessi nodi attributivi, ma soltanto quando applicate "responsabilmente".¹¹

Alla luce del significativo incremento degli studi sul tema, questo lavoro si prefigge due scopi fra loro interconnessi: anzitutto, si offre una rassegna, parziale e non esaustiva, delle più recenti applicazioni di metodi quantitativi in ambito attributivo, rassegna che riprende e aggiorna la ricognizione di Miranda García-Calle Martín 2008 riservando, però, particolare attenzione agli studi sull'italiano antico;¹² inoltre, ci si propone di illustrare una

⁸ Per la collaborazione tra filologi e fisici il riferimento è agli studi di Canettieri *et alii* 2005; Idd. 2008; per quella tra linguistica e statistica, il rinvio è invece a Cortelazzo *et alii* 2013; Idd. 2016; Cortelazzo-Tuzzi 2017; Idd. 2018. Infine, per una rassegna aggiornata dei progetti multidisciplinari italiani nel campo delle *Digital Humanities*, inclusi quelli appena citati, cfr. Ciotti 2014.

⁹ Cfr. in part. Cortelazzo-Tuzzi 2017; Idem 2018. Nell'ambito della letteratura contemporanea ci si limita inoltre a segnalare: Canettieri-Italia 2013 (sul caso del *Diario Postumo* di Eugenio Montale, che alcuni studiosi attribuiscono ad Annalisa Cima); Maurelli 2017-2018 (per l'attribuibilità a Gramsci di una serie di articoli non firmati).

¹⁰ Stoppelli 2017. Di recente lo stesso studioso è tornato sull'argomento in Stoppelli 2020 (in part. pp. 11-22).

¹¹ Cfr. Barber 2020, p. 21.

¹² Accolgo qui l'invito di Stoppelli 2020 (p. 20): «All'interno delle *Digital Humanities* ha grande varietà di applicazioni la stilometria, un settore di studi all'incrocio di linguistica computazionale e scienze statistiche, sul quale si può leggere nel numero di "Ecdotica" del 2008 una ricognizione che oggi andrebbe aggiornata allo stato dell'arte». La ricognizione alla quale si allude è Miranda García-Calle Martín 2008; gli studiosi spagnoli sono tornati sul tema in Idem 2012. Per una rassegna sui metodi quantitativi, ma sotto il profilo statistico, cfr. Tuzzi 2015; sul fronte italianista, ma in prospettiva più

delle possibili strade interdisciplinari da percorrere – ma, come si dirà, con le dovute cautele – per combinare dinamicamente analisi quantitative e qualitative all'interno di un circolo virtuoso. Pertanto, a un consuntivo delle pratiche non tradizionali di filologia attributiva seguirà la notizia di un esperimento *in corpore vili* (anzi, *nobili*) compiuto su un *corpus* di testi medievali, appositamente approntato per sondare l'attendibilità di un nuovo, ipotetico, approccio interdisciplinare all'attribuzionismo.

2. Metodi non tradizionali per l'italiano antico: il caso del Fiore

Il campo semantico della prudenza (*oculatezza, prudenzialmente, cautele, riserve, ecc.*) è largamente rappresentato nel testo che possiamo considerare l'atto di nascita della filologia attributiva in Italia, l'articolo *Filologia* di Contini, ospitato nell'*Enciclopedia del Novecento* (1977), ricchissimo di riferimenti, tra gli altri, a un illustre attributore figurativo come il Longhi e alla *Stilkritik* di Leo Spitzer. Da queste pagine canoniche sarà inevitabile partire per ripercorrere, anche soltanto per cenni e spunti, alcuni dati fondamentali degli studi attribuzionistici non tradizionali sull'italiano antico.

Come è noto, nella sezione dell'articolo continiano dedicata specificamente all'attribuzionismo, si legge che le divergenze attributive «si cercano anzitutto di dirimere a norma di maggioranza come ogni altra divergenza di lezione». ¹³ Quando invece non è possibile risolvere o, quantomeno, avviare a risoluzione la questione attraverso le «probabilità statistiche dei suoi stemmi», ¹⁴ il filologo può operare su base stilematica per avanzare la propria ipotesi, da maneggiare con cura. ¹⁵

La grande cautela raccomandata da Contini nel tirare conclusioni definitive fondandosi su un ragionamento stilematico *tout court* chiama in causa, inevitabilmente, anche le concordanze elettroniche (concordanze alle quali lo stesso studioso esortava significativamente a ricorrere): ¹⁶

ampia rispetto a quella attributiva (quella dell'Umanistica digitale applicata alla letteratura italiana), cfr. invece il breve ma pregnante Casadei 2017. Proprio sulla linea di Casadei, i riferimenti contenuti nel presente studio restano puramente indicativi; si tratta del resto di un campo di studi, intrinsecamente, «in continua evoluzione» (ivi).

¹³ Contini 1977.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ «occorre una grande oculatezza nel determinare se un certo stilema o sistema di stilemi possa davvero esser considerato una firma interna» (*ibidem*).

¹⁶ «O italiani, io vi esorto alle Concordanze» (Contini 1951, p. 18; poi in Contini 1970, p. 184); «Non c'è che da cominciare a preparare un po' di schede perforate per il

L'illusione di poter adoperare impunemente i *calcolatori elettronici* per una *determinazione automatica* di paternità su base lessicale o sintattica (presenza o assenza di vocaboli e locuzioni, loro proporzione numerica, rapporti fra le parti del discorso, misura media dei segmenti sintattici e, chi volesse, valori timbrici in percentuale), per esempio al fine di determinare quali lettere e quali dialoghi pseudo-platonici siano davvero spuri, non sopravvive che circondata di *cautele e riserve* presso gli operatori più accorti, coscienti del fatto che quegli indici, o una loro parte, individuano strutture di 'genere', comuni a più personalità, mentre viceversa in uno stesso individuo convivono più strutture (ciò non toglie che quegli spogli possano costituire un *sussidio relevantissimo* dacché la *memoria, elettronica o fisiologica* che sia, è lo *strumento essenziale* dell'attribuzionista).¹⁷

Ora, analoghe raccomandazioni paiono ragionevolmente estendibili, *mutatis mutandis*, alle più recenti tecniche computazionali applicate a casi di dubbia paternità letteraria. Per l'italiano antico questo tipo di approccio non conta molti esempi: si registrano, allo stato attuale delle nostre conoscenze, soltanto gli studi di Barber (1985, 1990), Robey (1997) e Canettieri (2008, 2011, 2013, 2016). La maggior parte di essi incrocia – e, talvolta, tenta di sciogliere – un nodo critico cruciale della storia della letteratura italiana: la paternità del *Fiore*.

Per la corona di 232 sonetti – celebre riscrittura del *Roman de la rose* probabilmente ascrivibile al Trecento (forse tra gli anni '20 e '40, come si è ipotizzato ultimamente) –¹⁸ sono state proposte varie metodologie di ricerca; le più recenti si avvalgono, in modo particolare, dell'impiego delle banche dati, atte ad arricchire la messe di riscontri intertestuali che connettono il poemetto non soltanto con Dante, ma anche con altri rimatori due-trecenteschi (Monte Andrea, Guido Cavalcanti, Brunetto Latini, Dante da Maiano, ecc.).¹⁹ Il caso di studio ha mostrato con evidenza che un'ipotesi di ricerca iniziale, per quanto non vinco-

nostro 'robot' filologico: allestire spogli o anzi glossari completi di più testi o autori che si possa, anche di breve respiro. Come già mi accadde di suggerire altra volta, io vi esorto alle concordanze» (Contini 1961, p. 272).

¹⁷ Contini 1977 (enfasi aggiunta).

¹⁸ Non metterà conto in questa sede ripercorrere la storia delle attribuzioni, più o meno convincenti, del *Fiore*; ci si limiterà a ricordare che la paternità dantesca è stata sostenuta da Castets 1881 (primo editore del testo) e da Contini 1984; contro, tra gli altri, Fasani 1973; Idem 1974-1975; Idem 1998; Stoppelli 2011b; Idem 2020. Per una delle più recenti edizioni dell'opera, si rinvia a Formisano 2012 (poi 2020); qualche considerazione recente sulla datazione in Cupelloni 2019.

¹⁹ Luvisotto 2020.

lante, si pone come «necessità logico-operativa imprescindibile»²⁰ per un impiego corretto e fruttuoso dei repertori elettronici.²¹

Restando al *Fiore*, oltre al ruolo cruciale dello spoglio degli archivi digitali – ormai pienamente integrati negli studi attributivi tradizionali –, alcuni contributi hanno messo in evidenza le potenzialità dei metodi statistici e delle misure di similarità; si leggano ad esempio le considerazioni di Barber:

I do not presume that my discussion will be exhaustive or that the conclusions I suggest will be definitive. The term «definitive» is ill applied to questions of disputed authorship, which are rarely «answered» in a definitive manner. More often, «proof» of authorship consists of an accumulation of evidence of sufficient force to convince a majority of informed readers. But even in this more limited sense, no proof is offered. What I propose to offer are *only some examples of data and data use* that point to the validity and utility of a statistical analysis of the *Fiore* and that suggest that Dante is not the author of the poems.²²

Indicativo il fatto che lo studioso avverta la necessità di ridimensionare preliminarmente la portata delle sue affermazioni (*only some examples of data and data use*), affermando in maniera implicita la funzione ancillare della filologia attributiva su base statistica rispetto alle metodologie tradizionali. Cautela che diventerà scetticismo manifesto in uno studio di qualche anno dopo, Robey 1997, che pure ricorrerà a tavole statistiche di confronto lessicale, rimico e accentuativo tra *Fiore* e *Inferno* dantesco: lo studioso si dichiarerà infatti decisamente «skeptical about the use of computer for attribution studies».²³

Mancano invece ammonimenti prudenziali parimenti esibiti in alcuni contributi di Paolo Canettieri sul tema, che chiudono la serie minima

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Il limite precipuo rilevato per questa tipologia di risorse risiederebbe, piuttosto, nell'incapacità intrinseca di cogliere concordanze non lessicali; a tale manchevolezza sembrano tuttavia già sopperire alcune applicazioni come l'archivio digitale *Musisque Deoque* (<http://mizar.unive.it/mqdq/public/>), in grado di riconoscere occorrenze foniche e metrico-verbali, e il *corpus* in corso di aggiornamento *Memorata Poetis, memoria poetica e poesia della memoria* (<http://www.memoratapoetis.it/public/>), che include testi di natura epigrammatica ed epigrafica per permetterne non soltanto lo studio intertestuale, ma anche la ricerca semantica. Riprendo qui i due esempi addotti da Marco Sartor nel corso del dibattito del seminario già citato (*Filologia attributiva e analisi digitale dei testi letterari*). In particolare, un'illustrazione del progetto *Memorata Poetis* in Arrigoni et alii.

²² Barber 1990, p. 100.

²³ Robey 1997, p. 132.

di indagini attributive non tradizionali sul *Fiore* qui proposte.²⁴ Non è questa la sede per ripercorrere e soppesare i numerosi dati forniti dallo studioso, ma soltanto per aggiungere qualche considerazione d'insieme sull'approccio adottato.

La metodologia scelta ad esempio in Canettieri *et alii* 2008, presa in prestito dalla moderna teoria dell'informazione (*Information Theory*),²⁵ porta in prima istanza all'ascrizione del *Fiore* a Brunetto Latini: «The association deriving from our method thus *confirms* the hypothesis of attribution by that part of *scientific literature* that assigns *Il Fiore* to Brunetto Latini».²⁶ Ora, prescindendo dalla tesi sostenuta nel contributo in esame, si noterà che la bontà del metodo si commisura opportunamente sui riscontri reperiti nella letteratura scientifica, il che, se non convince certo della proposta avanzata, sembrerebbe quantomeno indice di implicita sussidiarietà agli studi di attribuzionismo tradizionali.

Alla teoria dell'informazione segue, in Canettieri 2016, un'indagine attributiva alla quale presiede il principio, «di tradizione illustre»,²⁷ dell'esistenza di un tramaglio di relazioni foniche peculiare di ogni autore. Lo studio, notevolmente aggiornato rispetto alle fasi di ricerca precedenti, ricorre in particolare al parametro stilometrico dei bigrammi:

Nonostante non abbia ancora incrociato tutte le possibilità offerte dal sistema, ritengo che per i testi romanzi delle origini, vista la notevole oscillazione grafica, che rende molto meno accurata qualsiasi analisi fondata esclusivamente su base lessicale, l'approccio più produttivo sia quello che computa le coppie di lettere (*Character bigrams*), utilizzando come metodo statistico di analisi Linear SVM e selezionando gli elementi con Xtreme Culler: l'applicazione di questi parametri a vari *corpora* ha difatti fornito risultati eccellenti L'utilizzo del parametro stilometrico dei bigrammi, infatti, consente di processare e quindi di tenere in conto tutti gli elementi ricorrenti nel testo, da quelli lessicali a quelli morfologici: si tratta di una rete a maglie strettissime alla quale, di fatto, non sfugge nulla.

La grande fiducia riposta nel metodo automatico adottato (*una rete a maglie strettissime alla quale, di fatto, non sfugge nulla*) viene ribadita dopo aver descritto dettagliatamente i vari esperimenti condotti, che

²⁴ Cfr. in part. Canettieri 2011; Id. 2013; Id. 2016; Canettieri *et alii* 2005; Idd. 2008.

²⁵ Si tratta, come noto, di un algoritmo sviluppato da un gruppo di matematici della Sapienza di Roma: Vittorio Loreto, Marta Rovetta, Giovanna Santini.

²⁶ Canettieri *et alii* 2008 (enfasi aggiunta). Attribuzione, quella a Brunetto, già avanzata da Fasani 1998.

²⁷ Stoppelli 2020, p. 20.

portano a concludere sia che l'autore del *Fiore* «non è nessuno fra quelli fino ad oggi proposti», sia che chi ha scritto il *Fiore* «è un poeta non distante dai comico-realistici» (sintomatico l'uso dell'indicativo, anziché del condizionale).²⁸ Al deciso affidamento sulla metodologia selezionata fa, tuttavia, da contrappunto la meditata riflessione critico-linguistica che segue l'illustrazione dei risultati ottenuti, tesa a un inquadramento complessivo del poemetto nel panorama dei testi anonimi della letteratura romanza; riflessione di cui riportiamo di seguito soltanto qualche scampolo finale:

Infine, per ciò che riguarda l'anonimato credo che il *Fiore* vada messo in connessione diretta con il complesso sistema dei testi anonimi romanzi e studiato, in tutto e per tutto, in quella chiave. Qualora volessimo vedervi un testo volontariamente anonimo, insieme a *Mare amoroso* e *Intelligenza*, a spiegarne bene, anche se forse parzialmente, le ragioni avremmo la testimonianza preziosa proprio del *San Gradale*, che traduce, certo, ma che come si è visto si adegua al programmatico anonimato del modello.²⁹

Del resto, in un contributo dello stesso studioso di qualche anno prima (Canettieri 2013), i risultati addotti venivano presentati nella loro relatività, nel loro essere *in progress*, senza la pretesa di una conclusione contrapposta:

Sono naturalmente ancora da verificare i limiti superiori e inferiori al di là dei quali il sistema perde di efficienza: sappiamo che questi limiti esistono, ma la loro individuazione precisa, in relazione ai vari *corpora* da esaminare, è un'altra tappa del percorso che dovrà portare all'esplorazione sistematica di quella terra incognita per i romanisti che è l'attribuzione autoriale automatizzata.³⁰

Emerge, quindi, da una pur breve rassegna limitata al *Fiore*, l'unanime riconoscimento della complementarità e della continuità tra metodi qualitativi e quantitativi, rilevata, sul fronte computazionale, da numerosi studi recentissimi (i cui titoli sono già delle dichiarazioni d'intenti: *Attention is all you need; Why should I trust you?: explaining the predictions of any classifier*, ecc.), e già da Miranda García e Calle Martín 2008:³¹

²⁸ Canettieri 2016, pp. 132.

²⁹ Ivi, pp. 133-134.

³⁰ Canettieri 2013, p. 243.

³¹ Per i titoli citati, cfr. rispettivamente Vaswani *et alii* 2017 e Ribeiro *et alii* 2016.

The use of non-traditional methodologies for authorship attribution does not aim, in any case, at replacing the traditional approaches. Instead, they must be taken as complementary tool to discriminate between two works (*closed games*), or among several works (*open games*) by means of a quantitative assessment As for their sequence, they should be applied in succession, non-traditional approaches following traditional ones.³²

3. *Uno sguardo all'estero*

Numerosissime, rispetto alle esigue applicazioni nell'ambito della romanistica e, nella fattispecie, dell'italiano antico, le analisi computazionali di testi letterari (e non) di incerta attribuzione in altre lingue, antiche e moderne.³³ Al netto delle specificità dei vari settori di ricerca, un dato appare evidente: oggi, nella letteratura scientifica internazionale, non c'è ancora accordo su quali aspetti privilegiare e su quali protocolli adottare per condurre analisi quantitative di sicura efficacia, tanto che «nessuna si può considerare migliore in assoluto».³⁴ A garantire la soluzione ottimale, per alcuni studiosi, sarebbero le cosiddette caratteristiche *content-based*, incentrate, cioè, sul contenuto (come ad esempio le parole piene), ritenute più indicative per identificare le impronte digitali di un autore. Si tratta di una prospettiva che privilegia il livello lessicale, considerando al contrario i tratti sintattici e testuali troppo “rumorosi” e derubricandoli, quindi, a eventuale complemento dell'analisi. Tra i tentativi più recenti di bilanciamento delle varie componenti si segnala quello di Sari *et alii* 2018, che hanno osservato che campioni testuali contraddistinti da una diversità spiccata di contenuto beneficiano delle caratteristiche *content-based*, mentre *corpora* che presentano al loro interno una minore variazione contenutistica traggono vantag-

³² Miranda García-Calle Martín 2008, p. 163.

³³ Assenza rilevata, tra gli altri, da Nystedt 1993 (p. 10): «Per l'italiano moderno, analisi computazionali di stilometria sono pressoché inesistenti e, per quanto mi è concesso sapere, non esistono studi su tratti quantitativi e strutturali, per esempio sul rapporto tra le varie classi di parole, sul vocabolario, sui generi o su fenomeni sintattici»; e, più recentemente, da Canettieri (2016, p. 121): «Nonostante sia ormai dimostrata la buona performance di vari metodi informatici di analisi attribuzionistica e nonostante in altri ambiti degli studi letterari, soprattutto anglosassoni, essi siano utilizzati diffusamente e fruttuosamente, l'applicazione ai testi delle letterature romanze (medievali e non) non ha ancora avuto sufficiente impulso».

³⁴ Tuzzi 2015. Per una ricognizione esaustiva delle varie metodologie, cfr. almeno Stamatatos 2017; Sari *et alii* 2018.

gio dalle proprietà *style-based*, come l'uso della punteggiatura e delle parole grammaticali.³⁵

A riqualificare il dato sintattico e testuale in sede di attribuzionismo automatizzato sono anche gli studi di AA fondati su reti neurali, il cui vantaggio principale consiste nella capacità di estrarre una fitta rete di informazioni in maniera automatica, che andranno poi vagliate accuratamente;³⁶ la combinazione di modelli neurali con informazioni linguistiche di questo tipo caratterizza in particolare i lavori più recenti: un buon esempio è rappresentato dagli studi di Jafariakinabad *et alii* 2019 e di Ferracane *et alii* 2017.

Propendono per l'uso di reti neurali anche alcuni contributi di filologia attributiva nell'ambito dell'arabistica antica, come quello a firma di Salami-Momtazi (2020), che hanno compiuto vari esperimenti testando il loro classificatore sia su interi componimenti, sia su singoli versi, nel tentativo di stabilire la lunghezza testuale minima sulla quale fondarsi per mettere a punto gli strumenti più efficaci. Analogamente, Oua-mour-Sayoud 2013 hanno valutato le funzioni più idonee per esaminare testi antichi di lunghezza compresa tra le 209 e le 800 parole; malgrado la brevità dei testi considerati, i loro esperimenti hanno ottenuto l'80% di accuratezza (*accuracy*) attraverso un sistema fondato sulla valorizzazione di bigrammi, trigrammi e parole rare.

Quanto invece all'anglistica e alla francesistica, ci si limita in questa sede a rinviare, rispettivamente, a Ivanov 2019 e a Labbé-Labbé 2001. Ivanov ha esaminato, ottenendo buoni risultati, l'efficacia dell'assonanza come discriminante stilistica per l'attribuzione di un *corpus* di testi inglesi e americani del XVIII secolo, proponendo esperimenti a carattere vario, incentrati, di volta in volta, sulle parti del discorso, sulle figure di suono e su alcuni stilemi puntuali. Al mondo francese rinvia invece il metodo della distanza intertestuale applicato all'attribuzione d'autore (Labbé-Labbé 2001), esaminato e rivisto anche in Italia, dove è stato messo in pratica fruttuosamente nell'ambito della letteratura contemporanea.³⁷

³⁵ Sulle parole grammaticali o parole funzione si fondano anche, tra gli altri, Mosteller-Wallace 1984 per il celebre caso dei *Federalist Papers*, per il quale si rinvia a Miranda García-Calle Martín 2008, pp. 155-157.

³⁶ Cfr., tra gli altri, Shresta *et alii* 2017, che impiega le reti neurali anche per lavorare su testi molto corti come i *tweets*, e Jafariakinabad *et alii* 2019, che propone invece un modello gerarchico, dove la sintassi ha una potenzialità maggiore rispetto ad altri aspetti per definire lo stile dell'autore. Un cenno a queste tecniche anche in Miranda García-Calle Martín 2008, p. 162.

³⁷ Il riferimento è agli studi, già citati, di Cortellazzo e Tuzzi: cfr. almeno Cortellazzo-Tuzzi 2018. Il metodo è stato applicato anche a *corpora* giornalistici: cfr. Nataluzzi-Ondelli 2016.

Come noto, gli studiosi francesi hanno dimostrato efficacemente in che misura Corneille abbia contribuito a molti capolavori di Molière sulla scorta di una formula ottenuta considerando le frequenze di tutti i *types* di un testo. Una formula che, debitamente aggiornata e intrecciata con altre metodologie, è stata recentemente adottata da Cortelazzo-Tuzzi 2018 anche per il caso di Elena Ferrante, individuando persuasivamente nei romanzi di Domenico Starnone la scrittura più “simile” (in termini quantitativi e qualitativi) a quella dell’anonima penna.

All’incrocio di contributi e tradizioni di studio così eterogenee e geograficamente differenziate si pone un’iniziativa, il *workshop* PAN@CLEF, che merita senz’altro una menzione. Si tratta di un vero e proprio *certamen* attributivo nel corso del quale sono discussi, a cadenza annuale e in prospettiva multidisciplinare, alcuni casi di attribuzionismo testuale. Gli organizzatori forniscono abitualmente ai partecipanti un *corpus* testuale sul quale lavorare, insieme a un modello di base attraverso il quale comparare la *performance* del proprio modello. Custodio e Paraboni 2018 hanno messo a punto il modello che ha ottenuto i risultati migliori nell’edizione 2018, fondando i loro esperimenti sulla combinazione di tre classi di regressione logistica alimentate con N-grammi di lunghezza variabile, di caratteri o parole, attraverso un meta-classificatore di regressione logistica.³⁸ Protagoniste dell’edizione successiva sono state invece le tecniche di identificazione autoriale in un insieme aperto; in tale contesto, Amann *et alii* 2019 hanno messo a punto un metodo simile a quello vincente nella precedente edizione attraverso l’impiego dell’apprendimento d’insieme, conseguendo il punteggio più alto.

4. Un nuovo esperimento

A conclusione di questa rapida incursione, varia e asistemica, nell’ambito dei metodi quantitativi e dell’attribuzione d’autore, metterò conto, forse, menzionare un recentissimo studio a carattere interdisciplinare in cui sono stati presentati i risultati di una prima, perfettibile, applicazione di un nuovo approccio a testi in italiano antico di dubbia paternità.³⁹ Un approccio “Data Science” fondato, sì, anche su strumenti statistici ma fortemente mitigato e guidato da osservazioni filologiche e linguistiche.⁴⁰

³⁸ Su questo aspetto ci si limita a rinviare a Böhning 1992.

³⁹ Cfr. Anagnostopoulos-Cupelloni in preparazione; prolegomeni allo studio in questione in Matadeen 2020-2021.

⁴⁰ Studio in revisione per la rivista «Digital Scholarship in the Humanities».

Più nel dettaglio, si tratta di un modello a struttura triangolare che prevede ai suoi tre poli altrettanti attori dell'indagine attributiva: il filologo, il classificatore e la cosiddetta spiegabilità (*Philologist-Classifier-Explainability*). Un modello dunque semiautomatico, o soltanto apparentemente automatico, in quanto, se è vero che prevede l'impiego di una metodologia di tipo *LIME* (*Local Interpretable Model-agnostic Explanations*) – uno dei quattro modelli di interpretabilità ad oggi esistenti con l'obiettivo di spiegare la singola previsione –,⁴¹ è altresì vero che consente al filologo di verificare e rivedere *in itinere* l'intera scelta di costruzione mediante la consultazione dell'*output* del sistema. Si configura così un processo dialogico e interattivo con la macchina nel corso del quale è possibile osservare costantemente il classificatore e i risultati che restituisce, addestrandolo preliminarmente su testi letterari di autore noto per sondarne, nel corso di numerosi test, l'attendibilità. Soltanto in un secondo momento si è provveduto a circoscrivere un *corpus* testuale ben determinato e informato a criteri omogenei (diatopicamente e diacronicamente motivato), da sottoporre al modello. I testi *attribuendi* (8), con i quali confrontare il *corpus* delimitato, sono stati attinti dall'appendice di rime dubbie del fiorentino Antonio Pucci (1309 circa-1390?); si tratta di un campione testuale minimo per il quale il nome del poeta canterino trecentesco è attestato dalla tradizione manoscritta oppure è stato proposto dagli studiosi come possibile candidato.⁴² L'idea è che alimentare la rete neurale con diversi testi pre-elaborati, appartenenti allo stesso contesto storico (Due-Trecento) e geolinguistico (varietà toscane) dei testi di dubbia paternità, consente al modello di acquisire più informazioni sullo stile di scrittura del singolo autore.⁴³

Un fattore di criticità interno rilevante è costituito dalla mancanza di grandi quantità di dati per alcuni autori considerati: tipicamente gli

⁴¹ Cfr. almeno Ribeiro *et alii* 2016.

⁴² Si riportano di seguito gli otto testi *attribuendi*, seguiti dal rinvio sintetico allo studio che ne propone l'attribuzione a Pucci: *Andandosi la volpe cum la gata* («Pucci o un poeta del circolo di Pucci»: Contini 1938, p. 291; sul personale coinvolgimento di Contini nel mondo di Antonio Rosmini, cfr. De Giorgi 2013); *Bel Gherardino* (Zambrini 1867); *Cantari del Carduino* (Rajna 1873); *Ciascun faccia per sé* (Corsi 1969 sulla scorta di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.61; Niccolò Soldanieri secondo Trucchi 1847); *Fiore e Detto d'Amore* (Fasani 1973, 1974-1975); *Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne* (Contini 1995 per l'ipotesi Pucci, per la quale si vedano anche le considerazioni in Marti 2002, Giunta 2014 e Cupelloni 2018; per Dante Alighieri cfr. invece De Robertis 2002, sulla base di Firenze, Biblioteca Laurenziana, Laurenziano Rediano 184; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 114); *Signor prior dell'arte d'onor degni* (Ferri 1909 fondandosi su Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppressi, 122).

⁴³ Punto di riferimento, da questo punto di vista, Stamatatos 2017.

approcci fondati su reti neurali richiedono infatti centinaia di migliaia di esempi di addestramento (*training examples*). A sopperire in certa misura a tale mancanza sono destinati la supervisione costante e il giudizio del filologo, che analizzerà i risultati dell'analisi dei classificatori soppesando ciascun dato restituito. La combinazione di un sistema integrato di classificazione basato su *NN* d'insieme, comprensivo di una componente che produce spiegazioni e, soprattutto, dell'esperienza umana, può consentire di aggirare la difficoltà menzionata, ma non rimuove altre difficoltà.

L'analisi ha confermato alcune delle ipotesi già esistenti in letteratura per alcuni testi e ha indicato nuove piste di ricerca per altri; si tratta di risultati del tutto preliminari e parziali, ma che potrebbero costituire un primo, sperimentale, tentativo di sfruttamento delle potenzialità offerte dall'applicazione integrata di metodi tradizionali e di nuove tecnologie emergenti di *machine-learning*, assegnando tuttavia a queste ultime una funzione del tutto ancillare rispetto alla scienza filologica, che deve guidare e calibrare l'applicazione di tali metodologie arginando il problema della scarsa quantità di dati. L'indagine, in altri termini, deve non soltanto muovere sempre da un'ipotesi di ricerca conseguente a una precisa strategia critica, ma deve anche riconoscere alla figura del filologo un ruolo da protagonista in tutto il processo. Con la consapevolezza che i dati reperiti «non sono comunque di per sé i risultati della ricerca: per diventare tali essi vanno necessariamente inseriti in un quadro argomentativo che tenga conto di ragioni sempre complesse di ordine storico, linguistico, filologico».⁴⁴

5. Verso una filologia-cannocchiale?

In conclusione, accanto a realizzazioni che, «magari senza saperlo, sono effetto della forza espansiva del digitale ... che di suo, se non utilizzato con una minima consapevolezza, ha la caratteristica, invece che di risolvere i problemi, di ridurli alla forma adatta ad accogliere le soluzioni che è in grado di offrire»,⁴⁵ meritano senz'altro attenzione alcuni tentativi virtuosi di combinazione tra metodologie tradizionali e tecniche non tradizionali. Un dialogo che, tuttavia, appare funzionare soltanto se gerarchicamente strutturato: la tecnologia deve infatti porsi come «uniquement fonction-

⁴⁴ Stoppelli 2005, p. 58.

⁴⁵ Albonico 2012, pp. 309-310.

nelle, accessoire à la valeur de produits d'une culture dotée de dignité autonome et de valeur perpétuelle». ⁴⁶ Ed è, forse, proprio in quest'ottica funzionale che dovrebbe essere portata avanti un'ampia riflessione storico-disciplinare tesa a una «riorganizzazione degli studi filologici a fronte dei nuovi strumenti»; riorganizzazione che, senz'altro, «richiederà del tempo», e per la quale «bisognerebbe evitare tanto i facili entusiasmi che le inutili forme di resistenza e di disinteresse». ⁴⁷ Non è questa certo la sede per una discussione di ampio respiro sul rapporto della filologia con l'ambito digitale; ci si è limitati, come chiarito preliminarmente (vd. par. 1), soltanto a una rassegna del tutto parziale ma rappresentativa dei principali metodi non tradizionali di filologia attributiva, diversi e concorrenti, privilegiando in generale gli studi più recenti e, per l'italiano antico, quelli dedicati al *Fiore*. Ne è emerso un quadro complesso e sfaccettato, volutamente non indagato nel dettaglio, dove «la scelta del metodo dipende pesantemente dal tipo di testo e dagli obiettivi dell'analisi». ⁴⁸

In particolare, dal lavoro a vocazione interdisciplinare effettuato su una quantità di dati più circoscritta rispetto ai grandi numeri sui quali è solito fondarsi un approccio "Data Science", è scaturita l'ipotesi della possibile efficacia di una struttura triangolare basata su un insieme di classificatori a reti neurali, appositamente addestrati sui testi degli autori candidati e costantemente monitorati dal filologo. Tuttavia, anche in tal caso ci si è accorti dei limiti attuali delle tecniche di *machine-learning* nel fornire concreto aiuto all'*expertise* del filologo: è interessante vedere le piste che suggeriscono, ma rischioso affidarsi ai risultati offerti. Più in generale, occorre ancora capire se valga davvero la pena di «continuare a lavorare perché l'informatica applicata ai testi letterati restituisca *iuxta sua principia* informazioni e dati che per quantità e qualità vadano oltre le possibilità delle acquisizioni individuali». ⁴⁹ Si tratta infatti di metodi che «non si possono ancora considerare pienamente maturi» e di un ambito ancora privo di «protocolli consolidati e di parametri per confrontare risultati ottenuti con procedure diverse». ⁵⁰

⁴⁶ Tomasin 2018, p. 98. Cito qui dalla traduzione francese anziché dall'originale italiano (Tomasin 2017) in ricordo dell'omaggio ricevuto durante il soggiorno losannese dall'autore, che ringrazio.

⁴⁷ Albonico 2012, p. 309. Sulle modalità di interazione tra filologia e informatica, il punto della situazione in Stoppelli 2011a.

⁴⁸ Tuzzi 2015.

⁴⁹ Stoppelli 2011a, p. 94.

⁵⁰ Tuzzi 2015.

In attesa di ulteriori progressi scientifici in questo settore, la risorsa più opportuna e attendibile sembra ancora essere costituita dai maggiori repertori elettronici, rodati e affidabili a tal punto da rientrare ormai a pieno titolo tra le metodologie tradizionali. Repertori che, come ha recentemente osservato Stoppelli, andrebbero peraltro incrementati con l'aggiunta di nuove banche dati di seconda generazione, capaci di riconoscere anche associazioni concettuali e di sopperire all'obsolescenza di alcuni archivi digitali.⁵¹ Ad ogni modo, si tratta per ora degli unici strumenti di ricerca che rappresentano un contributo oggettivo dell'informatica per una "filologia-cannocchiale", immagine icastica alla quale ha fatto recentemente ricorso Paolo Mastandrea sottolineando appunto le potenzialità delle banche-dati digitali che, se ben adoperate, consentono di reperire elementi invisibili a occhio nudo.⁵²

Quanto invece ai metodi non tradizionali, «è evidente che siamo ancora agli inizi, e che bisognerà avere molta pazienza».⁵³

Bibliografia

- Albonico 2012 = Simone Albonico, *Ieri, oggi, domani*, «Ecdotica», 9 (2012), pp. 297-311.
- Barber 1985 = Joseph A. Barber, *Prospettive per un'analisi statistica del "Fiore"*, in «Revue des études italiennes», 32, pp. 5-24.
- Amann *et alii* 2019 = Janek Amann, Gordon Lucas, Lukas Muttenthaler, *Authorship Attribution in Fan-Fictional Texts given variable length Character and Word N-Grams. Notebook for PAN@CLEF 2019*, http://ceur-ws.org/Vol-2380/paper_49.pdf.
- Anagnostopoulos-Cupelloni in revisione = Aris Anagnostopoulos, Francesca Cupelloni, *Who wrote it? A data-science approach to authorship attribution in Old Italian texts*, con la collaborazione di Domenico Chicca, in revisione per «Digital Scholarship in the Humanities».

⁵¹ In certi casi infatti i *corpora* sono già «defunti, per l'obsolescenza delle tecnologie informatiche con cui erano stati prodotti» (Luvisotto 2020).

⁵² All'immagine ha fatto ricorso Mastandrea durante la citata conversazione con Stoppelli (*Filologia attributiva e analisi digitale dei testi letterari*); allo stesso Stoppelli si devono, come accennato, numerosi inviti a discutere di attribuzionismo sul piano metodologico; l'ultimo si legge in Stoppelli 2021, in chiusura del bel saggio sugli abbozzi dell'*Infinito* leopardiano: «Mi auguro comunque che questa nota sia occasione per avviare una discussione non solo sul caso in esame, ma su questioni più generali di metodologia attributiva. Alla 'verità' ci si avvicina per approssimazioni successive e col contributo di tutti».

⁵³ Albonico 2012, p. 310.

- Arrigoni *et alii* = Silvia Arrigoni, Fahad Khan, Monica Monachini, Federico Boschetti, *Misurare "Memorata Poetis": prime statistiche*, in *AIUCD 2016-Book of Abstracts. Quinto Convegno Annuale AIUCD. Edizioni digitali: rappresentazione, interoperabilità, analisi del testo e infrastrutture*, Ca' Dolfin, Venezia, pp. 151-155.
- Barber 1990 = Joseph A. Barber, *A statistical analysis of the "Fiore"*, in «*Lectura Dantis*», 6, pp. 100-122.
- Barolini 2006 = Teodolinda Barolini, *Dante and the origins of Italian literary culture*, New York, Fordham University Press.
- Beltrami-Boccellari 2006 = Pietro G. Beltrami Andrea Boccellari, *Banche dati e dizionari on-line. Il "Tesoro della Lingua Italiana delle Origini" e la banca dati dell'italiano antico dell'"Opera del Vocabolario Italiano"*, in Wolfgang Schweickard (a cura di), *Nuovi media e lessicografia storica*, Tübingen, Niemeyer, pp. 3-14.
- Böhning 1992 = Dankmar Böhning, *Multinomial logistic regression algorithm*, in «*Annals of the institute of statistical Mathematics*», 44/1, pp. 197-200.
- Canettieri *et alii* 2005 = Paolo Canettieri, Vittorio Loreto, Marta Rovetta, Giovanna Santini, *Higher criticism and information theory*, in «*Rivista di Filologia Cognitiva*», <http://w3.uniroma1.it/cogfil/ecdotica.html>, december 2005.
- Canettieri *et alii* 2008 = Paolo Canettieri, Vittorio Loreto, Marta Rovetta, Giovanna Santini, *Philology and Information Theory*, in «*Cognitive Philology*», 1, on-line.
- Canettieri 2011 = Paolo Canettieri, *Il "Fiore" e il "Detto d'Amore"*, in «*Critica del Testo*», 14/1, pp. 519-30.
- Canettieri-Italia 2013 = Paolo Canettieri, Paola Italia, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Diario Postumo" di Montale*, in «*Cognitive Philology*», 6, on-line
- Canettieri 2013 = Paolo Canettieri, *Le impronte digitali dell'autore. Un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle letterature romanze*, in «*Le forme e la storia*», 6/2, pp. 229-43.
- Canettieri 2016 = Paolo Canettieri, *Chi non ha scritto il "Fiore"*, in Natascia Tonelli (a cura di), *Sulle tracce del "Fiore"*. Atti delle Giornate di studio, Firenze, 17-19 febbraio 2013, Firenze, Le Lettere, pp. 121-34.
- Casadei 2017 = Alberto Casadei, *Nuove frontiere dell'Umanistica digitale*, in Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, ADI editore.
- Castets 1881 = Ferdinand, Castets, *Il "Fiore", poème italien du XIII^e siècle, en CCXXXII sonnets, imité du "Roman de la Rose" par Durante*, texte inédit publié avec facsimile, Montpellier-Paris, Société pour l'étude des langues romanes-Maisonnewve.
- Ciotti 2014 = Fabio Ciotti, *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza*, Atti del convegno annuale dell'Associazione per l'Informatica

- Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD). Firenze, 13-14 dicembre 2012, Roma, Sapienza Editrice.
- Ivanov 2019 = Lubomir Ivanov, *Learning patterns of assonance for authorship attribution of historical texts*, in *The thirty-second international Florida Artificial Intelligence Research Society Conference (FLAIRS-32)*, Association for the Advancement of Artificial Intelligence (www.aaai.org), pp. 191-196.
- Contini 1938 = Gianfranco Contini, *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti*, in «Archivum Romanicum», 22, pp. 281-319.
- Contini 1951 = Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone» II, 16, pp. 3-26.
- Contini 1961 = Gianfranco Contini, *Esperienze di un antologista del Duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale: convegno di studi di filologia italiana nel centenario della commissione per i testi in lingua*, Bologna, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Contini 1970 = Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- Contini 1977 = Gianfranco Contini, *Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, II, 1977, pp. 954-972 (https://www.treccani.it/enciclopedia/filologia_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/, consultato il 26/06/2021).
- Contini 1984 = Gianfranco Contini, *Il "Fiore" e il "Detto d'Amore" attribuibili a Dante Alighieri*, Milano, Mondadori.
- Contini 1995 = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi.
- Corsi 1969 = Giuseppe Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET.
- Cupelloni 2018 = Francesca Cupelloni, *Sull'attribuzione del sonetto "Quando il consiglio"*, in «Rivista di studi danteschi», 18/1, pp. 184-200.
- Cupelloni 2019 = Francesca Cupelloni, «*Che tra lor una trieva sì si faccia*». *Sulle corrispondenze lessicali tra il "Fiore" e Antonio Pucci*, in «Filologia e critica», 44, pp. 113-130.
- Custodio-Paraboni 2018 = José Eleandro Custódio, Ivandré Paraboni, *EACH-USP ensemble cross-domain authorship attribution. Notebook for PAN at CLEF 2018 (Conference and Labs of the Evaluation Forum)*, disponibile all'indirizzo <https://pan.webis.de/clef18/pan18-web/author-identification.html>.
- Cortelazzo *et alii* 2013 = Michele A. Cortelazzo, Paolo Nadalutti, Arjuna Tuzzi, *Improving Labbe's intertextual distance: testing a revised version on a large corpus of Italian literature*, in «Journal of Quantitative Linguistics», 20/2, pp. 125-52.
- Cortelazzo *et alii* 2016 = Michele A. Cortelazzo, Paolo Nadalutti, Stefano Ondelli, Arjuna Tuzzi, *Authorship Attribution and Text Clustering for Contemporary Italian Novels*, in *QUALICO 2016 book of abstracts*, Germany, University of Trier, August 2016.

- Cortelazzo-Tuzzi 2017 = Michele A. Cortelazzo, Arjuna Tuzzi, *Sulle tracce di Elena Ferrante: questioni di metodo e primi risultati*, in Giuseppe Palumbo (a cura di), *Testi, corpora, confronti interlinguistici: approcci qualitativi e quantitativi*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 11-24.
- Cortelazzo-Tuzzi 2018 = Cortelazzo, M.A., and Tuzzi, A. (2018). *What is Elena Ferrante? A comparative analysis of a secretive bestselling Italian writer*, in «Digital Scholarship in the Humanities», 33/3, pp. 685-702.
- De Giorgi 2013 = Fulvio De Giorgi, *Contini nel mondo rosminiano*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5/2, pp. 599-688.
- Fasani 1973 = Remo Fasani, *Ancora per l'attribuzione del "Fiore" al Pucci*, in «Studi e problemi di critica testuale», 6, pp. 22-68.
- Fasani 1974-1975 = Remo Fasani, *Il "Fiore" e la poesia del Pucci*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 49-50, pp. 81-141.
- Fasani 1998 = Remo Fasani, *Il Fiore e Brunetto Latini*, in «Studi e problemi di critica testuale», 57, pp. 5-36.
- Ferracane et alii 2017 = Elisa Ferracane, Raymon J. Mooney, Su Wang, *Leveraging discourse information effectively for authorship attribution*, in *Proceedings of the Eighth International Joint Conference on Natural Language Processing (IJCNLP, 2017)*, Asian Federation of Natural Language Processing, vol. 1, Taipei, Taiwan, pp. 584-593.
- Ferri 1909 = Ferruccio Ferri, *Antonio Pucci. La poesia popolare di Antonio Pucci*, Bologna, Libreria L. Beltrami.
- Formisano 2012 = Luciano Formisano, *Opere di dubbia attribuzione. Il Fiore e il Detto d'Amore*. Roma, Salerno Editrice («Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante», vol. VII, t. I).
- Formisano 2020 = *Il Fiore e il Detto d'Amore*, a cura di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2020².
- Giunta 2014 = Dante Alighieri. *Rime*, a cura di Claudio Giunta, Milano, Mondadori.
- Guadagnini 2016 = Elisa Guadagnini, *Lessicografia, filologia e «corpora» digitali: qualche considerazione dalla parte dell'OVI*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 132/3, 2016, pp. 755-792.
- Jafariakinabad et alii 2019 = Fereshteh Jafariakinabad, Sansiri Tarnpradab, Kien. A. Hua, *Syntactic recurrent neural network for authorship attribution*. arXiv preprint arXiv:1902.09723.
- Kestemont 2012 = Mike Kestemont, *Stylometry for medieval authorship studies: an application to rhyme words*, in «Digital Philology A Journal of Medieval Cultures», 1/1, pp. 42-72.
- Labbé-Labbé 2001 = Cyril Labbé, Dominique Labbé, *Intertextual distance and authorship attribution. Corneille and Molière*, in «Journal of Quantitative Linguistics», 8/4, pp. 213-231.
- LIZ = Pasquale Stoppelli, Eugenio Picchi, *LIZ. Letteratura Italiana Zanichelli*, cd-rom dei testi della letteratura italiana, Bologna, Zanichelli.

- Luvisotto 2020 = Alessia Luvisotto, *Cronaca del seminario "Filologia attributiva e analisi digitale dei testi letterari" (parte 1)*, Bembus (blog), 18 dicembre 2020.
- Matadeen 2020-2021 = Craig Stefor Matadeen, *Stylometry and authorship attribution in 14th century Florentine manuscript*. Tesi di laurea magistrale in Data Science, Sapienza Università di Roma.
- Ouamour-Sayoud 2012 = Siham Ouamour-Sayoud, Halim Sayoud, *Authorship attribution of ancient texts written by ten arabic travelers using a smo-svm classifier*, in *2012 International Conference on Communications and Information Technology (ICCIT)*, pp. 44-47.
- Marti 2002 = Mario Marti, *L'edizione nazionale delle "Rime" di Dante Alighieri*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 179/588, pp. 511-524.
- Maurelli 2017-2018 = Sara Maurelli, *I metodi quantitativi e metodi qualitativi di analisi dei testi e l'attribuzione d'autore. L'attribuibilità ad Antonio Gramsci di una serie di articoli non firmati*. Tesi di laurea magistrale supervisionata da Michele A. Cortelazzo e Arjuna Tuzzi, Università di Padova.
- Miranda-García-Calle-Martín 2008 = Antonio Miranda-García, Javier Calle-Martín, *A survey of non-traditional authorship attribution studies*, in «Ecdotica», 5/1, pp. 147-168.
- Miranda-García-Calle-Martín 2012 = Antonio Miranda-García, Javier Calle-Martín, *Stylometry and authorship attribution: introduction to the special issue*, in «English Studies», 93/3, pp. 251-258.
- Nataluzzi-Ondelli 2016 = Paolo Nataluzzi, Stefano Ondelli, *Distanza intertestuale e lingua fonte: analisi di un corpus giornalistico*, in *Testi, corpora*, cit., pp. 43-64.
- Ribeiro et alii 2016 = Marco Tulio Ribeiro, Sameer Singh, Carlos Guestrin, *Why should I trust you?: explaining the predictions of any classifier*, in *Proceedings of the 22nd ACM SIGKDD International Conference on Knowledge Discovery and Data mining*, Association for Computational Linguistics (ACL), pp. 1135-1144.
- Robey 1997 = David Robey, *The "Fiore" and the "Comedy": some computerized comparisons*, in *The "Fiore" in context. Dante, France, Tuscany*, eds. Z.G. Baranski and P. Boyde. Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, pp. 109-134.
- Ruggiero 2020 = Federico Ruggiero, *A sonnet to be re-attributed to Cino?*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 23/1, pp. 11-31.
- Salami-Momtazi 2020 = Dariush Salami, Saeedeh Momtazi, *Recurrent convolutional neural networks for poet identification*, in «Digital Scholarship in the Humanities», disponibile all'indirizzo <https://doi.org/10.1093/llc/fqz096>.
- Sari et alii 2018 = Yunita Sari, Mark Stevenson, Andreas Vlachos, *Topic or style? Exploring the most useful features for authorship attribution*, in *Proceedings of the 27th International Conference on Computational Linguistics*, Association for Computational Linguistics, pp. 343-353.

- Shrestha *et alii* 2017 = Prasha Shrestha, Sebastian Sierra, Fabio A. González, Manuel Montes, Paolo Rosso, Thamar Solorio, *Convolutional neural networks for authorship attribution of short texts*, in *Proceedings of the 15th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics*, Association for Computational Linguistics, vol. 2, pp. 669-674.
- Stamatatos 2017 = Efstathios Stamatatos, *Authorship attribution using text distortion*, in *Proceedings of the 15th Conference*, cit., vol.1, pp. 1138-1149.
- Stoppelli 2005 = Pasquale Stoppelli, *Dentro la "LIZ", ovvero l'edizione di mille testi*, in «Ecdotica», 2, pp. 42-59.
- Stoppelli 2011a = Pasquale Stoppelli, *La filologia italiana e il digitale*, in Emilio Pasquini (a cura di), *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 87-98.
- Stoppelli 2011b = Pasquale Stoppelli, *Dante e la paternità del "Fiore"*, Roma, Salerno Editrice.
- Stoppelli 2017 = Pasquale Stoppelli, *Per un nuovo profilo di Dante da Maiano*, in Franco Suitner (a cura di), *La poesia in Italia prima di Dante*. Atti del Colloquio internazionale di Italianistica, Roma, 10-12 giugno 2015, Ravenna, Longo, pp. 65-74.
- Stoppelli 2020 = Pasquale Stoppelli, *L'equivoco del nome. Rime incerte fra Dante Alighieri e Dante da Maiano*, Roma, Salerno Editrice.
- Stoppelli 2021 = Pasquale Stoppelli, *Riaffiorano gli abbozzi de "L'infinito". Sono davvero dei falsi?*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», VI («Anniversari»), on-line (<https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/15942/14275>).
- TLIO = P.G. Beltrami (dir.), *TLIO. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Firenze, CNR-Opera del Vocabolario Italiano, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>.
- Tomasin 2017 = Lorenzo Tomasin, *L'impronta digitale. Cultura umanistica e tecnologia*, Roma, Carocci («Sfere extra»).
- Tomasin 2018 = Lorenzo Tomasin, *L'empreinte digitale. Culture humaniste et technologie*, traduit de l'italien par Walter Rosselli, Lausanne, Éditions Antipodes [Lorenzo Tomasin, *L'impronta digitale. Cultura umanistica e tecnologia*, Roma, Carocci («Sfere extra»), 2017].
- Trucchi 1847 = Francesco Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo xvii*, Prato per Ranieri Guasti.
- Tuzzi 2010 = Arjuna Tuzzi, *What to put in the bag? Comparing and contrasting procedures for text clustering*, in «Italian Journal of Applied Statistics/Statistica Applicata», 22/1, pp. 77-79.
- Tuzzi 2015 = Arjuna Tuzzi, *Metodi quantitativi per l'attribuzione d'autore*, nella sezione «Lingua italiana» di Treccani.it, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/attribuzione/Tuzzi.html.
- Vaswani *et alii* 2017 = Ashish Vaswani, Noam Shazeer, Niki Parmar, Jakob Uszkoreit, Llion Jones, Aidan N. Gomez, Lukasz Kaiser, Illia Polosukhin,

Attention is all you need, in *Proceedings of the 31st International Conference on Neural Information Processing Systems (NIPS 2017)*, Long Beach, USA, disponibile all'indirizzo <https://arxiv.org/pdf/1706.03762.pdf>.

Zambrini 1867 = Antonio Pucci, *Cantare del bel Gherardino: novella cavalleresca in ottava rima del secolo XIV*, a cura di Francesco Zambrini, Bologna, presso Gaetano Romagnoli.

Foro

EDITARE I CLASSICI ITALIANI

MONICA BERTÉ

L'edizione di postillati: il caso Petrarca

Editing marginal signs and notes: the case of Petrarch

ABSTRACT

The paper focuses on analysing the different forms of presentation that have been adopted for editing the signs and notes entered by Petrarch in the margins of books that he read. It also illustrates some kinds of evidence useful for identifying copies that transmit annotations from lost autographs of his and reflects on the opportunities and difficulties that the critical editing of such annotations creates.

Keywords

Petrarch; library; marginal notes; autograph; apograph.

monica.berte@unich.it

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali
via dei Vestini 39, 66100 Chieti Scalo

1. Premessa

Nel 1933 l'uscita del primo volume delle *Familiari* a cura di Vittorio Rossi segnò un punto di svolta nell'ambito della ricerca non solo petrarchesca ma più in generale medievale e umanistica proponendo un modello normativo di edizione fino ad allora mancante.¹ Ancor prima,

¹ Per dedicarsi alla titanica impresa dell'edizione delle *Familiari*, nel primo decennio del Novecento Rossi aveva significativamente lasciato a metà il suo commento al

alla fine dell'Ottocento, i due volumi *Pétrarque et l'humanisme* di Pierre de Nolhac avevano invece aperto la strada allo studio dei *marginalia* in una prospettiva storico-culturale, tracciando un profilo del tutto inedito dell'umanista: lo studioso francese pubblicava una serie di postille autografe apposte da Petrarca sui suoi libri e segnalava anche la presenza di annotazioni apografe in un codice con la *Tebaide* di Stazio, oggi Par. lat. 8061, su cui torneremo (vd. sotto, § 3).² La portata del fenomeno non era allora neppure immaginabile.

Nel corso del tempo, infatti, il numero dei postillati autografi petrarcheschi parimenti a quello dei suoi apografi è aumentato in maniera proporzionale all'interesse degli studiosi nei loro riguardi. Se si escludono quelli dubbi, attualmente i codici con opere di autori antichi e medievali annotati da Petrarca sono sessantaquattro. La cifra, che potrebbe ulteriormente aumentare, è già così davvero impressionante:³ è molto raro, se non addirittura impossibile trovare una messe così cospicua di testimonianze per qualsiasi altro lettore del tempo. Oltre che per la quantità, i suoi *marginalia* spiccano anche per la ricca e variegata casistica che offrono, ma proprio per questo pongono in sede editoriale non pochi problemi. Vorrei qui presentarne alcuni che derivano principalmente dalla mia esperienza di editrice partendo dai casi più semplici, ovvero dall'edizione di *marginalia* autografi.

poema dantesco: «il salto dalla *Commedia* di Dante al Petrarca latino, all'epistolario del Petrarca in specie, documento fondamentale di una letteratura inconciliabile con la tradizione del principato dantesco, rappresentava, senza che probabilmente il Rossi se ne rendesse conto e senza che egli certo la intendesse così, una svolta potenzialmente decisiva» (C. Dionisotti, «Varia fortuna di Dante», in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 255-303: 297-298).

² Nel capitolo dedicato agli storici latini, inoltre, Nolhac rintracciava la presenza di postille di provenienza petrarchesca nel manoscritto IV C 32 della Biblioteca Nazionale di Napoli, risalente al xv secolo e contenente le *Periochae livianae*; su questa attribuzione vd., da ultimo, M.D. Reeve, «Recovering Annotations by Petrarch», in *Il Petrarca latino e le origini dell'Umanesimo*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 19-22 maggio 1991 [= *Quaderni petrarcheschi*, 9-10 (1992-1993)], pp. 333-348: 334-341, con la bibliografia ivi data. Vd. anche V. Fera, «La filologia umanistica in Italia nel secolo xx», in *La filologia medievale e umanistica greca e latina nel secolo xx*. Atti del Congresso Internazionale, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Università "La Sapienza", 11-15 dicembre 1989, I, Roma, Università di Roma "La Sapienza", 1993, pp. 239-273: 239, 253-258.

³ Un nuovo postillato autografo è stato identificato solo all'inizio di quest'anno: si tratta del manoscritto oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Chig. I VII 259, contenente le *Ystorie imperiales* di Giovanni Mansionario, a cui si affianca l'altro recente ritrovamento da parte di Marco Petoletti del codice di dedica del *De vita solitaria*, Madrid, Biblioteca Nacional, 9633, con graffe e notabili vergati da

2. L'edizione di postillati autografi

A quasi un secolo di distanza dal lavoro di Nolhac, nel 1974 vedevano la luce le prime due edizioni di un postillato petrarchesco, entrambe ospitate nel numero monografico di *Italia medioevale e umanistica*, che venne allestito in occasione del sesto centenario della morte del poeta: una di quelle al *De vera religione* di Agostino nel Par. lat. 2201 a cura di Francisco Rico e l'altra di quelle al Vat. lat. 2193 con Apuleio, Frontino, Vegetio, Palladio e due orazioni di Cicerone (*pro Marcello* e *pro Ligario*, scritte entrambe dalla mano dello stesso Petrarca) a cura di Caterina Tristano.⁴

Dopo di allora, e sulla scorta principalmente del magistero di Giuseppe Billanovich, la filologia petrarchesca ha dedicato un'attenzione sempre maggiore allo studio dei *marginalia* e della biblioteca dell'umanista. Tuttavia, più della metà dei suoi postillati attende ancora un'edizione criticamente condotta. Quelle finora uscite o in corso di stampa sono le seguenti (contrassegno con l'asterisco le edizioni non integrali ma di singole opere conservate in manoscritti che ne contengono più d'una):

- *F. Rico, «Petrarca y el *De vera religione*», *Italia medioevale e umanistica*, 17 (1974), pp. 313-364.
- C. Tristano, «Le postille del Petrarca nel Vaticano Lat. 2193 (Apuleio, Frontino, Vegetio, Palladio)», *Italia medioevale e umanistica*, 17 (1974), pp. 365-468.
- *P. Blanc, «Pétrarque lecteur de Cicéron. Les scolies pétrarquiennes du *De oratore* et de l'*Orator*», *Studi petrarcheschi*, 9 (1978), pp. 109-160.
- M. Accame Lanzillotta, «Le postille del Petrarca a Quintiliano (Cod. Parigino Lat. 7720)», *Quaderni petrarcheschi*, 5 (1988), pp. 1-201.
- *S. Gentile, «Le postille del Petrarca al *Timeo* latino», *Quaderni Petrarcheschi*, 9-10 (1992-1993), pp. 129-139.
- M. Petoletti, «Petrarca, Isidoro e il Virgilio Ambrosiano. Note sul Par. Lat. 7595», *Studi petrarcheschi*, n.s., 16 (2003), pp. 1-48.

Petrarca; su cui vd. rispettivamente il mio contributo in corso di stampa presso il periodico *Filologia mediolatina* citato per esteso nell'elenco al § 2 e M. Petoletti, «Il manoscritto di dedica del *De vita solitaria* rivisto e corretto», *Italia medioevale e umanistica*, 61 (2020), pp. 129-150.

⁴ Il Par. lat. 2201 tramanda anche il *De anima* di Cassiodoro, le cui postille sono state edite in tempi più recenti da Anna Bellieni in un articolo uscito nella rivista *Studi petrarcheschi*, citato nel testo nell'elenco di § 2.

- T. Rossi, *Il codice parigino latino 7880.1: Iliade di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato con le postille di Francesco Petrarca*, Milano, Libreria Malavasi, 2003.
- L. Refe, *Le postille del Petrarca a Giuseppe Flavio (Codice Parigino Lat. 5054)*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- F. Santirossi, *Le postille del Petrarca ad Ambrogio (Codice Parigino Lat. 1757)*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- E. Haywood, *Il Petrarca lettore della Topographia Hibernica di Giraldus Cambrensis*, in *Francesco Petrarca. L'opera latina: tradizione e fortuna*. Atti del XVI convegno (Chianciano-Pienza, 19-22 luglio 2004), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2006, pp. 447-467.
- F. Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Baglio, A. Nebuloni Testa e M. Petoletti. Presentazione di G. Velli, Padova, Antenor, 2006.
- G. Donati, «Petrarca e Osberno di Gloucester», *Studi medievali e umanistici*, 7 (2009), pp. 225-239.
- M. Baglio, «San Paolo nella biblioteca del Petrarca: le postille del codice di Napoli e del Par. lat. 1762», *Aevum*, 82 (2008), pp. 357-427.
- *M. Berté, «Petrarca e le *Philippicae*: le postille del Par. lat. 5802», *Studi medievali e umanistici*, 7 (2009), pp. 241-288.
- *A. Bellieni, «Le postille del Petrarca a Cassiodoro, *De anima* (Par. lat. 2201)», *Studi petrarcheschi*, n.s., 23 (2010), pp. 1-43.
- M. Berté, *Petrarca lettore di Svetonio*, Messina, CISU, 2011.
- M. Petoletti, «Un nuovo manoscritto della biblioteca di Petrarca: il più antico codice degli *Agrimensores* (Wolfenbüttel, Aug. fol. 36 23)», *Studi petrarcheschi*, n.s., 24 (2011), pp. 1-28.
- C.M. Monti, «Le postille di Francesco Petrarca alle *Tragedie* di Seneca», in *Meminisse iuvat. Studi in onore di Violetta De Angelisi*, a cura di F. Bognini, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 547-577.
- «*Reliquiarum servator*». *Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, a cura di M. Ciccuto, E. Fenzi, G. Crevatin, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2012.
- *N. Jakubecki, «Petrarca lector de Abelardo. Transcripción y estudio hermenéutico de las notas marginales al epistolario», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 22 (2015), pp. 147-169.
- *L. Refe, «Petrarch and the Reading of Cicero's *De natura deorum* of the ms. 552-2 of the Médiathèque du Grand Troyes», in *The Afterlife*

of Cicero, ed. by G. Manuwald, London, University of London, 2016, pp. 17-29.

- G. Perucchi, *Le postille alla Naturalis historia di Plinio (Par. lat. 6802)*, Firenze, Le Lettere, i.c.s.

- M. Berté, «Un nuovo codice annotato da Francesco Petrarca: l'autografo delle *Ystorie imperiales* di Giovanni Mansionario», *Filologia medio-latina*, 29 (2022), i.c.s.

Note di lettura alla spicciolata sono state pubblicate in diversi contributi di cui quasi mai costituiscono l'oggetto principale di studio: non provo neppure a elencarli perché correrei il rischio di tralasciarne qualcuno.

Il quadro che le edizioni finora uscite ci restituiscono è multiforme e disomogeneo. Di là dal valore scientifico di ciascuna su cui non voglio entrare, quello che mi interessa evidenziare è la diversità delle soluzioni editoriali adottate. Va subito detto che alcune di queste soluzioni sono state inevitabilmente condizionate da una serie di fattori: la mole dei *marginalia*, le caratteristiche del testo glossato, la sopravvivenza di uno o più postillati laterali di una stessa opera, nonché le norme redazionali della casa editrice ospitante.

Vale la pena di mostrare qualche esempio per dare un'idea, sia pure sommaria, delle diverse *facies* editoriali (ne seleziono un campione che riporto seguendo l'ordine cronologico):

1

ed. Accame 1988 (Quintiliano).

f. 6vb	224. «Virgilius» (I 5, 35)] Virgilius.
	225. «Illud erudicius queritur etc.» (I 5, 36)] Questio.
	226. «Huic opinioni neque omnino accedo neque plane dissentio» (I 5, 37)] Responso.
f. 7ra	227. «dualem 'scripsere' 'legere' etc.» (I 5, 42)] 'Scripsere' 'legere' et cetera.
	228. «'devenere locos' et 'conticure omnes'» (I 5, 43)] Virgilius. <i>Aen.</i> , I 365; II 1.
	229. «'consedere duces'» (I 5, 43)] Ovidius. <i>Met.</i> , XIII 1.
	230. «Antonius Rufus» (I 5, 43)] Antonius Rufus.
	231. «Lucius (Livius ed.)» (I 5, 44)] Livius.
	232. «Et quem pocius ego quam M. Tullium sequar?» (I 5, 44)] M. Tullius.

2

ed. Refe 2004 (Giuseppe Flavio).

f. 1ra-b (Praef. 5-7) *Præsentis autem opus assumpsi credens esse dignum studium Grecis omnibus aperere. Continet (continebit ed.) itaque omnem antiquitatem nostram et conversationis ordinem ex Hebraicis litteris interpretatum. Dudum siquidem, cum bella conscriberem, proposueram declarare, qui fuerunt in incipio (fuerint initio ed.) Iudei et quibus sint usi fortunati et per quem legis latorem sint eruditi hoc quod ad pietatem aliamque virtutis continentiam noscitur adtinere et quam longis pugnantibus invitum novissime venerint ad certamina Romanorum. Sed quoniam ingens erat operis eius valde / complexio, in ipso libro dividens disponensque principia atque finem, conscriptionem ipsam adbrevari temptavi. Tempore namque procedente secundum illud quod solet accidere grandia cogitantibus, nichil quoque segnitius tardiusque successit tantam arripiedi materiam in usu (in usum ed.) extraneæ quippe lingue et a nostra consuetudine peregrine.*

2 cum bella conscriberem] videtur quod secundum librum primo scripsit; argumentum infra, 21° c° 3 quod solet-succes-sit] *manicula*

2: la prima parte della postilla (fino a *scripsit*) è stata già edita da NOLHAC, *Pétrarque*, II, p. 152 n. 4 e *De patrum... codicibus*, p. 25 n. 6. Petrarca rinvia al 21° capitolo del I libro, qui a f. 9va (postilla 142), in cui trova conferma dell'antiorità del *Bellum* rispetto alle *Antiquitates*: «[...] sicut dudum a me dictum est cum bellum iudaicum descripsissem». Vd. Introduzione, p. 72. Con *argumentum* si fornisce lo scioglimento più probabile di una parola abbreviata.

3: Petrarca, che tardava sempre a recare a compimento i suoi grandiosi disegni, si è identificato in questa frase.

3

ed. Baglio, Nebuloni Testa, Petoletti 2006 (Virgilio).

[f. 52r]

1 1

Arma virumque cano, Troie qui primus ab oris

217. «Si prudens sermo bonum est, bonum autem omne animal est.²⁵¹ Prudens versus bonum est, bonum autem omne animal est; versus ergo animal est. Itaque "Arma virumque cano" animal est, quod non possunt rotundum dicere cum vi pedes habeat. "Textorium" inquis "totum mehercules istud quod cum maxime inquit". Dissilio risu» et cetera. Seneca epystola 26^a maiorum [Sen., Ep., 113, 25-26] *m.sup.*

Sul Par. lat. 2270, f. 102b, Petrarca commenta con «Virgilius. Arma v[irum]que c[ano] et cetera» il passo di QUINT., *Inst.*, xi 3, 36 «suspenditur "arma virumque cano", quia illud "virum" as [ad, ed.] sequenda pertinet etc.». già al f. 60b, per QUINT., *Inst.*, i 5, 26, aveva segnalato con «Virgilius» un'altra ripresa dell'*incipit* dell'*Enéide* (ACCAMBI, p. 38, n. 218 e p. 136 n. 1203). L'*incipit* dell'*Enéide* è riecheggiato in *Buc. arm.*, l. 89 e x 84; significativo anche il fatto che nella *Fama*, xi 16, 16 l'antico Lazio sia detto «armis virisque et opibus florens». Circa le critiche petrarchesche ai sillogismi filosofici, partendo dagli ironici spunti seneciani: FINZI in *Ign.*, p. 374. Un «syllogismum montanum ac rusticum» è deriso anche in *Sen.*, xii 2, p. 912.

218. «Res militaris, sicut Latinorum egregius autor carminis sui testatur exordio, armis constat et viris». Vegetius 2^o Rei mil[itaris] [Veget., *Res milit.*, n 1] *m.sup.*

I richiami a Seneca e a Vegezio sono coevi. Il segno di rimando (due pallini uniti da un trattino orizzontale) vicino alla postilla è probabilmente stato rifilato oppure, trovandosi quello per contrassegnare i versi proprio a fianco di *Arma virumque*, vuole indicare il vero *incipit* del poema, nel codice petrarchesco anticipato dai quattro versi *Ille ego qui quondam – Iherentia Martis*. Sul Vegezio Vap. lat. 2103, f. 105a, il passo è contrassegnato da «Virgilius»; il proprio codice, inoltre, presentava la lezione «viribus», corretta da Petrarca in «viris» (TAUSTANO, p. 448 n. 1139).

4

ed. Berté 2011 (Svetonio).

11vb

Aug. 8, 2

251. occisum] exp. -s-

Aug. 9, 1

proposita vita eius velut summa parte sigillatim (partes- singillatim ed.) neque per tempora sed per species exequat, quod distinctius demonstrari cognoscique possint. Bella civilia quinqué gessit: [...] tertium adversus L. Antonium trium viri (triumviri ed.) fratrem etc.

252. neque - possint] * m. d. 253. trium viri] corr. in triumviri in textu

Petrarca evidenzia quanto Svetonio dichiara relativamente al suo modo di fare storiografia, sebbene l'impianto del suo *De viris illustribus* si presenti distante dal modello, come è stato notato da Caterina Malta: «La linea imboccata da Petrarca vira decisamente verso la tradizione classica dei *Cesari* svetoniani», ma «ci parla ovviamente di contiguità di interesse tematico, attento alle personalità dotate di rilievo "politico", non certo di indirizzo storiografico: l'organizzazione per species e non per tempora dei materiali biografici, come l'indugio su *particularia* aneddotici e privati sono estranei alla scelta petrarchesca, ancorata all'*ordo rerum gestarum* e agli aspetti primari della personalità illustre» (PETRARCA, *De vir. ill.* II, CXXXVII con n. 1). *Parte* è errore d'archetipo, corretto nel XV secolo.

Aug. 10, 1¹

nihil convenientius duceus quam necem avunculi [sc. Caesaris] vindicare (-ri ed.) tuerique acta etc.

254. *pie m. d.* 255. 'Hoc opus, hec pietas, hec prima elementa fuerunt / Cesaris, ulcisci iusta per arma patrem'; Ovidius 3^o Fastorum m. inf.

BAGLIO, *Attende*, 60 (n^o 254).

Le due note si completano: nella prima Petrarca commenta con l'avverbio *pie* l'atteggiamento di Augusto che riteneva doveroso vendicare la morte del prozio e

5

ed. Fenzi 2015 (Livio parigino).

Libro I 43r-56r

43r md

Proif. 11 Ceteram aut me amor negotii suscepti fallit, aut nulla unquam res publica nec maior nec sanctor nec bonis exemplis ditior fuit ...

1] Similis constructio infra l. 3^o in contentione Cesonis cum tribunis et cetera et l. 36^o non procul a fine in oratione Eumens, item Rhodiorum

P. vuole probabilmente sottolineare il costrutto della 'comparazione negativa', e per questo rimanda sia all'esempio presente nel resoconto dello scontro tra Ceasone e i tribuni della plebe, III 12, 2-4 (f. 72v); -T. Quinctius Capitolinus [...] Ceasone e i tribuni della plebe, neque in civitate Romana tantam indolem adfirmabat neque in Quinctia gente neque in civitate Romana tantam indolem tant mature virtutis unquam existisse [...] neminem unum esse cuius magis opera putet rem restitutum», sia al discorso di Eumene, re di Pergamo, XXXVII 53, 18 (f. 333r): «nemo miles Romanus magis assiduis in castris fuit vestris quam ego», e alla replica del Rodiesi, *ibid.*, 54, 4-5: «Nichil [...] nobis tota nostra actio, partes conscripti, neque difficulus neque molestus est quam quod cum Eumene nobis disceptatio est». In questo secondo caso, per Petrarca si tratta del l. XXXVI, mancando al suo testo il XXXIII: vedi qui sotto la postilla a 8, 5, e a XXXVI 8, 4 f. 317r. DE NOLHAC 1907, 16.

6

ed. Jakubecki 2015 (Abelardo).

5. EDICIÓN DEL TEXTO

N ^o	Folio y columna	Notación	Texto notado
<i>Incipit Historia calamitatum mearum</i>			
001	1vb	Manicula	Summa petit liuor perflant altissima uenti.
002	2vb	Manicula	Que quanto manifestor, tanto mihi honorabilior existit, et persequendo gloriosiore efficit.
003	2vb	Nota	Sed quoniam prosperitas stultos semper inflat et mundana tranquillitas uigorem mentium amittit et per carnes illecebras facile resoluunt.
004	3rb	f. + egi	Quod quidem sit ferret ei ² / cum predicto puelle auunculo
005	3vb	Manicula + triebel	Non enim facie de his quos plurimum diligimus turpitudinem suspicamus
006	3vb	Triebel	et quod omnes dependunt, non est facile unum lateat
007	4ra	Triebel	Separatio autem hec corporum maxime erat copulatio animarum
008	4va	Manicula	Quod plerumque etiam sancti ad increpacionem mostram diligenter faciunt,

Non mi soffermo sulle micro-differenze (per esempio, la maiuscola o la minuscola all'inizio della trascrizione della nota e il punto fermo o meno alla fine), ma mi limito a far notare lo scarto più significativo: nell'edizione delle note all'*Institutio oratoria* di Quintiliano (n^o 1) viene

riportata una porzione minima del testo di riferimento, mentre in tutte le successive le citazioni del testo di riferimento sono molto più ampie e registrano la lezione del codice usato da Petrarca, che è indispensabile per capire il senso dei suoi interventi marginali di natura filologica e talora anche di quelli di carattere esegetico; per lo più, ma non sempre (come nel n° 5), viene data in caso di discordanza la lezione delle edizioni moderne fra parentesi tonde.

Un'altra discordanza rilevante consiste nel trattamento delle frequenti abbreviazioni che caratterizzano la scrittura delle postille: in alcuni casi lo scioglimento è segnalato dalle parentesi tonde (n° 2-3) mentre in altri non lo è (n° 1, 4-6). Da un punto di vista tipografico la lettura di una nota dove si trovano più abbreviazioni, e dunque una sequenza di parentesi, può risultare faticosa ma, d'altro canto, una trascrizione più 'diplomatica' ha il pregio di restituire con maggiore fedeltà la forma dell'originale e il vantaggio di evidenziare ogni scioglimento imputabile all'editore critico, che talvolta è costretto a deciderlo arbitrariamente perché non è univoco.⁵

Salta, infine, agli occhi l'edizione del Par. lat. 2923, peraltro parziale, uscita nel 2015 presso una rivista spagnola (n° 6), che si discosta in maniera palese da tutte le altre: si presenta in forma di tabella, con una distribuzione dei dati in colonne, in un ordine curioso e senza alcun commento. Si tratta di un esperimento che credo rappresenti un passo indietro rispetto allo stato degli studi sui *marginalia* petrarcheschi, tutti peraltro significativamente assenti nella bibliografia ivi citata. Il fatto, per inciso, che quest'edizione sia uscita in un periodico straniero e a firma di una studiosa pure straniera potrebbe non essere casuale ma rappresentare un segnale preoccupante della poca circolazione o comunque dello scarso impatto che negli ultimi anni i nostri studi hanno avuto e hanno fuori dai confini nazionali.

Eppure, la filologia petrarchesca nel nostro paese ha goduto e gode ancora di buona salute e riguardo al trattamento delle postille ha messo a punto strategie e metodologie sempre più raffinate proprio grazie all'esperienza maturata sul campo dai vari editori. Sebbene quindi non sia

⁵ Capita, per esempio, con i rimandi alle fonti introdotti da *require* e quasi sempre scritti da Petrarca abbreviati: possono essere sciolti o con l'accusativo o col genitivo dell'autore e l'ablativo del luogo dell'opera, nella misura in cui entrambi i costrutti risultano da lui usati; quindi, va da sé che lo scioglimento di questo genere di annotazioni è di servizio per la lettura e non può che essere soggettivo. Del resto, «la varietà del comportamento di chi finora ha pubblicato postille petrarchesche conferma la difficoltà e l'ambiguità della scelta»: Berté, *Petrarca lettore di Svetonio*, p. xxx.

(e non sarà mai) proponibile un rigido modello *a priori* per tutte le edizioni di *marginalia*, la prassi concreta col passare del tempo ha evidenziato la necessità di adottare, in linea di massima e fin tanto che è possibile, soluzioni comuni (e non solo in ambito petrarchesco): dagli elementi macro-strutturali (quali l'ordinamento e la suddivisione del materiale all'interno dell'edizione o la disposizione delle postille nella pagina) al sistema di segni, simboli, abbreviazioni e ai criteri d'interpunzione (come l'uso di maiuscole o minuscole all'inizio e di punto fermo o meno alla fine di ogni nota).

Inoltre, sul piano editoriale, lo sviluppo del contesto digitale potrà favorire ulteriori scelte e riflessioni contribuendo forse a migliorare anche l'edizione cartacea tradizionale, senza però sostituirsi a essa. Qualunque sia il supporto adottato (digitale o cartaceo), è indubbio che questo genere di lavori 'pedanteschi' e 'rudi' (per usare la definizione che Vittorio Rossi dava al suo impegno di editore nazionale delle *Familiari*) richiedono una pazienza e una lentezza che la condizione attuale dei nostri studi, dominati dalle ferree leggi della valutazione, sembra non potersi più permettere.⁶ Ma è pure altrettanto indiscutibile che solo un'edizione integrale di un postillato permette di cogliere a fondo il *modus operandi* del Petrarca annotatore, le sue abitudini di lettore, le ricadute sulla sua attività di scrittore, nonché di identificare eventuali suoi apografi. Passo ora rapidamente a esaminare proprio questi ultimi.

3. L'edizione di postillati apografi

I postillati apografi si dividono in due fondamentali categorie: copie di autografi conservati e copie di autografi perduti.

Per la prima il problema del riconoscimento non sussiste: il confronto con l'originale conservato garantisce la natura del postillato da esso discendente. I manoscritti appartenenti a questa categoria finora identificati sono però una netta minoranza:

- una copia di *marginalia* del Virgilio Ambrosiano, A 79 inf. [già S.P. 10/27];
- una dell'Orazio Laurenziano, Plut. 34, 1;

⁶ V. Rossi, «Per un anatema contro la mancata edizione del Petrarca», *Giornale d'Italia*, 25 dicembre 1921.

- una del commento al *De inventione* di Mario Vittorino, Par. lat. 7748;
- una dell'Omero latino tradotto da Leonzio Pilato, Par. lat. 7880.1-2;
- due dell'*Historia Augusta*, Par. lat. 5816;
- almeno due dell'Apuleio vaticano, Vat. lat. 2193;
- una della *Naturalis historia* di Plinio, Par. lat. 6802;
- una dello Svetonio oxoniense, Exeter College 186.⁷

Si differenziano l'uno dall'altro per una maggiore o minore aderenza all'antigrafo perché l'atteggiamento dei copisti è di norma più libero e disinvolto davanti a testi a basso gradiente d'autorialità come sono i postillati: capita che del modello si trascriva solo ciò che interessa o che si capisce, che lo si contamina con note o segni d'attenzione altrui, che si modifichi il dettato originario nella forma, nella grafia, nel contenuto.⁸ E anche, quando è Petrarca a essere il modello, il comportamento della maggioranza dei copisti non cambia: lo si può facilmente riscontrare collazionando i postillati apografi con i rispettivi autografi conservati.

Alcune di queste testimonianze sono particolarmente preziose perché consentono il recupero di *marginalia* che nell'originale si sono guastati o non sono più leggibili. È il caso del codice BPL 6 della biblioteca dell'Università di Leiden, che tramanda i libri II-IV della *Naturalis historia*, nel quale Hermann Walter ha per primo segnalato la presenza di annotazioni copiate dal Plinio petrarchesco (Par. lat. 6802), le quali permettono di leggere quelle corrispondenti nell'originale laddove questo pre-

⁷ Per un loro elenco vd., da ultimo, M. Berté, «Le postille apografe di Petrarca a Svetonio nel Par. lat. 5808», *Studi medievali e umanistici*, 17 (2019), pp. 29-54: 30 n. 1; si tratta per Virgilio del ms. 960 della Bibl. Casanatense di Roma, trascritto dal funzionario visconteo Astolfino Marinoni nel 1393-1394; per Mario Vittorino del ms. V B 19 della Bibl. Nazionale di Napoli, finito di copiare nel 1391; per Orazio del ms. HRC 35 (già 17) dell'University of Texas di Austin, vergato da Bartolomeo Sanvito verosimilmente a Padova nel 1460-1461; per Omero del ms. V E 29 della Bibl. Nazionale di Napoli, copiato nel sec. XIV; per Plinio del codice BPL 6 della Bibl. der Rijksuniversiteit di Leiden, apografo parziale la cui trascrizione (almeno dei primi diciassette libri) è stata eseguita nel 1382 da Georgius de Brega; per l'*Historia Augusta* del Vat. lat. 5301, copiato nel Quattrocento da Bonaccursius de Pisis, e dell'Ambr. A 269 inf., che forse ne deriva; per Apuleio dell'Ottob. lat. 2091 e del suo apografo ms. IV G 55 della Bibl. Nazionale di Napoli, ambedue della fine del XIV secolo; per Svetonio del Par. lat. 5808, che deriva dal manoscritto oxoniense.

⁸ Vd., da ultimo, M. Berté, M. Petoletti, *La filologia medievale e umanistica*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 36.

senta note tagliate per via di una sciagurata rilegatura.⁹ O ancora è il caso del Par. lat. 5808 che è *descriptus* dal più annotato fra i tre manoscritti svetoniani postillati da Petrarca (Oxford, Exeter College, 186): nel postillato autografo mancano porzioni di testo a causa della caduta di alcune carte in età moderna, per le quali occorre ricorrere all'apografo, che ha una ventina di varianti e note nei margini corrispondenti.¹⁰ Dal momento però che il copista del Parigino risulta non del tutto fedele all'autografo, non è dato sapere quanti e quali dei marginali che si incontrano nelle porzioni di testo cadute nel codice di Petrarca risalgano effettivamente a lui; ma è comunque verosimile che alcuni di essi si trovassero nell'autografo e quindi non è parso azzardato trattarli e pubblicarli al pari degli originali.¹¹ Sia il manoscritto di Leiden sia il Par. lat. 5808 assumono dunque il ruolo di testimone unico laddove il rispettivo modello ha accidentalmente subito perdite parziali o integrali di fogli.

La seconda categoria, quella dei postillati apografi privi del modello autografo, pone decisamente più problemi, ma è, per ovvie ragioni, più importante ai fini della ricostruzione della biblioteca di Petrarca. La prima difficoltà riguarda il loro riconoscimento, per il quale il raffronto con l'altra categoria può servire a stabilire una casistica di comportamento dei copisti di fronte ai *marginalia* petrarcheschi e consente di dedurre una serie di indizi utili per l'individuazione di postille copiate, con un grado maggiore o minore di probabilità:

- 1) una collocazione nel margine o una trascrizione erronea fanno subito pensare a una nota copiata, anche se non ci dicono da dove sia stata copiata;
- 2) il ricorrere dello stesso marginale di fianco allo stesso luogo in più manoscritti suggerisce l'esistenza di una fonte comune, ma in caso di interventi poco significativi, come un notevole o una graffa, è possibile la poligenesi;
- 3) la formulazione del dettato o la disposizione nella pagina o la presenza di segni d'attenzione simili a quelli ricorrenti in Petrarca (monogramma per *nota* o graffa a forma di fiorellino) possono essere spie di

⁹ Vd. G. Perucchi, «Le postille di Petrarca a Plinio nel ms. Leiden, BPL 6», *Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere 'La Colombaria'*, 75 (2010), pp. 65-116 e, da ultimo, Ead., *Le postille alla Naturalis historia*; vd. anche sopra, p. 111 n. 7.

¹⁰ Le lacune corrispondono a *Claud.* 7, 1-21, 4 (ff. 94r-98r) e *Domit.* 2, 1-15, 2 (ff. 143v-148r) e ai vv. 14-41 dei *Monosticha* di Ausonio (ff. 150v-151r).

¹¹ Vd. Berté, «Le postille apografe di Petrarca a Svetonio nel Par. lat. 5808», pp. 29-54.

dipendenza da suoi esemplari ma il magistero esercitato da lui fu tale da produrre fenomeni imitativi anche sul piano grafico e codicologico;

4) denunciano una discendenza da un perduto postillato di Petrarca anche i parallelismi o gli incroci con le sue opere, ma anche in questo caso la poligenesi non è da escludere;

5) allo stesso modo la segnalano anche i rinvii incrociati a postille di suoi codici conservati e contenenti scritti di altri autori;¹²

6) un esplicito riferimento nella nota a un'opera di Petrarca o a lui stesso è una prova tanto forte quanto rara, perché di solito un copista vigile evita di trascrivere note che contengano riferimenti personali sul suo vero autore o comunque le modifica per adattarle al nuovo contesto.¹³

Proprio sulla base di alcuni di questi indizi, nel 1954, Billanovich ha potuto riconoscere un manipolo di apografi del xv secolo di un perduto esemplare in cui Petrarca leggeva l'Eusebio-Girolamo-pseudo Prospero: Ravenna, Biblioteca Classense, 294; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 83 23 Aug. fol.; Vat. ross. 549; Poppi, Biblioteca Comunale, 30 (gli ultimi due, in realtà, con una sola nota di origine petrarchesca). Lo stesso Billanovich ha edito la totalità delle loro annotazioni, delle loro varianti e dei loro segni d'attenzione che, secondo lui, derivavano dall'originale petrarchesco, per un totale di trecentoquaranta marginali.¹⁴

¹² Questo indizio, in particolare, ha consentito il riconoscimento di due apografi del perduto originale petrarchesco con il *De lingua latina* di Varrone (Napoli, Bibl. Nazionale, IV A 2, vergato alla fine del Trecento e poi appartenuto ad Aulo Giano Parrasio e Antonio Seripando, e Basel Universitätsbibliothek, F IV 13, scritto probabilmente in Francia nella seconda metà del Quattrocento), su cui vd. G. Piras, «Nuove testimonianze dalla biblioteca di Petrarca», in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*. Atti del Congresso Internazionale, Firenze 5-10 dicembre 2004, a cura di D. Coppini, M. Feo [= *Quaderni petrarcheschi*, 17-18 (2007-2008)], pp. 829-856: 847-851.

¹³ Non considero il caso di menzione esplicita di una postilla di Petrarca all'interno di una sua opera perché è eccezionale: la *Sen.* 16, 3, 67 (Arquà, maggio 1373) contiene la citazione di una nota che lui aveva vergato accanto a Cicerone, *Off.* 2, 86 e che recita: «Ubi sunt, queso?». Non abbiamo il manoscritto originale ma abbiamo un apografo, il Vat. Pal. lat. 1820, f. 24r, che tramanda questa identica postilla nel margine, su cui vd. G. Billanovich, «Petrarca e Cicerone», in *Miscellanea Giovanni Mercati*, IV, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1946, pp. 88-106, poi in *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 97-116.

¹⁴ Idem, *Un nuovo esempio delle scoperte e delle letture del Petrarca. "L'Eusebio-Girolamo-PseudoProspero"*, Krefeld, Scherpe, 1954, poi in Idem, *Petrarca e il primo Umanesimo*, pp. 187-236. Da alcuni di questi *marginalia*, per esempio quelli accompagnati dalla formula «sic erat in exemplari» (vd. *ibid.*, n° 29 e 40), sembrerebbe che a

E, sebbene nessuno di questi marginali riveli la sua illustre provenienza in maniera palese, il loro insieme, per forma e contenuto, porta a dare senz'altro ragione all'ipotesi di Billanovich e a condividere la sua scelta di pubblicarli tutti, pur nella consapevolezza che qualcuno potrebbe non essere autentico.¹⁵

Una ventina d'anni dopo, nel 1979, Silvia Rizzo ha offerto un'edizione «il più possibile completa» delle annotazioni alla *pro Cluentio* di Cicerone «più fondatamente» attribuibili a Petrarca e tramandate da una ventina di apografi, il più autorevole dei quali è il Vat. lat. 9305. A differenza dell'edizione di Billanovich, quella della Rizzo, che comprende quarantasette postille, non ha incluso la ricca messe di graffe, manine e altri segni d'attenzione perché di più incerta paternità.¹⁶ In quella stessa sede la studiosa si augurava che qualcuno prima o poi portasse a termine un'edizione di tutte le annotazioni di Petrarca alle orazioni di Cicerone sia per acquisire una conoscenza più completa del suo profilo culturale sia per «il loro autonomo valore filologico».

Sono passati più di quarant'anni e quell'augurio è rimasto disatteso. Se ne comprende bene la ragione: la situazione testimoniale di questi *marginalia* è così articolata e abbondante (nel corso degli anni sono peraltro emerse ulteriori copie) che la selezione del materiale sicuramente autentico da quello spurio è oggettivamente complicata. Io stessa

sua volta Petrarca copiasse annotazioni dal suo esemplare, talora dichiarandolo, e tuttavia va detto che espressioni simili sono senza dubbio insolite per lui; analogamente vd. Reeve, «Recovering Annotations by Petrarch», p. 340, che considera «uncharacteristic of Petrarch» una postilla apografa di analogo tenore: «in veteri codice habetur *quodquod*». Su apografi che conservano note di Petrarca da lui copiate dal suo antigrafo, le quali poi passano nei suoi apografi e sono da considerarsi sue, e sul problema più generale del riconoscimento di glosse non autografe vd. Í. Ruiz Arzálluz, «Petrarca, el texto de Terencio y Pietro da Moglio», in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, pp. 765-807: 787-792.

¹⁵ In seguito, sono state riconosciute altre copie di perduti esemplari petrarcheschi di orazioni ciceroniane; per un loro elenco vd., da ultimo, M. Fiorilla, M. Cursi, «La fortuna di Petrarca lettore dei classici: il caso del Vaticano Latino 9305 e altri postillati apografi», in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, a cura di L. Marcozzi, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 227-239: 230-232, con la bibliografia ivi data.

¹⁶ Al riguardo, infatti, «non si deve dimenticare che lettori diversi possono facilmente soffermarsi sul medesimo passo, specie se si tratta di sentenze o affermazioni di carattere generale ... , e non si può neppure escludere che alcuni segni risalgano a un comune subarchetipo anziché all'originale petrarchesco»: S. Rizzo, *La tradizione manoscritta della Pro Cluentio di Cicerone*, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1979, pp. 23-43 e 125-131 (questa e le citazioni nel testo sono alle pp. 125-126).

avevo provato a raccogliarli tempo fa, ma a un certo punto mi sono arenata di fronte all'impossibilità di restituire un quadro filologicamente e storicamente corretto della loro tradizione. I problemi sono in una certa misura analoghi a quelli che qualsiasi editore di un testo conservato in più redazioni, non autografe, si trova ad affrontare quando deve sceverare le varianti d'autore da quelle di trasmissione, ma con i *marginalia* l'aggravante è – come si è detto – il comportamento disinvolto e, nel contempo, selettivo dei copisti di fronte al modello.¹⁷

Più semplice sembrerebbe il compito di un editore quando l'apografo sopravvissuto è uno solo. E tuttavia anche in tali circostanze gli interventi petrarcheschi non sono sempre enucleabili con sicurezza. Prendiamo due esempi.

Negli anni Novanta del secolo scorso il filologo classico L.D. Reynolds, editore del *De finibus* di Cicerone, ha segnalato un codice di opere filosofiche dell'oratore antico, scritto probabilmente a Padova nell'ultimo quarto del sec. XIV e oggi conservato a Madrid, Biblioteca Nacional, 9116, nel quale il copista ha trascritto scrupolosamente insieme al testo un gran numero di annotazioni di sicura provenienza petrarchesca. Reynolds ne ha ricostruito la posizione stemmatica all'interno della tradizione ciceroniana e ha ipotizzato che esso fosse stato copiato da almeno due se non tre esemplari della biblioteca di Petrarca. Il copista, a parte un passo del *De divinatione*, è uno solo e sono assegnabili alla sua mano anche i *marginalia*, con l'eccezione di occasionali note di un'altra più tarda.¹⁸ Fra questi ce ne sono alcuni difficilmente o nient'affatto riconducibili a Petrarca perché si trovano nella sezione del manoscritto con il *De natura deorum* e il *De divinatione* priva dei segni caratteristici petrarcheschi oppure perché sono scritti in volgare italiano.

Inoltre, con una cautela condivisibile, Reynolds ha giudicato non autentici i tanti *notabilia* che registrano nomi propri di persona o di luogo poiché, sebbene ricorrenti nel Petrarca annotatore, non possono considerarsi esclusivi dell'umanista, come pure altre note di sapore medie-

¹⁷ Il fatto, per esempio, che una postilla non si conservi in tutti gli apografi non significa che essa non possa risalire a Petrarca.

¹⁸ L.D. Reynolds, «The Transmission of the *De finibus*», *Italia medioevale e umanistica*, 35 (1992), pp. 1-30 e Idem, «Petrarch and a Renaissance Corpus of Cicero's Philosophica», in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Proceedings of a conference held at Erice, 16-22 October 1993, a cura di O. Pecere, M.D. Reeve, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 409-433. Il secondo contributo rinvia al precedente con annata e anno sbagliati (36, 1996) e tale errore si è ripercosso nella bibliografia secondaria.

vale o contenenti un'idea sbagliata in nessun modo attribuibile a lui. Dei moltissimi *marginalia* senza dubbio risalenti a Petrarca Reynolds ha fornito soltanto un campione ridotto, suddividendoli per categorie:

- quelli con rimandi ad altre opere di Cicerone o ad altri autori;
- quelli che rivelano interessi e preoccupazioni personali riscontrabili in altri scritti petrarcheschi;
- quelli che hanno un carattere e uno stile peculiari di Petrarca (per esempio, le esclamazioni esortative come *audi* o giudizi espressi con avverbi come *preclare* o *facete*);
- quelli con rinvii interni al codice stesso identici nella formulazione a quelli utilizzati costantemente dall'umanista.¹⁹

Vengo al secondo esempio, quello del Par. lat. 8061 con la *Tebaide* di Stazio. Nohac per primo ha identificato chi ne ha vergato il testo e il corredo di *marginalia*: si tratta di Francesco Nelli, amico di Petrarca e priore dei Santi Apostoli, morto di peste nel 1363. E Nohac – lo si è già accennato – ha pure concluso che alcune postille del Parigino, in particolare quelle contenenti rimandi ad *auctores* classici, fossero state trascritte da un esemplare petrarchesco. Pur essendo questi rinvii tutti a scrittori assai diffusi nel medioevo, ovvero Orazio, Lucano, Valerio Massimo, Boezio, la loro presunta paternità petrarchesca trova comunque una legittima giustificazione nello stile e nella *facies* in cui sono formulati e disposti nella pagina. Ciò nonostante, una cautela nell'attribuzione è comunque obbligatoria perché il copista dello Stazio parigino non era solo colto ma era anche ammiratore e familiare di Petrarca: con lui condivideva letture e interessi, si scambiava libri ed epistole e quindi come lettore/annotatore doveva avere abitudini e reazioni simili a quelle dell'illustre amico, anche se non risultano conservati altri esemplari con postille di mano di Nelli.

La situazione di questo manoscritto è poi ulteriormente complicata dal fatto che alcuni dei tanti segni d'attenzione inseriti da Nelli nei margini sono *maniculae* che nel tracciato ricordano quelle di un altro suo

¹⁹ A quest'ultima tipologia appartiene la nota di f. 216v «huic respondetur infra libro proximo carta 7 col. 2 ad finem» (in margine a *Fin.* 3, 48), che è particolarmente preziosa perché rivela il fatto che è stata senza dubbio copiata da un antigrafo il cui testo era vergato su due colonne, e non a piena pagina come è invece il codice di Madrid in cui oggi si conserva. Al riguardo mi è già capitato di osservare che eccezionalmente, infatti, un apografo può fornire informazioni sulla *facies* del perduto modello, anche se non è affatto scontato che la riproduca: vd. Berté, «Le postille apographe di Petrarca a Svetonio», pp. 36-37.

illustre amico, Giovanni Boccaccio. Per di più una postilla dello Stazio parigino, «descriptio domus Martis» a f. 60v, compare identica nel codice esemplato nei secc. XII e XIII, oggi Laur. 38, 6, che tramanda la *Tebaide* accompagnata dal commento di Lattanzio Placido e che è appartenuto proprio al Certaldese, che vi lasciò esilissime tracce della sua lettura e questa sola nota, a f. 88r in corrispondenza dello stesso luogo staziano, *Theb.* 7, 40-42. Essa consiste in una banale indicazione del contenuto dei versi corrispondenti e potrebbe, in realtà, risalire a un'esegesi precedente, ma la somiglianza nella disposizione del marginale nel Parigino e nel Laurenziano rafforza l'ipotesi che Nelli l'abbia copiata proprio dal manoscritto di Boccaccio.

Lo Stazio parigino è quindi con ogni probabilità il risultato di un lavoro di collazione che Nelli fece utilizzando un perduto antigrafo petrarchesco, il Laurenziano di Boccaccio e forse ulteriori esemplari staziani, fra cui gli altri due appartenuti al Certaldese e oggi dispersi, e che da ognuno dei modelli copiò segni d'attenzione, varianti testuali e annotazioni, magari affiancandoli a qualcuno proprio.²⁰

Come trattare allora questo e altri postillati apografi da un punto di vista editoriale? Sembra evidente che un'edizione dei *marginalia* che possano essere ricondotti con sicurezza a Petrarca o a lui soltanto è irrealizzabile. In caso di tradizioni unitestimoniali, come il Cicerone di Madrid e lo Stazio di Parigi, si potrebbe decidere di pubblicare l'intero corredo di note ponendosi in una prospettiva di filologia di ricezione e non d'autore, ma credo che il gioco non valga la candela. Chi pratica il mestiere di filologo, del resto, è tenuto a fare sempre e comunque delle scelte ed è costretto di continuo a tracciare delle linee di confine, fra ciò che è errore e ciò che non lo è, fra ciò che è variante d'autore e ciò che è variante di trasmissione, ma anche e soprattutto fra ciò che ha senso pubblicare e ciò che non lo ha o lo ha meno.

Nello specifico, oltre tutto, la filologia petrarchesca ha ancora altre sfide da affrontare e ben più importanti: penso all'edizione critica di trattati fondamentali come il *De remediis utriusque fortune*, il *Secretum*, il *De sui ipsius et multorum ignorantia* o di postillati autografi come il Par. lat. 5720 con Curzio Rufo e il Par. lat. 8082 con Claudiano; meglio quindi concentrarsi su questi obiettivi e non disperdere risorse ed energie. D'altro canto, la ricerca sui postillati apografi deve continuare: sono sicura che ci riserverà nuove scoperte e che uno studio mirato e appro-

²⁰ Sulla postillatura di questo manoscritto vd. M. Berté, «Un codice della *Tebaide* fra Boccaccio, Petrarca e Francesco Nelli», *Studi sul Boccaccio*, 45 (2017), pp. 1-28.

fondito di quelli già noti consentirà di sgombrare il campo da false attribuzioni e di fare maggior chiarezza su quelle incerte.

Con l'amico Marco Petoletti, oltre alla voce *Petrarca* per il secondo volume di *Autografi dei letterati italiani* (insieme a Stefano Zamponi), stiamo anche allestendo la sezione *Biblioteca* per il portale *Petrarca online*, dove abbiamo deciso di inserire i principali postillati apografi. È stato per noi imprescindibile ripartire dalla lista edita nel 2003 da Michele Feo nel catalogo *Petrarca nel tempo*, alla quale si dovranno però apportare inevitabili aggiornamenti.

Chiudo proprio con un manoscritto che Feo colloca nella lista dei codici con «postille dubbie o ipotetiche»: il Laur. 47, 37 che conserva le epistole di Plinio il Giovane, il cui testo e i cui marginali sono stati copiati a Firenze nel 1420 con ogni probabilità da un perduto modello veronese.²¹ Riguardo a questo codice, all'inizio degli anni Novanta del Novecento, Vincenzo Fera ha osservato come alcune delle annotazioni, vergate da più lettori, ricalcassero «le abitudini e le tecniche di costruzione di quelle petrarchesche» a fronte di altre sicuramente risalenti ad altri postillatori, come la nota a f. 47r, accanto all'*Epist.* 3, 21, che reca la firma (pure non autografa) del giudice e bibliofilo veronese Leonardo da Quinto, morto nel 1392.²² Alla fine del suo contributo Fera prudenzialmente ha concluso che non è da escludere «l'attribuzione delle note» più eloquenti proprio a da Quinto, il quale per ambiente e cultura poteva aver assorbito «la tecnica di lettura di Petrarca». Dal canto mio, quest'ultima ipotesi attributiva mi sembra la più plausibile perché i *marginalia* che potrebbero ricondurre a Petrarca sono assai pochi e nessuno di essi è decisivo, ma soprattutto perché non si ha alcuna prova che il loro contenitore risalga a un manoscritto di Petrarca, dal momento che la sua conoscenza dell'epistolario pliniano non trova conferme inequivocabili nella sua produzione, per quanto le condizioni storiche non la neghino e per quanto qualche possibile debito sia stato ravvisato nelle sue opere.

²¹ *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*. Catalogo della mostra, Arezzo, Sottochiesa di San Francesco 22 novembre 2003-27 gennaio 2004, a cura di M. Feo, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2003, pp. 459-496 (la citazione è a p. 494).

²² V. Fera, «La filologia del Petrarca», in *Petrarca latino: le origini dell'Umanesimo*, 367-391: 389-391, con la bibliografia ivi data e con la pubblicazione di alcune postille per lui più significative: per esempio, a f. 3v, in mg. a *Epist.* 1, 6, 1 «Audite, ignavi, hominem studiosum»; a f. 6r, in mg. a *Epist.* 1, 9, 4-5 «Attende, solitarie» e «quam pulcherrima solitudo». La mano di Leonardo da Quinto è presente nei margini di uno dei tre testimoni delle *Ystorie imperiales* di Giovanni Mansionario, oggi conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona, CCIV (189), di cui fu proprietario; su questo manoscritto vd., da ultimo, Berté, «Un nuovo codice annotato da Francesco Petrarca».

Mi riferisco, per esempio, alla prima lettera delle *Familiari*, in cui Paolo Cherchi ha segnalato affinità e differenze con la prima epistola pliniana, o al *De vita solitaria*, che per l'editore Karl Enenkel conterrebbe un paio di echi da due lettere pliniane, o al celebre aneddoto sulla virtù di Livio, per ammirare la quale in molti si muovevano dalle più lontane regioni del mondo, narrato in un'epistola sia di Plinio il Giovane (2, 3, 8) che di Girolamo (53) e ricordato da Petrarca più volte, ossia in *Mem.* 2, 19, 1; *Fam.* 24, 8, 1-2 e *Sen.* 16, 7, 9. Solo nella prima di queste tre occorrenze c'è un'esplicita menzione di Plinio come fonte dell'episodio, che però Petrarca potrebbe aver recuperato per via indiretta.²³ Questo Laurenziano, quindi, andrà probabilmente espunto dal novero dei suoi apografi a meno che non emergano nuovi e decisivi elementi a sostegno della sua illustre origine.

Se è vero, infatti, che riguardo all'assegnazione a Petrarca di postillati non autografi «non esistono regole univoche applicabili indifferentemente a tutti i testi», è altrettanto vero che i progressi degli studi sui suoi *marginalia* in questi ultimi decenni ci permettono di muoverci su questo terreno così insidioso con più sicurezza e di separare il grano dal loglio con maggiore nettezza.²⁴

MARCO PETOLETTI

Publicare il De vita solitaria di Petrarca: manoscritti, fonti, fortuna

Editing Petrarch's De vita solitaria: Manuscripts, Sources, Fortune

ABSTRACT

Petrarch attended to write the *De vita solitaria* from 1346 to 1366, when he sent the dedication copy to Philippe of Cabassole; urged by the abbot of Camaldoli, he later resumed the work on this treatise and added the literary por-

²³ P. Cherchi, «Petrarca (*Familiares* I, 1) e Plinio il Giovane (*Epistolae* I, 1)», *Rassegna europea della letteratura italiana*, 24 (2004), pp. 101-105 e Petrarca, *De vita solitaria*. *Buch I*, hrsg. von K.A.E. Enenkel, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1990, pp. 540, 548, 551-552. Per l'aneddoto liviano vd., da ultimo, M. Berté, «Autobiografia o invenzione nelle due lettere a Donino di Piacenza (*Sen.* XVI 6-7)?», *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di scienze, lettere e arti. Parte. III. Memorie della classe di scienze morali, lettere ed arti*, 131 (2018-2019), pp. 359-374: 361-367 con la bibliografia qui data.

²⁴ Fera, «La filologia del Petrarca», p. 391.

trait of saint Romualdus. Notwithstanding the impressive number of manuscripts of the *De vita solitaria*, the discovery of the dedication copy sent to Philippe of Cabassole (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 9633) solved the many problems to be faced in view of the *constitutio textus*. Anyway, some other manuscripts have to be taken into consideration: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3357, which was written during Petrarch's lifetime and whose marginal notes witness a dialogue between the author and an anonymous keen reader (perhaps Donato Albanzani), and Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 26 sin. 8, copied by Tedaldo Della Casa. Moreover, a careful analysis of Petrarch's sources is of paramount importance in establishing proper textual choices for the critical edition.

Keywords

Petrarch; *De vita solitaria*; manuscript tradition; authorial philology.

marco.petoletti@unicatt.it

Università Cattolica del Sacro Cuore

Dipartimento di Studi medioevali, umanistici e rinascimentali

Largo A. Gemelli 1, 20123 Milano

Il 6 giugno 1366 Petrarca inviò a Philippe de Cabassole, suo caro amico e allora patriarca di Gerusalemme, con la *Sen. VI 5* la copia di dedica del proprio trattato, il *De vita solitaria*, a lungo atteso. Si concluse quindi una storia che era iniziata venti anni prima, nel 1346, quando a Valchiusa, durante la Quaresima, Petrarca aveva steso una prima versione della sua opera con l'intenzione di donarla a Philippe, vescovo di Cavailon, pagandogli, come egli stesso ebbe a dire nel prologo, una sorta di decima di natura intellettuale. È possibile seguire passo passo la complessa genesi del *De vita solitaria* in virtù delle informazioni disseminate da Petrarca stesso nella sua produzione epistolare.¹ Vari ostacoli si erano però frapposti e l'autore, come era suo costume, ritardò per anni lo scioglimento del voto, nonostante le sollecitazioni e la sua stessa volontà di scrivere la parola fine. Le occupazioni, la lentezza nella revisione, l'assenza di copisti affidabili avevano procrastinato la conclusione dell'impresa; oltretutto, le molte letture di quegli anni gli avevano

¹ B.L. Ullman, «The composition of Petrarch's *De vita solitaria* and the history of the Vatican manuscript» (1946), in Id., *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1973², pp. 135-175; M. Petoletti, «Il manoscritto di dedica del *De vita solitaria* rivisto e corretto da Petrarca», *Italia medioevale e umanistica*, a. LXI (2020), pp. 129-150: 129-140.

offerto materia utile per arricchire il *De vita solitaria*, che ne uscì profondamente modificato da quell'aurorale 1346 quando l'opera era stata cominciata. Del resto Petrarca, come ebbe a confessare a Donato Albanzani nella *Sen. V 4*, si considerava un secondo Protogene, l'antico pittore incapace di rifinire le proprie creazioni con l'ultima pennellata, di cui è menzione nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, XXXV 80: si sa che a margine delle parole che l'enciclopedista dedica a Protogene, nel suo manoscritto, ora Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 6802, f. 256v, Petrarca scrisse rivolgendosi a sé: «[Attende], Francisce, / dum [sc]ribis».

Un nuovo entusiasmo lo sollecitò a riprendere le fila di un discorso in parte interrotto, quando a Milano tra 1353 e 1361 fu ospite di s. Ambrogio. Chissà poi se la falsa notizia, giuntagli il 22 agosto 1361 e fissata tra le note obituarie del Virgilio Ambrosiano, che Philippe de Cabassole fosse morto non lo abbia in un certo qual modo stimolato a raggiungere con slancio il traguardo della conclusione. È un fatto, come risulta dalle lettere di Petrarca stesso, che nel 1362 l'originale dell'opera era nelle mani dell'amico Moggio Moggi che avrebbe dovuto attendere a copiare in bella il *De vita solitaria*: non è dato sapere se questo progetto si sia concretizzato. Nel dicembre 1365 comunque l'autografo era a disposizione di un sacerdote padovano, identificato con Giovanni da Bozzetta, che ebbe per lascito testamentario il Breviario di Petrarca, per esemplare il manoscritto da consegnare a Philippe. È Petrarca stesso a scriverne nella *Sen. V 1* a Boccaccio, il quale aveva incontrato qualche tempo prima ad Avignone durante una sua missione diplomatica il Cabassole che spazientito gli aveva chiesto lumi sul *De vita solitaria*. Questa volta sicuramente l'incarico venne onorato e finalmente nel giugno del 1366, avvalendosi della mediazione di un altro amico, Sagremor de Pommiers, Petrarca poté far recapitare a Philippe l'opera così a lungo attesa. Notoriamente la vicenda non si concluse con l'invio della copia di dedica: più tardi, negli anni Settanta del sec. XIV, come si legge nella *Sen. XVI 3*, spedita il 1° maggio 1373 al medico Francesco Casini da Siena, il priore di Camaldoli, Giovanni Abbarbagliati, ebbe occasione di consultare a Venezia lo stesso autografo del *De vita solitaria*, tutto segnato nei margini da aggiunte: lo poté fare grazie a un amico fidatissimo, che è possibile identificare con Donato Albanzani, 'custode' della biblioteca petrarchesca in laguna. Il religioso, non avendo reperito nella rassegna dei *virii illustres solitarii*, di cui è costituito il II libro, un ritratto del suo fondatore Romualdo, si era risentito e ne chiese conto. L'assenza era causata non certo da cattiva volontà ma dall'ignoranza, sicché Gio-

vanni si premurò di far pervenire a Petrarca un manoscritto con la vita di Romualdo stesa da Pier Damiani e l'autore provvide a riassumerla in un ampio medaglione da inserire, in rigoroso ordine cronologico, nella struttura del II libro: si tratta del *supplementum* su Romualdo, cui forse un altro, dedicato questa volta a Giovanni Gualberto, fondatore dei Vallombrosani, sarebbe seguito su suggerimento di un altro amico, se Petrarca avesse avuto adeguate informazioni.

Il *De vita solitaria* ebbe largo successo mentre il suo autore era in vita: quando giunse ad Avignone, alti prelati ne chiesero copia al dedicatario Philippe finalmente accontentato. Il Cabassole ne rimase tanto colpito da far leggere l'opera a mensa, alla presenza di grandi uomini, al posto delle Sacre Scritture. Boccaccio ne ebbe un esemplare: nella già ricordata *Sen. V 1*, ma solo nella redazione originaria, Petrarca lo informa di avere ordinato allo stesso sacerdote padovano che doveva trascrivere il *De vita solitaria* per Philippe di realizzarne un'altra copia perché fosse recapitata al suo più grande discepolo. Si ignora se quest'incarico sia andato a buon fine: è però certo che Boccaccio poté leggere il trattato, lasciandone tracce evidenti nelle sue opere della maturità, in particolare nella *Genealogia*.² Altri amici, pur tenuti a un apparente riserbo e ammoniti a non divulgarla, come lo stesso Donato Albanzani, ebbero la sospirata opera.³

Il numero di manoscritti giunto fino ai nostri giorni è imponente, intorno alle 130 unità, e testimonia con eloquenza la fortuna del *De vita solitaria* in ogni paese d'Europa.

Tra tanti codici un ruolo di primo piano spetta al ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3357 (= V), scritto quando l'autore era ancora in vita e già presunto autografo, almeno secondo l'intuizione di Bernardo Bembo che con una sorta di intelligente perizia a f. 1v, dove registrò anche le prove a sfavore, vi identificò la mano di Petrarca. L'autografia venne smentita, ma le qualità filologiche di V, che per altro appartenne in seguito a Coluccio Salutati, furono confermate dagli studi. All'inizio del sec. xx Pio Rajna, incaricato di realizzare l'edizione critica del *De vita solitaria* per la Commissione Nazionale, dopo un'attenta analisi di V ne proclamò il primato e salutò questo testimone come «qual-

² M. Petoletti, «*Quid tuum seu a te factum non laudem?* Amitié intellectuelle et culture dans les lettres de Boccace à/sur Pétrarque», in *Echanges épistolaires autour de Pétrarque et Boccace*, sous la direction de S. Ferrara, Paris, Honoré Champion, 2021, pp. 85-102: 93-94.

³ Petoletti, «Il manoscritto di dedica», pp. 129-140, con i rimandi bibliografici che occorrono sulla genesi del *De vita solitaria*.

che cosa di più raro ancora che un autografo non sia». ⁴ Lo inducevano a una dichiarazione così solenne e impegnativa numerose prove, al di là della generale correttezza del testimone: per esempio il fatto che il *supplementum romualdinum* fosse aggiunto su un foglio a parte, con indicazioni per inserirne il testo nel luogo opportuno e soprattutto una serie di note marginali in cui si stabilisce una sorta di colloquio tra l'autore e il lettore del manoscritto, preoccupato per problemi di ordine testuale o interessato all'identificazione di fonti sottaciute. A queste domande, introdotte dall'imperativo «Pete» o «Scito», lo stesso Petrarca sembrava avere dato adeguata risposta. L'esempio più clamoroso è forse rappresentato dalla nota di f. 4v, sul margine sinistro, in relazione a *Vita sol.*, I 3, 10 (ed. Martellotti, p. 324). Qui Petrarca attacca quegli ipocriti che in città arringano le folle e parlano continuamente di vizi e virtù, pensando così di esercitare un'attività più utile della solitudine, e allude al 'morso di un dente satirico'; si astiene però dal riportarne direttamente il dettato, perché non adeguato al suo interlocutore, evidentemente per il tono triviale: «Vix temperare michi potui, quominus unum satyrici dentis morsum huic loco valde, nisi fallor, congruentem interponerem. Sed cogitans ad quem sermo michi est, stilo potius aliquid quam verecundie subtrahendum credidi». Nel Vat. lat. 3357 *ad locum* sul margine sinistro si trova la nota interrogativa: «Scito quis locus sit quem supprimit». Il postillatore, dopo aver ottenuto la risposta, precisa: «Dixit esse versus Iuvenalis: "Et de virtute locuti" et cetera (Iuv. 2, 19-20)». Si capisce così perfettamente perché Petrarca si era trattenuto dalla citazione di versi non proprio di vena finissima, se si pensa che il testo di Giovenale, dopo l'*incipit* trascritto nella postilla, prosegue con queste parole: «clunem agitant». È chiaro che soltanto l'autore avrebbe potuto soddisfare la curiosità dell'intelligente lettore di V. Su suggerimento di Francesco Novati, già Pio Rajna avanzava la candidatura di Donato Albanzani, caro amico di Petrarca e Boccaccio, per dare un volto a chi appose sui margini di V questi *marginalia* così importanti. ⁵ L'ipotesi sembra da tutti i punti di vista la più plausibile: manca la definitiva prova paleografica, resa disagevole dai problemi che la corretta valutazione della mano

⁴ P. Rajna, «Il codice Vaticano 3357 del trattato *De vita solitaria* di Francesco Petrarca», in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di monsignor Antonio Maria Ceriani prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, U. Hoepli, 1910, pp. 641-686: 672.

⁵ Per Donato: C.M. Monti, «Il 'ravennate' Donato Albanzani amico di Boccaccio e Petrarca», in *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, a cura di M. Petoletti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 115-160.

di Donato ancora pone, anche dopo la segnalazione del testamento olografo custodito nell'Archivio di Stato di Venezia. Le ricerche in corso – c'è da essere fiduciosi – potranno dare una risposta più salda.⁶

Dopo l'acuta indagine di Rajna, la strada sembrava tracciata per orientarsi nel *mare magnum* della tradizione piuttosto abbondante del *De vita solitaria*. Pur non essendo un autografo né, tecnicamente, un idiografo, il codice di base su cui costruire l'edizione critica del trattato petrarchesco sarebbe stato proprio V: il resto dei manoscritti, scelti possibilmente tra gli *antiquiores*, sarebbe stato da controllare nel caso di dubbi o errori palesi che inevitabilmente segnano i fogli anche di questo manoscritto, pur in generale così sorvegliato. L'edizione Rajna del *De vita solitaria* non vide mai la luce e soltanto nel 1955 Guido Martellotti nel volume delle *Prose* di Petrarca, pubblicato dalla Ricciardi, poté proporre un testo rinnovato, condotto su V, a uso dei lettori, per così dire, senza apparato critico e con scarsissime note filologiche.⁷ Dopo avere analizzato la tradizione manoscritta del *De vita solitaria*, con attenzione speciale riservata ai codici trecenteschi, K.A.E. Enekel suggerì una soluzione in parte diversa: pur riconoscendo i meriti di V, lo studioso riabilitava in un certo qual modo il resto del testimoniale, affermando che le collazioni dovevano essere estese a una base più ampia per risolvere i problemi di natura testuale, palesi e occulti, che V comunque presentava. Sulla base di queste osservazioni Enekel pubblicò nel 1990 un'ottima edizione, a tutti gli effetti critica, limitata al solo I libro del *De vita solitaria*, con ampio commento.⁸

⁶ Petoletti, «Il manoscritto di dedica», pp. 142-143.

⁷ F. Petrarca, *De vita solitaria*, a cura di G. Martellotti, in Id., *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 286-591. Nella nota critica ai testi alle pp. 1167-1168 si legge: «in attesa della definitiva edizione critica è questo il solo manoscritto da cui possa trarsi senz'altro una testimonianza sicura. ... Del resto chi ha curato la presente edizione non ha bisogno ormai di indizi esterni in favore di un codice, che si raccomanda da sé per la bontà costante della sua lezione». L'edizione Martellotti venne riproposta qualche anno più tardi, con una sola innovazione, di natura sostanzialmente ortografica, rispetto al testo stampato nel 1955: *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di A. Bufano, I, Torino, Utet, 1975, pp. 261-565. Ho preso in considerazione questa proposta di aggiornamento in relazione alla corretta forma del nome del monte Marsico (*Massicus/Marsicus*), dove si era ritirato in solitudine il monaco Martino secondo il racconto affidato da san Gregorio Magno ai suoi *Dialogi*, in Petoletti, «Il manoscritto di dedica», pp. 133-134. Non discuto l'edizione F. Petrarca, *De vita solitaria*, secondo lo pseudo-autografo vaticano 3357, a cura di A. Altamura, Napoli, Dino Amodio, 1943, i cui gravi limiti sono già stati egregiamente rilevati dallo stesso G. Martellotti, «Sul *De vita solitaria*» (1946), ora in Id., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo, S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 74-76.

⁸ Petrarca, *De vita solitaria. Buch I*, hrsg. von K.A.E. Enekel, Leiden-New York-Köbenhavn-Köln, Brill, 1990. Sono abbastanza numerose le 'innovazioni' migliorative

Una svolta, per così dire, nella discussione si è concretizzata con l'identificazione del codice di dedica mandato nel giugno 1366 a Philippe de Cabasole nel ms. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 9633 (= M), sfuggito all'attenzione degli studiosi e ignorato pertanto nell'edizione Enenkel.⁹ La scoperta porta evidenti conseguenze di ordine filologico e mette a disposizione dell'editore un testimone autorevolissimo, non soltanto in quanto copiato direttamente dall'originale, ma anche perché Petrarca, grosso modo tra gennaio e giugno 1366, una volta ricevuto il volume confezionato dal sacerdote padovano, prima di spedirlo al caro amico allora di stanza ad Avignone, lo rivide accuratamente, correggendo i pochi errori, sostituendo su rasura alcune lezioni precedenti e soprattutto corredando i margini con una serie di interventi autografi: *notabilia*, in cui segnalava i protagonisti del II libro e una serie, assai abbondante, di graffe in forma di fiorellino (molto meno numerose le *maniculae*), in cui 'sorprensamente' poneva in evidenza i passi memorabili: una sorta di guida di lettura autoriale.

La possibilità di verificare le lezioni di questa sorta di idiografo così peculiare consente dunque di procedere nel percorso del restauro testuale del *De vita solitaria* in vista dell'edizione critica, senza comunque rinunciare all'onere di verificare puntualmente nei *loci* critici individuati il resto della tradizione, dove assume particolare rilievo per le sue caratteristiche interne ed esterne proprio V. Un altro manoscritto dovrà essere tenuto nella dovuta considerazione: Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 26 sin. 8 (= L), copiato almeno in parte da frate Tedaldo della Casa, i cui meriti nella trasmissione delle opere petrarchesche sono già stati con eloquenza messi in rilievo.¹⁰ È noto che nel 1378 il francescano si recò a Padova dove

rispetto all'ed. Martellotti, in molti casi suggerite da una nuova e più corretta lettura di V. Si veda anche K.A.E. Enenkel, «*Non statim abiciendi sunt codices. Präliminarien zu einer kritischen Edition von De vita solitaria*», *Quaderni petrarcheschi*, a. IV (1987), pp. 185-204. I risultati conseguiti in questa edizione vengono tratti a profitto, per il I libro, in Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, a cura di M. Noce, introduzione di G. Ficara, Milano, Arnoldo Mondadori, 1992 e Pétrarque, *De vita solitaria. La vie solitaire*, préf. N. Mann, introd., trad. et notes de Ch. Carraud, Grenoble, Millon, 1999.

⁹ Petoletti, «Il manoscritto di dedica», pp. 143-149.

¹⁰ G. Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 321-323. Sul Laur. Plut. 26 sin. 8 sono di rilievo le osservazioni di C. Bianca, «Il codice petrarchesco 'allestito' da Tedaldo», in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*. Mostra 19 maggio-30 giugno 1991, a cura di M. Feo, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 365-373 n° 243. Per Tedaldo: G. Casnati, «Della Casa, Tedaldo», in *Dizionario biografico degli Italiani*, xxxvi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 723-725. Si vedano anche F. Sarri, «Frate Tedaldo della Casa e le sue trascr-

ebbe la possibilità di copiare *cursim et raptim*, direttamente dagli autografi, molte opere di Petrarca. In altri casi, tornato in patria a Firenze, trascrisse da quanto le biblioteche della sua città gli mettevano a disposizione: potrebbe così avere attinto a quel nucleo di libri con testi petrarcheschi raccolti da Boccaccio e che, prima di confluire nella biblioteca agostiniana di Santo Spirito, per disposizione testamentaria, alla morte del loro primo proprietario erano passati a frate Martino da Signa. Resta comunque il fatto che l'affidabilità delle copie di Tedaldo deve essere verificata caso per caso: ciò che vale per i *Rerum memorandarum libri*, esemplati sicuramente dall'autografo nel Laur. Plut. 26 sin. 9,¹¹ non è applicabile, per esempio, al testo delle *Epystole*.¹² Il caso del Plut. 26 sin. 8 è alquanto complesso: il manoscritto trasmette ai ff. 4r-40v, mutilo dell'inizio, il *De vita solitaria*; seguono ai ff. 41r-67v le *Invective contra medicum*, precedute dalla lettera, variamente datata al 1355 o al 1357 mandata da Petrarca a Boccaccio con un esemplare del trattato polemico (*Misc. I = Disp. 40*);¹³ infine, ai ff. 70r-205v, è copiato, da mano diversa rispetto a quella di Tedaldo, il *De remediis utriusque fortune*, seguito ai ff. 209r-220v da tre *Senili* (II 1, XVII 3 e XI 11).¹⁴ Le *Invective*, come si legge nella sottoscrizione di f. 67v, furono vergate a Firenze nel 1379: «Iam iace (*corr. ex tace*) penna precor, nempe labore necor. Explicit liber invectivarum domini Francisci Petrarche contra medicum festinanter scriptus nec multum correctus. Scriptus per manum fratris Thedaldi de Mucello ordinis minorum Florentie M^oCCCLXXVIII, sexta die octobris». Il testo del *De vita solitaria*, copiato sicuramente prima delle *Invective*, come la struttura fascicolare del manoscritto suggerisce, porta a f. 40v (seconda colonna), subito dopo la fine del testo, la nota: «in 14 diebus»; nel margine inferiore, in scrit-

zioni petrarchesche», *Annali della cattedra petrarchesca*, a. II (1931), pp. 40-79; F. Mattesini, *La biblioteca francescana di Santa Croce e fra Tedaldo della Casa. Note di cultura in Firenze tra Dante e Salutati*, Brescia, Tip. Franciscanum, 1969. Tuttavia, un lavoro d'insieme su Tedaldo e i suoi manoscritti sarebbe necessario e urgente.

¹¹ F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, edizione critica per cura di G. Billanovich, Firenze, Sansoni, 1943-1945, pp. xvii, xxxiv-xliv.

¹² M. Feo, «L'edizione critica delle *Epystole*», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, a. x/1 (1989), pp. 239-250: 242; Id., «Francesco Petrarca», in *Storia della letteratura italiana. X. La tradizione dei testi*, dir. E. Malato, coord. C. Ciociola, Roma, Salerno, 2001, pp. 271-329: 295.

¹³ F. Bausi, *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 68-69.

¹⁴ G. Perucchi, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque fortune, I 37-42*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 114-117. È da notare che le prime due *Senili* sono indirizzate a Boccaccio, la terza a Lombardo della Seta.

tura minutissima, si trova poi una sorta di indicazione per il rubricatore: «Scriptus in 14 continuatis diebus 16 decembris. Viri clarissimi Francisci Petrarce de Florentia poete laureati Vite solitarie liber 2^{us} et ultimus explicat feliciter». Si può dunque dedurre che Tedaldo trascrisse in fretta e furia il *De vita solitaria*, dedicando all'impresa 14 giorni, tra 3 e 16 dicembre 1378.¹⁵ A Padova, come suggerisce Concetta Bianca? A Firenze, come si era detto datando però anche questa trascrizione al 1379, data che si riferisce in realtà alle sole *Invective*?¹⁶ Certo, sicuramente nel 1378 Tedaldo si trovava a Padova, dove copiò in parte l'attuale Plut. 26 sin. 9, che reca alla fine dei *Rerum memorandarum libri*, f. 94v, la dichiarazione: « ... ego frater Thedaldus de Mucello ita transcripsi Padue ab exemplari de manu dicti domini Francisci », e a f. 270r, al termine del *Liber sine nomine* la data topica e cronica: «Padue scriptus MCCCLXXXVIII per fratrem Thedaldum de Mucello Ordinis Minorum». Da una lettera di Coluccio Salutati del 13 luglio 1379 sembra proprio che allora Tedaldo fosse già rientrato a Firenze,¹⁷ dove comunque il 6 ottobre portava a compimento, come si è visto, la trascrizione delle *Invective*. Le lacune nella ricostruzione della biografia del frate minore non consentono in assoluto di dire se nella prima metà del dicembre 1378 egli si trovasse ancora a Padova o se fosse già rientrato a Firenze. Né la questione della fretta può essere tratta a profitto (appena 14 giorni per copiare il *De vita solitaria*), perché anche a Firenze ebbe a trascrivere *festinanter* il testo del trattato polemico di Petrarca contro i medici. E nella sua città avrebbe comunque potuto trovare una copia del *De vita solitaria* tra i libri lasciati da Boccaccio a Martino da Signa, come si è anticipato. Nell'inventario della «parva libraria» di Santo Spirito, dove sono confluiti molti dei volumi appartenuti al Certaldese, compare infatti anche questo esemplare, per noi purtroppo perduto:¹⁸

Item in eodem banco V, liber undecimus. De vita solitaria et inventiva contra medicum Francisci Petrarce, completus, copertus corio albo, cuius principium est «Paucos homines», finis vero penultime carte «huius nostri».

¹⁵ Bianca, «Il codice petrarchesco 'allestito' da Tedaldo», pp. 368-369.

¹⁶ Billanovich, *Petrarca letterato*, p. XXI.

¹⁷ *Epistolario di Coluccio Salutati*, a cura di F. Novati, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1891, pp. 330-333.

¹⁸ A. Mazza, «L'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio», *Italia medioevale e umanistica*, a. IX (1966), pp. 1-74: 45-46, con discussione sull'impossibilità di identificare con precisione le parole che si leggevano a conclusione del penultimo foglio del manoscritto; T. De Robertis, «L'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito», in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 403-409: 407.

L'accostamento del *De vita solitaria* alle *Invective* nel volume registrato tra quelli della biblioteca di Santo Spirito, pur non essendo prova dirimente, avvicina dal punto di vista macro-strutturale il libro presente nel convento agostiniano, di probabile derivazione boccacciana, al ms. copiato da Tedaldo che trascrive di seguito, pur a qualche mese di distanza, come si è visto, gli stessi trattati petrarcheschi.

Altre caratteristiche esterne di L paiono poi suggerire che esso dipenda *recta via* da un esemplare che aveva la stessa *facies* dell'antigrafo del codice di dedica (l'originale) e di V. Mi riferisco ad alcune aggiunte marginali che sono comuni a questi tre testimoni e che così dovevano essere pure nell'originale: quest'ultimo, come si è anticipato, stante la testimonianza di Petrarca stesso nella *Sen.* XVI 3, era colmo di integrazioni. Un esempio può essere sufficiente. In *Vita sol.* I 2, 16 (ed. Martellotti, p. 310) si legge la bella descrizione della fine del pranzo dell'*occupatus*:

Labitur sensim dies et fugiunt hore, ac iam prandio finis est. Turbant illum familiaris exercitus hostesque collaterales et ruina mensarum et hominum vasorumque collisio. Et ebriorum iocis tecta mugiunt et querimoniis famescentum. Habet enim non ultimum hoc malum mensa divitum, iniquissima est. Itaque hic fames, hic nausea, temperies nusquam. Aule quidem insuavis odor, inamenu color, iter incertum, solum omne salsamentis effusis late olidum concretumque [*crumentumque* Martellotti]. Idem et vino lubricum et fumo nubilum et spumis horridum et aspergine tepidum et adipe tabidum et ossibus albicans *et sanguine rutilum: denique, ut verbo utar Ambrosii, «non coquinam sed carnificinam» dicas. Et licet, ut maioribus placet, a parando prandium quasi parandum dictum sit, quod bellatores ad prelium paret, non parari tamen aliquid, sed fieri, vereque prelium ibi gestum putes esse, non prandium. Ita dux saucius ac tremens, ita mero percussi omnes nutantesque abeunt; mensa pro acie fuerit, pro blando et fallaci hoste voluptas, cubilia pro sepulchris, conscientia pro inferno.*

concretumque] concretum- *in ras.* M: concre- *in ras.* L *ex cruen-*: crumentumque V *et sanguine-vereque add. marg.* MLV

Il passo messo qui in rilievo in corsivo è aggiunto nel margine inferiore del codice di dedica, M, f. 41r, dalla mano dello stesso copista (FIG. 1). Una situazione analoga si verifica in V, f. 3v, dove le parole in questione sono esemplate, dalla mano che potrebbe essere identificata con quella di Donato Albanzani, nel margine sinistro, con segno di richiamo (FIG. 2), e in L, f. 5v, nel margine inferiore (FIG. 3). In L la trascrizione è un po' pasticciata e non sembra neppure tutta della mano di Tedaldo (così almeno per le parole *et sanguine-sed carnificinam*): in particolare *et licet ut* è integrato nell'interlinea tra *dicas* e *maioribus*; tuttavia quest'ul-

FIGURA 1

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 9633, f. 41r.

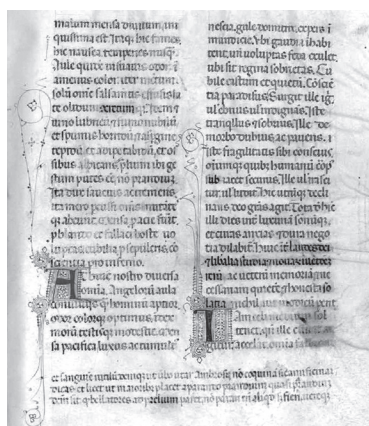


FIGURA 2

Città del vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3357, f. 3v.

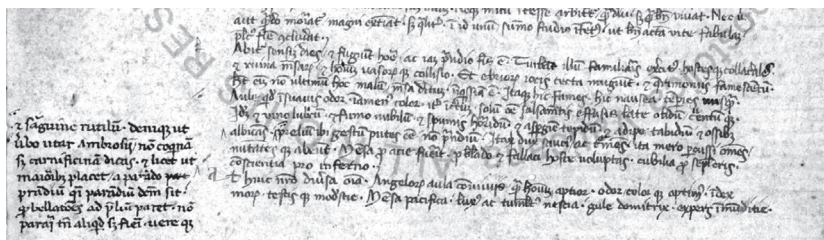
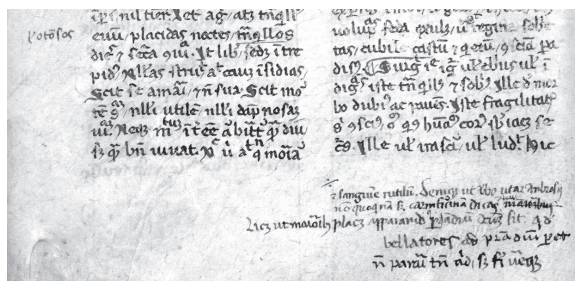


FIGURA 3

Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 26 sin. 8, f. 5v.



timo *maioribus* e *licet ut* (ma non *et*) interlineare sono cassati con un tratto di penna e *licet ut maioribus* è poi copiato nella successiva riga insieme con il resto del passo, dove comunque *quasi* si trova in interlinea e *parandium* è frutto di correzione da *prandium* (che si realizza eliminando con tratto di penna la lettera *r* e con l'aggiunta del segno di abbreviazione per *par-*), senza contare l'omissione di *prandium*, la forma *apparando* per *a parando* e l'errore *prandium* per *prelium*. Qualche incertezza è anche in M, dove *parandium* è corretto da *prandium* con l'aggiunta di *a* in interlinea e *prelium*, a parte la lettera *p* incipitaria, è scritto su rasura, e in V, in cui dopo *a parando* sono eliminate le lettere *pa* prima di *prandium*. Insomma, sembra proprio che, indipendentemente, i tre copisti riflettano in una sorta di fedeltà all'antigrafo anche dal punto di vista della *mise en page* quella che doveva essere una situazione di incertezza già presente nell'originale, in cui il passo era già sicuramente aggiunto a margine. Questo esempio sembra testimoniare che Tedaldo avesse davanti agli occhi, nel momento in cui copiava L, o l'originale petrarchesco, la cui trascrizione poteva essere resa disagiata dalla *facies* esterna, o un testimone che presentava una situazione analoga a M (che era allora ancora nella mani di Philippe de Cabasole e dunque va escluso, come provano per altro anche ragioni di ordine filologico): un possibile candidato potrebbe essere allora il manoscritto di Boccaccio, se la promessa petrarchesca di far realizzare una copia allo stesso sacerdote padovano che aveva esemplato M, quale risulta dalla redazione originaria della *Sen. V 1*, andò a buon fine. Comunque stiano le cose, l'utilità di L nella ricostruzione del testo del *De vita solitaria* è acclarata.

Va in questa direzione anche il fatto che il M, nello stesso passo, l'aggettivo *concretum* sia scritto, dalla mano del copista, su rasura e in L *concretum* sia a testo corretto da un precedente *cruentum*, che è la lezione a testo in V. Si può concludere che originariamente Petrarca avesse scritto *cruentum*, ma in sede di revisione avesse sostituito l'aggettivo con *concretum*.¹⁹ Questa innovazione lascia traccia evidente in M e L, mentre V riporta la lezione precedente, in questo caso senza l'aggiornamento: la presenza di un segno di richiamo marginale fa sospettare che comunque il 'problema'

¹⁹ In un mio precedente contributo (M. Petoletti, «In nostro armariolo presto erunt: considerazioni sulla biblioteca patristica di Petrarca», *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, a. CXXXI (2019), pp. 333-357: 335 n. 8) avevo avanzato una possibile 'difesa' della lezione *cruentum*, messa a testo da Martellotti sulla base appunto di V. Ma ora, sollecitato dalla scoperta di M e da una migliore conoscenza della tradizione manoscritta del *De vita solitaria*, riconosco che Enenkel aveva ragione a preferire *concretum*.

fosse ben presente anche al lettore di questo manoscritto. Si può credere che Petrarca abbia sostituito l'aggettivo *cruentum* ('cosparso di sangue') con *concretum* ('incrostato'), dal *sonus* simile, per evitare la ripetizione di un concetto che si sarebbe verificata, dopo l'integrazione del passo con le riprese da Ambrogio e dall'*Historia Augusta*, con il successivo *sanguine rutilum*, sempre riferito al *solum*. Oltretutto *concretum* meglio si inserisce nel contesto, dove si parla di *salsamenta* spasi qua e là sul pavimento: «*solum omne salsamentis effusis late olidum concretumque*».

Che nell'originale il passo fosse allocato a margine e costituisse un'aggiunta non stupisce se si riflette che esso è costruito attingendo ad *auctores* che Petrarca ebbe a disposizione con maggior agio o soltanto durante il suo lungo soggiorno milanese. Egli esplicitamente rimanda alle parole del *De Helia* di Ambrogio (8, 25)²⁰ e implicitamente a un'altra

²⁰ Petoletti, «*In nostro armariolo*», pp. 335-336. In questo contributo ho notato come nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 282, che fece parte della portentosa collezione di testi ambrosiani allestita dal preposito Martino Corbo poco prima della metà del sec. XII e che Petrarca consultò durante il proprio soggiorno milanese tra 1353 e 1361, a f. 31v nel passo de *De Helia* qui ripreso si trovi la lezione *carnificium* in luogo di *carneficinam*, e così concludevo: «Petrarca invece riprende il trattato con la lezione corretta *carnificinam*, che probabilmente trovava in un altro testimone a sua disposizione, a meno di non pensare a una sua brillante congettura, favorita dal gusto per le rime interne tra parole che tramano il *De vita solitaria*». L'ipotesi di una 'brillante congettura' mi sembra ora molto probabile. Come mi suggerisce Silvia Rizzo, in un altro caso, riportando un passo del *De excessu Satyri* di Ambrogio nella *Sen. I* 5, 46, egli corresse l'erroneo *funebrem* in *fenebrem*, pur senza intervenire sul proprio codice, ora Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1757, da lui commissionato, che dipende anch'esso testualmente dalla collezione di Martino Corbo (Francesco Petrarca, *Res Seniles*, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, I, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 66). Tuttavia, è da sottolineare come anche la frase che si trova immediatamente dopo l'aggiunta, «*prelium ibi gestum putes esse, non prandium*», sia perfettamente sovrapponibile alle parole che in Ambrogio, *De Helia* 8, 25, seguono senza soluzione di continuità la citazione esplicita allegata, ovvero: «*Putes proelium geri, non prandium* curari: ita sanguine omnia natant». Non è dunque da escludere che il nostro autore avesse avuto occasione di consultare il trattato ambrosiano già prima del periodo milanese: una rilettura presso la biblioteca canonica della Basilica dedicata al santo vescovo avrebbe potuto indurlo a una nuova sistemazione del passo. Un altro esempio di emendazione 'tacita' è in *Vita sol. I* 7, 3 (ed. Martellotti, p. 362), dove una citazione da Quint. *Inst. X* 3, 24, reca la lezione corretta *ramis* in luogo di *rami*, sbagliato, trasmesso dal codice che Lapo da Castiglionchio donò a Petrarca nel 1350, il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7720, f. 91va, senza che in questo testimone l'errore sia emendato (il caso è già rilevato in Petrarca, *De vita solitaria*, hrsg. von Enenkel, p. 100; è da rettificare però la successiva constatazione che il Par. lat. 7720 porti, sempre nello stesso passo, *cogitationi* in luogo del corretto *cogitationem*: nel ms. si legge infatti regolarmente *cogitaiom* con segno di abbreviazione sovrapposto, ovvero, appunto, *cogitationem*). Le postille a Quin-

fonte antica («ut maioribus placet»), l'*Historia Augusta* (XXIII [Duo Gallieni] 20, 5), la cui lettura lo appassionò negli anni della maturità. Infatti, soltanto nel 1356 riuscì a ottenere un esemplare della raccolta biografica degli imperatori romani da Adriano a Numeriano nell'attuale ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 5816, copiato su committenza di Petrarca da frate Giovanni da Campagnola a Verona direttamente sull'antico codice del sec. IX allora custodito in cattedrale, il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Pal. lat. 899.²¹ Come si sa, più tardi poté addirittura mettere le mani sul vetusto anti-grafo. Appena il volume gli pervenne, lo postillò intensamente con note che talora testimoniano la sua insofferenza per i depravati costumi di alcuni imperatori romani. Ma anche i particolari apparentemente meno significativi potevano catturare la sua attenzione. Nel passo dell'*Historia Augusta* si legge che durante un banchetto, quando i soldati si tolsero le cinture per andare a mensa, il piccolo Salonino Gallieno le portò via e i militari subirono il furto in silenzio; per questo da allora sedettero a tavola con le cinture. Altri autori però – prosegue Trebellio Pollione – affermano che questo costume ebbe un'origine diversa: «Negare non possum aliunde plerisque videri huius rei ortum esse morem: dicunt militare prandium, quod dictum est parandium ab eo quod ad bellum milites paret, a cinctis ininitum» ('Non posso negare che per alcuni questo uso ebbe una diversa origine: dicono che ci si recava con indosso le cinture al pranzo militare, che si chiama *parandium* per il fatto che pre-

tiliano sono tutte pubblicate da M. Accame Lanzillotta, «Le postille del Petrarca a Quintiliano (Cod. Parigino lat. 7720)», *Quaderni petrarcheschi*, a. V (1988), volume monografico. Del resto, è Petrarca stesso a scrivere nella *Fam.* XVIII 5, 8 al fratello Gherardo, in relazione a un codice con le *Confessiones* di Agostino, copiato da un giovane *familiaris*, più abile con le dita della mano che con l'ingegno, e non proprio corretto *ad unguem*: «Forte aliquid occurret quod intellectum exerceat, quod impediatur nichil». Ma tutta la missiva, «sepe doctorum hominum libros incorrectiores esse quam reliquorum», è da leggere a questo proposito.

²¹ Per il Par. lat. 5816: J.-P. Callu, «L'Histoire Auguste de Pétrarque», in *Bonner Historia Augusta-Colloquium 1984-85*, Bonn, R. Habelt, 1987, pp. 81-115; M. Petoletti, «*Signa manus mee*. Percorso tra postille e opere di Francesco Petrarca», in *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di A. Manfredi, C.M. Monti, Roma-Padova, Antenore, 2007, pp. 451-497: 465-468; A. Piacentini, «*Se miscere cum magnis mira arte*. L'*Historia Augusta*, il *De remediis* e le lettere Senili», *Studi petrarcheschi*, n.s., a. XXI (2008), pp. 1-80. Per il Vat. Pal. lat. 899: O. Pecere, «Il codice Palatino dell'*Historia Augusta* come 'edizione' continua», in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, ed. by O. Pecere, M.D. Reeve, Spoleto, Cisam, 1995, pp. 323-369; M. Petoletti, «La mano di Sedulio Scoto in antichi manoscritti di Cicerone e dell'*Historia Augusta*», *Italia medioevale e umanistica*, a. LXI (2020), pp. 1-63: 11-21.

para i soldati al combattimento⁷). L'interesse petrarchesco riservato a questa paraetimologia è testimoniato da una postilla autografa vergata *ad locum* nel Par. lat. 5816, f. 8or: «Prandium unde dictum».

Il riconoscimento del codice di dedica porta con sé conseguenze di ordine filologico che avranno naturalmente ricadute sulla *constitutio textus* del *De vita solitaria*, tanto più che questa copia è attentamente rivista da Petrarca, il quale per l'amico Philippe de Cabasole arricchì i margini, come si è detto, con suoi *notabilia* autografi e numerosi segni di attenzione. Non è questo il momento di affrontare il tema, che meriterà di essere sviluppato analiticamente in altra sede;²² un solo esempio, tratto dal primo libro, per cui già si dispone di un'edizione critica, manifesta come l'ingresso di questo manoscritto nella storia della trasmissione del trattato petrarchesco costringa in un certo qual modo l'editore a un supplemento di riflessione, che si estenda altresì alla ricerca e allo studio delle fonti a disposizione di Petrarca, in modo da operare scelte ben ponderate e sicure sul piano filologico.

In un passo del primo libro del *De vita solitaria*, dopo aver sollecitato alla gratitudine nei confronti degli antichi, divulgandone i nomi se sconosciuti, ridando loro lustro, se caduti nell'oblio, «vel senio obruta eruere et ad pronepotum populos veneranda transmittere ... denique modis omnibus amando, memorando, celebrando, si non parem, certe debium meritis referre gratiam», Petrarca passa in rassegna alcuni *inventores rerum* cui vennero tributati onori divini, I 6, 8 (ed. Martellotti, p. 358):

Inventores artium quarundam post mortem divinitatis honore cultos audivimus, grate quidem potius quam pie. Nulla est enim pietas hominis, qua Deus offenditur, sed erga memoriam de humano genere benemeritorum inconsulta gratitudo mortalium, humanis honoribus non contenta, usque ad sacrilegas processit ineptias. Hinc Apollinem cithara; hinc eundem ipsum atque Esculapium medicina, Saturnum Liberumque et Cererem agricultura, Vulcanum fabrica deos fecit. Hinc Egiptus Osirim, Athene docta urbs Minervam coluere, quod ille lini [vini *Enekel*], hec olei usum artemque lanificii repperisse fertur. Longum est singula prosequi, quod apud veteres huiusmodi vanitatum nullus est modus.

cultos] vel celebratos *m.sup.* L

Enekel, seguendo il ms. E (Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, G.X.33, sec. xv in., copiato da *Godefridus Vos de Buschoducis in Bra-*

²² Vd., per una prima esemplificazione, Petoletti, «Il manoscritto di dedica», pp. 148-149.

bantia [s-Hertogenbosch nei Paesi Bassi], che trasmette ai ff. 1r-39v il *De vita solitaria*), propone di correggere il tràdito *lini* in *vini*, sulla base della presunta identificazione della fonte di cui Petrarca si sarebbe avvalso per l'informazione allegata.²³ La notizia che Osiride avesse diffuso l'uso del vino in Egitto era infatti attestata in Marziano Capella, *De nuptiis* 2, 158 («ut vitem Dionysus apud Thebas, Osiris apud Aegyptios haustum vini usumque comperiens, frumentum Isis in Aegypto, Triptolemus apud Atticos docuere, eademque Isis lini usum sementemque monstravit»), il quale assegnava a Iside l'introduzione del lino nella propria terra. Petrarca conobbe l'opera di Marziano (*Felix Capella*), che è annoverato tra quegli *auctores* letti in modo cursorio in un celebre passo della *Fam.* XXII 2, 11:

Legi semel apud Ennium, apud Plautum, apud Felicem Capellam, apud Apuleium, et legi raptim, propere, nullam nisi ut alienis in finibus moram trahens. Sic pretereunti, multa contigit ut viderem, pauca decerperem, pauciora reponerem, eaque ut comunia in aperto et in ipso, ut ita dixerim, memorie vestibulo; ita ut quotiens vel audire illa vel proferre contigerit, non mea esse confestim sciam, nec me fallat cuius sint; que ab alio scilicet, et quod vere sunt, ut aliena possideo.²⁴

Un manoscritto composito della biblioteca petrarchesca, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 6280, che trasmette nella prima unità, ff. 1-72, sec. XI, il *Timeo* di Platone in veste latina con il commento di Calcidio,²⁵ porta ai ff. 73-91, sec. XII² (Francia meridionale) una parte del *De nuptiis*, I-II:²⁶ ma questa sezione del codice, che non reca postille di Petrarca, potrebbe essere stata collegata al precedente manoscritto, come già sospettò Pierre de Nolhac, anche dopo (ma anteriormente al 1426, anno in cui il volume venne inventariato presso la Biblioteca del Castello di Pavia, quando già i due elementi erano uniti).²⁷ Comunque

²³ La scelta testuale di Enenkel è seguita in Pétrarque, *La vie solitaire*, p. 116.

²⁴ Marziano Capella è richiamato anche nella *Sen.* XV 11, 5, indirizzata a Benvenuto da Imola nel 1373, per avere posto la poesia nel novero delle arti liberali: «Quod etsi multimode probari possit, sufficit tamen ad probationem Felix Capella, de omnibus septem poeticis agens, sicut nosti».

²⁵ S. Gentile, «Le postille del Petrarca al *Timeo* latino», *Quaderni petrarcheschi*, aa. IX-X (1992-1993), pp. 129-139. Le note di Petrarca appartengono alla maturità (1360 circa) e il ms. porta nel margine inferiore di f. 7r l'indicazione cronologica «1355 novembr. 19».

²⁶ C. Leonardi, «I codici di Marziano Capella», *Aevum*, a. XXXIV (1960), pp. 411-524: 428 n° 150. Nella *Senile* XV 11, poco sopra citata, Petrarca sembra attestare comunque una conoscenza completa dell'opera di Marziano Capella.

²⁷ P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, II, Paris, Champion, 1907, pp. 105 e 141-142; E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au xv^e siècle*, Paris, CNRS, 1955, p. 98 (A 121).

sia, non sembra che il difficile latino del prosimetro di Marziano abbia attirato particolare attenzione da parte del nostro autore.

Tra le fonti note a Petrarca che segnalano come Osiride abbia introdotto l'uso del vino in Egitto si potrebbe aggiungere il così detto terzo mitografo vaticano, *Albericus in Poetario* per Petrarca (12, 3): «Legitur et in historia, quod sicut apud Aegyptios Osiris maritus Isidis, sic apud Indos Liber, quum de iis triumphasset, usum invenerit vinearum».²⁸ Notoriamente sullo scrittoio del nostro autore transitò il bellissimo manoscritto Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8500, che trasmette tra l'altro il testo del mitografo (il passo in questione si trova a f. 103rb, senza note marginali). È da dire che Petrarca fu lettore impegnato del *Poetarius*, ricordato con una certa frequenza tra le postille del Virgilio Ambrosiano.²⁹ Queste premesse sembrerebbero confermare la proposta di Enenkel, a meno di non pensare a un errore di memoria di Petrarca facilitato dalla quasi perfetta sovrapponibilità tra *lini* e *vini*. M, f. 17ra, conferma però la bontà della lezione *lini* e dunque un supplemento di indagine si impone. E infatti si può concludere che l'autore del *De vita solitaria* ritenesse che Osiride fosse il *repertor* non del vino ma del lino in terra d'Egitto. Egli poteva ricavare le proprie informazioni dalla tradizione esegetica a Lucano 9, 159 («et tectum lino spargam per vulgus Osirim»): sono parole pronunciate da Gneo Pompeo, figlio di Pompeo Magno, pronto a salpare alla volta dell'Egitto per vendicare la morte del padre ucciso per le trame di Tolomeo). In particolare, è il commento al *Bellum civile* di Arnolfo d'Orléans, che divenne normativo a partire dal XII secolo, quando fu composto, a spiegare che Osiride fu colui che insegnò per primo la coltivazione del lino: «TECTUM LINO id est lineo panno in quo membra eius collecta sunt et reservata, quia ipse dicitur fuisse repertor lini».³⁰ Dunque, la lezione *lini* va mantenuta senza esitazioni.

Se la scoperta del manoscritto di dedica è foriera di conseguenze sul piano della *constitutio textus* e costituisce un fondamentale contributo per

²⁸ *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper reperti*, ed. G.H. Bode, Cellis, Schulze, 1834, p. 244; *Mythographus Vaticanus tertius. Un esempio di mitografia e letteratura del XII secolo*, ed. a cura di G. Garfagnini, Spoleto, CISAM, 2018, p. 157.

²⁹ M. Petoletti, «*Servius altiloqui retegens archana Maronis: le postille a Servio*», in Francesco Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di A. Nebuloni Testa, M. Baglio, M. Petoletti, I, Padova-Roma, Antenore, 2006, pp. 93-143: 142.

³⁰ Arnulfi Aurelianensis *Glosule super Lucanum*, ed. B.M. Marti, Rome, American Academy in Rome, 1958, p. 439. Di un'altra possibile ripresa dal commento di Arnolfo ho discusso in M. Petoletti, «Petrarca lettore dei *Geografi latini minori*», in c.s. In generale per Petrarca e i commenti mediolatini ai classici: V. de Angelis, «Petrarca, i suoi libri e i commenti medievali ai classici», *Acme*, a. LII (1999), pp. 49-82.

districarsi nella selva di una tradizione così complessa, tuttavia la nuova edizione critica del *De vita solitaria* non potrà a priori ‘eliminare’ tutto il resto del testimoniale, riducendosi a una sorta di trascrizione rinnovata di un *codex unicus*. Altri manoscritti dovranno essere presi in considerazione: tra questi V, già accreditato come *codex optimus*, e L, che consentiranno quanto meno di verificare revisioni, grandi e piccole, operate da Petrarca nel corso della travagliata genesi del suo trattato. Allo stesso tempo un’attenta indagine delle fonti, esplicite e implicite, permetterà di risolvere vari problemi e di entrare con slancio nell’officina petrarchesca.

FRANCESCO BAUSI

La filologia dei classici. Il caso delle lettere di Niccolò Machiavelli

The philology of the Classics. The case of Niccolò Machiavelli’s letters

ABSTRACT

The essay first of all discusses whether we can speak of a specific ‘philology of the Classics’, that is, if the texts of the Classics require their own and particular ecdotic procedures, and what they consist of. It then examines the case of the private letters of Niccolò Machiavelli, which, unlike the other works by this author, have not had a critical edition to date, and focuses above all on the textual, exegetical, linguistic and graphic problems that the new edition (currently in press as part of the National Edition of Machiavellian works) has had to deal with.

Keywords

Classics; philology; Machiavelli; letters; graphic modernization.

francesco.bausi@unical.it

Università della Calabria

Dipartimento di Studi umanistici

Via P. Bucci - cubo 27b, 87036 Arcavacata di Rende (Cs)

1. La domanda è se esista una specifica ‘filologia (o ecdotica) dei classici’; se i testi e gli autori che definiamo ‘classici’ consentano o suggeriscano o esigano peculiari modalità editoriali. Di primo acchito pare che la risposta debba essere negativa: i classici sono testi come tutti gli altri e, a seconda dei casi, richiedono le medesime procedure ecdotiche che di

volta in volta si applicano a qualunque altro testo, nell'ambito della filologia della copia o di quella dell'originale o dei testi a stampa. Ciò, tuttavia, è vero solo in parte, e solo se ci si muove sul terreno del metodo filologico generale; scendendo su un piano più pratico, emergono infatti alcune peculiarità del 'fare filologia' sui classici, che se per certi versi possono lasciare all'operatore maggiore libertà di movimento, per altri lo sottopongono a condizionamenti non trascurabili.

In primo luogo, chi pubblica una nuova edizione critica di un classico ha generalmente alle spalle una lunga e solida tradizione editoriale, esegetica e critica; spesso, poi, dei classici esistono anche numerose e buone edizioni 'di lettura', con introduzioni storico-critiche e note di commento, e reperibili con facilità a poco prezzo. Tutto questo da una parte facilita il compito del filologo e può esimerlo da certi passaggi (descrivere minuziosamente i testimoni, commentare il testo, allestire glossari, ecc.); dall'altra permette, volendo, di rivolgersi prevalentemente agli studiosi, dedicandosi sia alla pubblicazione e allo scavo dei documenti, sia all'approfondimento di specifiche questioni filologiche ed esegetiche, sia all'edizione di stadi testuali anteriori a quello ultimo e più comunemente noto (come il *Furioso* del 1516 curato da Dorigatti)¹ o alla trascrizione di singoli testimoni (come il manoscritto Laurenziano Rediano 129 della *Mandragola* pubblicato da Inglese).² Sotto tutti questi aspetti, un classico, per la sua riconosciuta importanza, permette al filologo di largheggiare assai più di quanto sia opportuno fare per testi poco noti di autori minori o comunque non canonici, visto che anche in filologia gli sforzi e i costi devono essere proporzionati ai benefici. Approntando nel 2016 – dopo quella curata da Vincenzo Pernicone nel 1954 – una nuova edizione critica delle *Stanze* di Angelo Poliziano (ben noti e studiati essendo i manoscritti, e numerosi i commenti disponibili, tra i quali anche quello da me stesso pubblicato nel 1997) ho concesso il più ampio spazio alla ricostruzione della storia redazionale e della storia della tradizione del poemetto, alla discussione dei luoghi controversi, allo studio della *princeps*, all'indagine delle strategie correttorie dell'autore, finanche a una nuova interpretazione dell'opera nel suo contesto storico-biografico.³

¹ L. Ariosto, *Orlando Furioso secondo la 'princeps' del 1516*, ed. critica a cura di M. Dorigatti, Firenze, Olschki, 2006.

² N. Machiavelli, *Mandragola*, a cura di G. Inglese, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1997.

³ A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi, Messina, Centro internazionale di studi umanistici, 2016; Idem, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1997, 2 voll.

Nella nuova Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci si è scelto di non commentare le raccolte poetiche (per le quali disponiamo di eccellenti edizioni annotate, come quelle, in particolare, di Demetrio Ferrari, Manara Valgimigli, Pietro Paolo Trompeo, Giambattista Salinari e Mario Saccenti), facendo posto invece alla trascrizione integrale e allo studio di tutti gli autografi dei testi, e separando i due momenti della tradizione a stampa (le cui varianti sono le sole accolte in apparato) e di quella manoscritta anteriore alle edizioni.⁴

In casi del genere, potremmo dire che ad essere messo al centro dell'edizione non è il testo dell'opera, riguardo al quale non si registrano grandi novità (per le *Stanze* ho preso a base quello della stampa bolognese del 1494, come già aveva fatto, sia pure in modo non sistematico, il Carducci; per le poesie carducciane si accoglie la lezione delle ultime edizioni complessive da lui curate); l'edizione critica, d'altronde, non si esaurisce nel momento puramente ecdotico, e deve essere anche – e talora soprattutto – un'occasione per indagare a fondo il testo e la sua storia. Ciò è vero anche nella filologia della copia. Le edizioni critiche del *Principe* e delle rime dantesche curate rispettivamente da Giorgio Inglese e da Domenico De Robertis nel 1994 e nel 2002⁵ non apportano sconvolgenti novità testuali, ma devono la loro importanza soprattutto al ricchissimo materiale emerso nel corso del lavoro preparatorio, e che fa capo a tre ambiti fondamentali: la *varia lectio*, la storia della tradizione, le informazioni ricavabili dai testimoni (note di possesso, dediche, identità e provenienza di copisti, stampatori, revisori, lettori, presenza di rubriche, *notabilia* e postille, ecc.). Quando la *facies* di un testo è ormai stabilizzata – come spesso accade con i classici – è proprio nel reperimento e nell'esame di questa documentazione e di questi materiali che spesso risiede il contributo principale di una nuova edizione critica.⁶

Pubblicare i classici impone però al tempo stesso di fare i conti con una tradizione editoriale spesso plurisecolare e comunque consolidata

⁴ Vd. le seguenti edizioni (tutte stampate dall'editore Mucchi di Modena), in ordine cronologico di pubblicazione: *Levia Gravia*, a cura di B. Giuliattini, 2006 (2021²); *Giambi ed epodi*, a cura di G. Dancygier Benedetti, 2010; *Rime nuove*, a cura di E. Torchio, 2016; *Juvenilia*, a cura di C. Mariotti, 2019; *Rime e ritmi*, a cura di G. Biancardi, 2020.

⁵ N. Machiavelli, *De principatibus*, testo critico a cura di G. Inglese, Roma, Istituto storico per il Medio Evo, 1993; D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 2002, 3 voll. in 5 tomi.

⁶ F. Rico, «'Lectio fertilior': tra la critica testuale e l'ecdotica», *Ecdotica*, vol. II (2005), pp. 23-41: 35: «quando si tratta di classici di limpida intenzione artistica, l'edizione critica non è un'edizione, bensì uno studio; non un testo, bensì un metatesto».

(al livello non solo dei filologi e degli studiosi, ma anche della critica, della scuola, dei lettori), di cui in linea generale – e a meno di clamorose scoperte e di nuovi fondamentali ritrovamenti nel frattempo intercorsi – è opportuno tenere conto. Visto che della *Vita nuova* non possediamo autografi né idiografi, ad esempio, non sembra che fosse davvero necessario modificarne la paragrafatura rispetto a quella dell'edizione Barbi (generalmente adottata nel xx secolo, fino all'edizione Gorni del 1996), presentando questa innovazione – al pari di quella relativa al titolo: *Vita nova* – come un'indiscutibile e irreversibile acquisizione filologica e scientifica.⁷ L'interrogativo si ripropone a maggior ragione per le rime dantesche e soprattutto per le quindici canzoni, ordinate da Domenico De Robertis – contro la vulgata disposizione barbiana delle liriche di Dante in base a un criterio insieme cronologico-biografico e tematico – secondo la compatta successione attestata in alcuni dei manoscritti più antichi, ma che egli stesso si guardò bene dal definire autoriale (e che, detto per inciso, nessuna delle edizioni delle rime uscite dopo il 2002 ha accolto):⁸ anche se il moderno culto, o per dir meglio feticismo della tradizione e del 'documento' induce anche chi è scettico riguardo all'esistenza di un dantesco 'libro delle canzoni' a ritenere colpevoli di lesa maestà quanti continuano a preferire un ordinamento diverso da quello di alcuni copisti. Emilio Pasquini, che mi fa piacere ricordare qui, propose lucidamente per i *Triumphs* petrarcheschi (dei quali rimpianiamo che egli non abbia potuto portare a compimento l'edizione critica) una doppia soluzione editoriale: dare sì il nuovo testo critico, che riflettesse l'«intero processo elaborativo» del poema, fedelmente presen-

⁷ Precise riserve a questo riguardo sono state formulate, tra gli altri, da P. Trovato, «In margine a una recente edizione della 'Vita nuova'. Schede sulla tradizione del testo», *Studi e problemi di critica testuale*, LXXXI (2010), pp. 9-15: 10, dove si afferma che la nuova paragrafatura «rappresenta ... una grave e immotivata infrazione al galateo filologico, che ... rende di fatto inutilizzabile, o fruibile solo a fatica, un secolo di studi sul prosimetro dantesco»; S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, seconda ed. riveduta e ampliata, Brescia, Editrice La Scuola, 2012 (2008¹), p. 87 (che la definisce «dubbia acquisizione, e comunque modesta per significatività»); E. Malato, *Per una nuova edizione commentata delle opere di Dante*, seconda ed. con una postfazione, Roma, Salerno Editrice, 2016 (2004¹), p. 36.

⁸ Fa eccezione solo, in Spagna, l'edizione di D. Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, ed. de J. Varela-Portas de Orduña (coord.), R. Arqués Corominas, R. Pinto, R. Scrimieri Martín, E. Villela Morató, A. Zembrino, traducción de R. Pinto, Madrid, Akal, 2014, che, a tacer del resto, adotta un titolo del tutto arbitrario. E vd. ancora, tra i molti, C. Giunta, «Nota al testo», in D. Alighieri, *Rime*, a cura di C.G., Milano, Mondadori, 2011 (*Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. I: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*), pp. 59-74: 61-69; Malato, *Per una nuova edizione commentata delle opere di Dante*, pp. 32-33.

tato con appositi accorgimenti tipografici sulla scorta di autografi e di apografi diretti, ma facendolo comunque precedere dal testo vulgato in dodici capitoli, quello che si legge e si studia ormai da oltre cinquecento anni.⁹ Della *Liberata*, sulla scorta degli studi di Luigi Poma e delle successive precisazioni di Guido Baldassarri ed Emilio Russo, i tempi sembrano maturi per poter arrivare a una moderna edizione critica che ne rispecchi l'incompiutezza e la provvisorietà, oppure che accolga il testo di una sua redazione intermedia (benché non approdata alla stampa);¹⁰ ma è impensabile che edizioni siffatte possano sostituire, anche per gli studiosi, il testo 'storico' del poema.¹¹ Quando ci si occupa di classici, il peso e il prestigio della vulgata – non nella lezione, s'intende, ma nella struttura dei testi – sono ineludibili.

Vi è, infine, la questione della veste formale dei testi antichi, autografi e non, che per i classici appare tuttavia meno spinosa. Dante si legge in grafia ragionevolmente ammodernata e livellata, tranne, in parte, che nel caso della *Vita nova* di Gorni e della *Commedia* di Lanza,¹² che però sotto questo aspetto non hanno trovato seguaci. Nondimeno, l'abbondanza di edizioni delle più varie tipologie autorizza e permette per testi del genere anche esperimenti stravaganti rispetto alla consuetudine: chi voglia il Dante 'alla Barbi' e 'alla Petrocchi' lo può trovare senza difficoltà. È vero anche l'opposto: a fronte della vulgata conservativa del testo Contini dei *Fragmenta*, non c'è ragione di scandalizzarsi per i testi graficamente modernizzati delle edizioni Stroppa e Vecchi Galli, così

⁹ E. Pasquini, «Il testo: fra l'autografo e i testimoni di collazione», in *I 'Triumphs' di Francesco Petrarca*, Atti del convegno, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), a cura di C. Berra, Bologna, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 1999, pp. 11-37: 36.

¹⁰ G. Baldassarri, «Introduzione», in T. Tasso, *Il Gierusalemme*, a cura di G. Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 29-32; E. Russo, «Pratiche filologiche per opere incompiute: il caso della *Liberata*», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del settecentenario della morte di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017), a cura di E. Malato, A. Mazzocchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 495-508. A monte, i saggi di Luigi Poma raccolti nel suo volume *Studi sul testo della 'Gerusalemme liberata'*, Bologna, CLUEB, 2005.

¹¹ Così la pensano, ad es., Bruno Basile, in A. Casadei, B. Basile, «Ariosto e Tasso», in *Storia della letteratura italiana*, vol. X (*La tradizione*, coordinato da C. Ciociola), Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 817-840: 835; C. Gigante, «Contributo alla storia e al testo del *Messaggiero*», in Idem, *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 118-155: 130-137; E. Russo, «La prima filologia tassiana, tra recupero e arbitrio», in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso, E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 293-310.

¹² D. Alighieri, *La Commedia. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, Anzio, De Rubeis, 1995, 1996².

come, all'inverso, e al di là della valutazione anche severa che si voglia anche giustamente darne, per il feticismo iper-documentario dell'edizione Savoca.¹³ In questo settore della pratica filologica, la libera varietà delle soluzioni (dipendente anche dal tipo di pubblico cui ci si rivolge), nonché tollerata, va salutata con favore, e personalmente non sono tra coloro che auspicano l'introduzione o addirittura l'imposizione di protocolli condivisi per la regolamentazione formale o tipografica delle edizioni critiche (di certo, io non li rispetterei). Talora, il medesimo editore può adottare comportamenti diversi. Giorgio Inglese segue un criterio conservativo nell'appena ricordata edizione critica del *Principe*, ma nella nuova edizione del trattato da lui allestita una ventina di anni più tardi, opta – di pari passo con una revisione dello stemma e del testo – per l'ammodernamento grafico: e ciò non solo nella *minor* (Einaudi 2013), rivolta a un pubblico più largo, ma anche nella coeva *maior* (Treccani), da lui presentata come il punto d'arrivo del suo pluridecennale lavoro ecdotico sull'operetta machiavelliana.¹⁴ Tra i vantaggi di chi fa filologia dei classici c'è anche quello di poter ripubblicare più volte l'edizione di un medesimo testo, rivedendo le proprie posizioni e le proprie scelte, tenendo conto di nuove scoperte e di nuove ipotesi, o adottando criteri di volta in volta diversi, a seconda della sede editoriale; quando ho pubblicato l'edizione critica degli *Epigrammi* di Ugolino Verino (1998) sapevo bene che non avrei avuto una seconda possibilità.¹⁵ Così è anche nella filologia d'autore: per fare un solo esempio, delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* Franco Gavazzeni preferì nel 1974 adottare il testo della prima stampa (1802), ma nell'edizione delle *Opere* da lui stesso diretta nel 1995 ha accolto – affidandone la curatela a Maria Antonietta Terzoli – il testo della zurighese del 1816; mentre Giuseppe Nicoletti ha optato per la londinese del 1817 (ultima sorvegliata dall'autore).¹⁶

¹³ F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, introduzione di P. Cherchi, Einaudi, 2011 (e il relativo dibattito 'preparatorio': S. Stroppa, «L'ammodernamento del testo del *Canzoniere* petrarchesco. Materiali per una discussione», *Per leggere*, IX (2009), pp. 209-236, con interventi di E. Fenzi, F. Bausi, S. Carrai, R. Cella); Idem, *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli, Milano, Rizzoli, 2012; Idem, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008. Avverto una volta per tutte che, delle edizioni elencate qui e nelle note seguenti, mi limito a citare le prime uscite, tralasciando le ristampe.

¹⁴ N. Machiavelli, *Il Principe*, nuova ed. commentata di G. Inglese, con un saggio di F. Chabod, Torino, Einaudi, 2013; Idem, *Il Principe. Testo e saggi*, a cura di G. Inglese, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 71-287.

¹⁵ U. Verino, *Epigrammi*, a cura di F. Bausi, Messina, Sicania, 1998.

¹⁶ Cfr. nell'ordine U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in Idem, *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974-1981, 2 voll., vol. I, pp. 567-703; e le suc-

2. Ma veniamo al caso di cui voglio occuparmi in questa sede, quello delle lettere private di Niccolò Machiavelli, delle quali negli anni scorsi ho diretto e in parte curato la prima edizione critica.¹⁷ Il caso è innanzitutto emblematico di certe storture determinate dall'accanimento filologico e editoriale sui classici, o meglio sui 'soliti' classici, quelli per i quali disponiamo in abbondanza di edizioni antiche e moderne, critiche, commentate, commerciali, economiche, scolastiche, complete e antologiche, a volte anche in formato *e-book*, digitali e magari tradotte in italiano moderno. A fronte di opere – anche, talora, di autori maggiori – che ancora dobbiamo leggere in edizioni precarie (non critiche o comunque inaffidabili, vecchie, non commentate o mal commentate), lascia francamente interdetti la continua (ri)pubblicazione dei 'soliti' classici. Non parlo, ora, delle edizioni scolastiche o puramente commerciali, che obbediscono alle loro logiche, ma di edizioni, critiche o meno, condotte con criteri scientifici. *Commedie, Fragmenta, Principi, Promessi sposi, Canti* di Leopardi, romanzi di Verga e di Svevo se ne trovano a bizzeffe;¹⁸ ma in compenso manca non solo un'edizione critica dei *Triumphs* e di non poche opere latine del Petrarca, della *Liberata* e delle rime tassiane, ma anche, tanto per dire, un'edizione integrale, filologicamente affidabile e ben annotata, delle poesie di Carducci e di Pascoli. Fare buona filologia dei classici, oggi, significherebbe probabilmente agire su questi tre fronti: edizioni critiche di grandi opere che ne sono ancora prive; buone edizioni integrali commentate di classici usciti dal canone e oggi irreperibili al di fuori delle biblioteche; edizioni scientifiche digitali *open access* condotte secondo le più avanzate tecnologie di presentazione, di riproduzione e di interrogazione dei testi.

Tornando a Machiavelli: edizioni del *Principe* e della *Mandragola*, quante se ne vogliono, e di ogni tipo. Per il resto, prescindendo dai volumi dell'Edizione nazionale, in commercio troviamo due edizioni dei *Discorsi* (Vivanti 1983 e Sasso-Inglese 1984, entrambe con buon commento, cui si aggiunge una difficilmente reperibile edizione Dotti

cessive edizioni a cura di M.A. Terzoli (in U. Foscolo, *Opere*, ed. diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di M.M. Lombardi e F. Longoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994-1995, 2 voll., vol. II, pp. 7-209); e di G. Nicoletti, Firenze, Giunti, 1997.

¹⁷ N. Machiavelli, *Lettere*, a cura di F. Bausi *et alii*, direzione e coordinamento di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice, 3 voll., in corso di stampa.

¹⁸ Cfr. P. Cherchi, «Filologia in pericolo. Considerazioni di un 'outsider'», *Ecdotica*, IX (2012), pp. 125-147: 143-144 (dove possono spiacere l'antifilologismo di fondo e l'ingenerosa accusa di 'inutilità' mossa a certe edizioni, ma dove la sostanza del ragionamento è difficilmente contestabile).

2016),¹⁹ un'Arte della guerra con note a dir poco spartane (Cinti 2007, rist. 2017),²⁰ buone edizioni di alcuni scritti minori (tra cui la *Clizia* e la *Favola*)²¹ e due edizioni complessive delle opere, sbrigativamente condotte senza alcuna attenzione alla cura dei testi: la Newton Compton del 1998 e la Bompiani del 2018,²² che recuperano tal quale l'edizione sansoniana di *Tutte le opere* procurata da Mario Martelli del 1971 (Sansoni), eccezion fatta per il testo del *Principe*, desunto rispettivamente dalle edizioni critiche di Inglese e dello stesso Martelli (2006, nell'ambito dell'Edizione nazionale).²³ L'edizione integrale di Martelli del 1971 fu meritoria all'epoca sua, ma oggi è ampiamente superata: i testi erano quasi tutti ricavati da edizioni precedenti, tranne che per la *Mandragola* e per le lettere (queste ultime rivedute nel *corpus*, ma solo parzialmente nel testo); data la sede in cui apparve, manca di apparato, di commento e di una vera e propria nota filologica. Se la Bompiani evita a sua volta qualunque annotazione (limitandosi ad anteporre brevi cappelli introduttivi alle singole opere, affidati a studiosi diversi), la Newton Compton aggiunge solo minime note esplicative.

Quando all'inizio degli anni '90 del secolo scorso fu varata l'Edizione nazionale, non esistevano edizioni critiche dei *Discorsi*, dell'Arte della guerra, del carteggio e di gran parte degli scritti letterari, e per il *Principe* e le *Istorie fiorentine* si disponeva soltanto, rispettivamente, delle edizioni critiche di Giuseppe Lisio (1899) e di Plinio Carli (1927).²⁴ Una situazione desolante, tenendo conto che Machiavelli è l'autore italiano

¹⁹ N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1983; introduzione di G. Sasso, premessa al testo e note di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1984; a cura di U. Dotti, Torino, Arago, 2016 (stando al *Catalogo del servizio bibliotecario nazionale - OPAC SBN*, quest'ultima edizione non è presente in alcuna biblioteca italiana).

²⁰ N. Machiavelli, *Arte della guerra*, introduzione e note a cura di F. Cinti, Siena, Barbera, 2007.

²¹ Mi limito a citare N. Machiavelli, *Clizia. Andria. Dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1997; Idem, *Favola di Belfagor*, a cura di P. Stoppelli, Milano, Mondadori, 2021.

²² N. Machiavelli, *Tutte le opere storiche, politiche e letterarie*, a cura di A. Capata, N. Borsellino, Roma, Newton Compton, 1998; Idem, *Tutte le opere secondo l'edizione di Mario Martelli (1971)*, introduzione di M. Ciliberto, coordinamento di P.D. Accendere, Milano, Bompiani, 2018.

²³ N. Machiavelli, *Il Principe*, a cura di M. Martelli, corredo filologico di N. Marcelli, Roma, Salerno Editrice, 2006.

²⁴ N. Machiavelli, *Il Principe*, testo critico con introduzione e note a cura di G. Lisio, Firenze, Sansoni, 1899; Idem, *Storie fiorentine*, testo critico con introduzione e note per cura di P. Carli, Firenze, Sansoni, 1927, 2 voll.

più studiato nel mondo dopo Dante, e spiegabile almeno in qualche misura col fatto che gli scritti del Segretario sono stati e sono ancora oggi letti e studiati soprattutto da filosofi e politologi, poco interessati alla correttezza filologica dei testi e al loro commento puntuale, e anzi spesso, all'estero, avvezzi a servirsi di traduzioni. Se per quasi tutti gli scritti ora ricordati le cose sono migliorate nei decenni successivi, il carteggio familiare continuava a versare in condizioni deprecabili. Per chi ne desiderasse un'edizione integrale, uscita dal commercio quella curata nel 1999 da Corrado Vivanti all'interno dei tre volumi Einaudi delle *Opere*,²⁵ restava solo la Bompiani, col testo Martelli del 1971 (ripreso anche nella Newton Compton, ma decurtato delle lettere dei corrispondenti, come si faceva nelle edizioni del primo Novecento), oppure edizioni parziali come quelle di Inglese (limitata ai carteggi con Francesco Vettori e Francesco Guicciardini) e di Giovanni Bardazzi (appena dieci lettere).²⁶

Il carteggio privato di Machiavelli non è il *Principe*, ma sempre di Machiavelli si tratta, a tacer del fatto che ne fa parte quella che la retorica scolastica definisce la più bella lettera della letteratura italiana, l'epistola notissima a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513. E fa specie che nella crescente attenzione rivolta all'epistolografia, e a quella cinquecentesca in particolare, dalla critica e dalla storiografia degli ultimi decenni, proprio il carteggio familiare machiavelliano sia rimasto ai margini, negletto dalla filologia e dall'esegesi (il «grande invalido» tra gli scritti del Segretario, lo definì nel 1969 Roberto Ridolfi),²⁷ tanto che invano si cercherebbe un capitolo su di esso nelle monografie e nei volumi miscelanei sul nostro autore apparsi negli ultimi anni.²⁸ Una 'sfortuna' che ha origini lontane (basti dire che, mentre tutte le opere maggiori machia-

²⁵ N. Machiavelli, *Lettere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1999 (= *Opere*, a cura di C.V., 3 voll., 1997-2005, vol. II, *Lettere. Legazioni e commissarie*), pp. 3-465.

²⁶ N. Machiavelli, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1989 (78 lettere); Idem, *Dieci lettere private*, a cura di G. Bardazzi, Roma, Salerno Editrice, 1992. Introvabile, se non in alcune biblioteche, l'edizione parziale di N. Machiavelli-F. Guicciardini, *Carteggio 1521-1527*, a cura di M. Fusetti, Lausanne, Univ. de Lausanne, Faculté de Lettres-Section d'italien, 1997 (comprendente 27 lettere).

²⁷ R. Ridolfi, «Contributi all'epistolario machiavelliano. La lettera del Vettori del 16 aprile 1523 nel testo dell'originale inedito», *La Bibliofilia*, LXXI (1969), pp. 259-264: 259.

²⁸ Mi limito a citare G.M. Barbuto, *Machiavelli*, Roma, Salerno Editrice, 2013; R. Black, *Machiavelli*, London-New York, Routledge, 2013; il volume miscelaneo *Machiavelli*, a cura di E. Cutinelli-Rèndina e R. Ruggiero, Roma, Carocci, 2018; e J.L. Fournel, J.C. Zancarini, *Machiavel: une vie en guerres*, Paris, Passés / Composés, 2020.

velliane erano già a stampa nel 1532, per avere un'edizione completa delle lettere – completa, si capisce, per le conoscenze dell'epoca – bisognò attendere quella di Edoardo Alvisi del 1883)²⁹ e che si è protratta anche per buona metà del secolo scorso, quando l'interesse per l'uomo Machiavelli fu oscurato dall'egemonia idealistica e dalle attualizzazioni politiche fascista e comunista, nonché, più in generale, da un approccio prevalentemente filosofico-teorico-politico che diffidava di testi 'privati' dai quali emergeva un Machiavelli moralmente troppo 'libertino' e politicamente troppo mediceo, in ogni caso mal conciliabile con la sua monumentalizzazione umanistico-repubblicana avviata a partire dal Risorgimento e portata a compimento nel secondo dopoguerra. Non per nulla, la seconda edizione integrale del carteggio venne alla luce quasi ottant'anni dopo quella di Alvisi, nel 1961, ad opera di Franco Gaeta (sull'abbrivio del ritorno agli studi biografici ed eruditi sul Segretario promosso da Ridolfi e soprattutto concretizzatosi, nel 1954, nella prima edizione della sua *Vita*);³⁰ e sempre a Gaeta si deve la prima edizione integrale commentata, uscita nel 1984.³¹ Le lettere di Machiavelli si studiano e si citano, naturalmente: ma quasi sempre le stesse, e quasi sempre – con rare eccezioni – come semplice repertorio di notizie biografiche, oppure in relazione agli scritti politici (alla ricerca di 'anticipazioni' e di parallelismi), o ancora per trovarvi conferme della propria interpretazione del pensiero e della figura di Machiavelli.

Accingendoci a mettere in cantiere, nel 2013, la prima edizione critica delle lettere ci siamo trovati, pertanto, in una situazione anomala rispetto a chi abitualmente fa edizioni di classici: alle nostre spalle stavano sì importanti lavori preparatori (soprattutto, a tacere di Villari, Passerini e Tommasini, quelli di Ridolfi, Bertelli, Marchand, Martelli e Inglese), alcuni commenti integrali e parziali, e certe pregevoli edizioni di singole lettere, ma mancavano sia edizioni critiche precedenti, sia commenti esaustivi e realmente accurati e approfonditi. Quanto al testo, i precedenti editori non avevano affrontato sulla base di criteri precisi e rigorosi la questione del *corpus*, molto delicata nel caso del carteggio machiavelliano, che, come si sa, non è un epistolario organico messo

²⁹ N. Machiavelli, *Lettere familiari*, pubblicate per cura di E. Alvisi, Firenze, Sansoni, 1883.

³⁰ R. Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, Roma, Belardetti, 1954 (poi riveduta e ampliata fino alla settima ed., Firenze, Sansoni, 1978; e vd. ora l'ed. a cura di G. Càntele, introduzione di M. Viroli, Roma, Castelvechi, 2014).

³¹ N. Machiavelli, *Lettere*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1981 e Torino, UTET, 1984.

insieme dall'autore, ma una raccolta postuma di lettere sparse, comprendente per tradizione anche quelle dei corrispondenti; la difficoltà maggiore consiste nel distinguere tra lettere private e lettere ufficiali entro quell'ampia zona grigia costituita dalle numerose missive 'semi-private', cioè quelle scambiate da Machiavelli, fuori dai canali ufficiali di comunicazione, con diplomatici, politici e uomini d'arme negli anni del lavoro in cancelleria (1498-1512), e che trattano in modo confidenziale tematiche di carattere pubblico. Proprio dalla non pacifica e non uniforme collocazione di molte lettere tra le epistole ufficiali o tra quelle semi-private (oltre che, è ovvio, dai nuovi ritrovamenti, sempre meno numerosi, tuttavia, da almeno mezzo secolo in qua) dipende in buona parte la diversa consistenza del *corpus* tra le varie edizioni moderne, e soprattutto fra quelle seguite alla prima edizione Gaeta: 229 lettere conta la Alvisi del 1883, 238 la Gaeta del 1961, 311 la Bertelli del 1969, 325 la Martelli del 1971, 335 la seconda Gaeta del 1984, 330 la Vivanti del 1999.

Ma non è solo questione di *corpus*: il problema principale è la qualità dei testi. Come suole accadere quando manca un'edizione critica, infatti, quelle che via via escono riprendono per lo più il testo delle lettere dalle edizioni precedenti, senza verificarlo sui manoscritti, senza andare in cerca di nuovi testimoni, senza correggere i vecchi errori e anzi aggiungendone di nuovi. Anche i pochi che tornano ai manoscritti lo fanno in modo saltuario e non sistematico, dando vita a testi ibridi e infidi; inoltre, mancando nota critica e apparato, chi legge non può rendersi conto degli interventi eseguiti e della provenienza delle lezioni nuovamente introdotte. Il risultato è che le lettere machiavelliane, così come le leggiamo nelle edizioni correnti, brulicano di errori derivanti o da erronee letture dei manoscritti, o da congetture superflue o sbagliate, o da refusi di precedenti editori. E si tratta spesso, in tutti questi casi, di errori 'antichi', risalenti alle prime stampe sette-ottocentesche e perpetuatisi fino ai nostri giorni. Faccio un solo, eloquente esempio.

La 'novelletta' inserita nella celebre lettera a Francesco Vettori del 25 febbraio 1514 descrive l'itinerario di Giuliano Brancacci in una sinistra Firenze notturna e invernale, alla ricerca di un'avventura sodomitica a pagamento: «Passò il ponte alla Carraia, e per la via del Canto de' Mozzi ne venne a Santa Trinita, e entrato in Borgo Santo Appostolo andò un pezzo serpeggiando per quei chiasci che lo mettono in mezzo». ³² Così in tutte le edizioni. Ma a Firenze non esiste e non è mai esistito un "Canto de' Mozzi" (e le case di questa famiglia si trovano Oltrarno, di là dal

³² Cito da Machiavelli, *Lettere*, a cura di C. Vivanti, p. 314.

ponte alle Grazie, in tutt'altra zona rispetto a quella attraversata da Giuliano, come ben sa chiunque abbia una qualche notizia della topografia cittadina); il solo testimone dell'epistola, il cosiddetto e ben noto Apografo Ricci (la silloge di scritti del Segretario copiata da Giuliano de' Ricci, nipote di Machiavelli, nell'ultimo quarto del XVI secolo e oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con segnatura Pal. E.B.15.10, striscia 1414) legge infatti, a c. 154v, «Conte de' Mozzi» (così anche il Barber. Lat. 5368 della Biblioteca Apostolica Vaticana, *descriptus* dell'Apografo, allestito sul finire del Cinquecento da un altro nipote di Machiavelli, l'omonimo Niccolò di Bernardo). Dunque, *Canto* è un errore banalizzante o una correzione erronea insinuatasi nella *princeps* (la cosiddetta edizione "Italia" del 1813) e sopravvissuta indisturbata in tutte le edizioni, compresa l'ultima, quella di Vivanti del 1999. Non un luogo, quindi, ma un personaggio: Conte de' Mozzi, infatti, compare anche altrove nel carteggio, e precisamente nella lettera di Filippo de' Nerli del 6 settembre 1525, dalla quale si deduce che fosse un membro di quella brigata fiorentina di amici cui appartenevano anche Machiavelli e il Vettori.³³ Si tratta in effetti di Rubaconte (Conte) di Giovannozzo de' Mozzi, un fidato medico che ricoprì importanti cariche pubbliche a Firenze nei primi due decenni del XVI secolo,³⁴ e che evidentemente in quel periodo abitava o svolgeva una qualche attività nella via cui allude qui Machiavelli, da lui per questo designata con il suo nome, nella consapevolezza che il destinatario, ben conoscendo il personaggio, la avrebbe identificata immediatamente (si tratta, verosimilmente, di via del Parione, che dal ponte alla Carraia conduce appunto in piazza Santa Trinita, dove il Braccacci si sta recando).

Un errore, questo, che potrebbe sorprendere, perché la lettera è trasmessa da un testimone a tutti noto e facilmente accessibile come l'Apografo Ricci, e perché non sono pochi gli editori delle lettere che dichiarano, fin dall'Alvisi, di averlo ricollazionato. Potrebbe sorprendere, appunto, se

³³ «Avete ben fatto torto alli amici e parenti vostri e a qualcuno che vi vuol bene, a non darne qua avviso, ché l'abbiamo avuto a sapere per lettere di forestieri e per vie transversali, in modo che il Conte de' Mozzi ci sta su tutto confuso, e non sa se sia da prestare fede a questa cosa o no» (*Lettere*, ed. critica, vol. II, p. 1420; cito dalle ultime bozze di stampa).

³⁴ Fu membro dei Dodici buonomini nel giugno-settembre 1513, priore nel novembre-dicembre 1516, membro dei Sedici gonfalonieri di compagnia nel settembre-dicembre 1521 e nel gennaio-aprile 1525. Risulta che abitasse, al pari di M., nel gonfalone Nicchio di Santo Spirito; nel 1514 si era forse trasferito o possedeva una bottega in via del Parione, e per questo M., scrivendo al Vettori, designa quella strada col nome del comune amico che vi aveva casa o vi lavorava.

non conoscissimo i meccanismi di inerzia vischiosa che caratterizzano le edizioni non scientifiche (e non solo quelle, ovviamente) nel 'passarsi' i testi l'una dall'altra: meccanismi ai quali le edizioni dei classici sono particolarmente esposte, a causa della ricchezza e spesso dell'autorevolezza della tradizione editoriale di cui in genere beneficiano quei testi. E così per la prima volta, nel secondo decennio del XXI secolo, il carteggio privato di un classico come Machiavelli ha beneficiato di un rigoroso controllo testuale di tutti i suoi pezzi (saliti a 354), di un censimento dei testimoni e – laddove esistano più testimoni non autografi di una sola epistola – anche di una *recensio*. Il censimento non ha portato alla luce, se non in un caso, nuove epistole machiavelliane, ma alcune lettere di corrispondenti e, soprattutto, un certo numero di autografi di lettere di e a Machiavelli fino ad oggi note solo in copie non autografe: con i vantaggi che si possono immaginare in termini di correttezza e completezza dei testi. Analogamente, per la prima volta è stata indagata in modo sistematico la storia della tradizione dei principali carteggi (quelli col Vettori, col Guicciardini e col nipote Francesco Vernacci) e delle singole lettere, ripercorrendo, dove e fin quando possibile, le vicende delle carte autografe e delle copie, e prestando grande attenzione anche alle edizioni a stampa, fondamentali per studiare la ricezione, cioè la varia fortuna o sfortuna (censura compresa) delle epistole di Machiavelli dal Settecento in poi, oltre che per dare un nome, ossia una paternità, a certe lezioni arbitrarie che fino a non molto tempo fa si potevano trovare – e che a volte si trovano ancor oggi – nei testi delle lettere.

La presenza in tutte le edizioni di un errore come *canto de' Mozzi* (che non è che un caso tra molti) mostra con chiarezza anche i limiti dei commenti ad oggi disponibili delle lettere machiavelliane, e, vorrei dire, anche di una parte degli studi critici ad esse dedicati. Stiamo parlando infatti di una delle epistole più celebri, intorno alla quale le edizioni non sono avarie di note, e che è stata oggetto di numerosi saggi volti a indagarne la struttura, le fonti letterarie, i meccanismi comici, l'impianto novellistico e 'teatrale'. Eppure, di quell'errore marchiano, che crea una grave incongruenza nella narrazione, nessuno si è accorto. Il fatto è che nelle edizioni non scientifiche accade anche per il commento ciò che si verifica per il testo: molte note transitano per inerzia da un commentatore all'altro, e con esse passano anche le omissioni e le lacune, cosicché raramente un commento aggiunge le note che mancavano nei commenti precedenti. Per questo, anche i migliori tra i non numerosi commenti alle lettere machiavelliane sono, variamente e in modo diverso, insoddisfacenti: i più corposi (Gaeta 1984 e Vivanti) risultano infatti disuguali,

spesso ripetitivi e ampiamente lacunosi, mentre i più accurati (Inglese e Bardazzi) soffrono delle gravi limitazioni di spazio imposte dal carattere antologico di quelle edizioni e dalle collane in cui sono apparse. In genere, gran parte dei personaggi, dei fatti e dei luoghi (ove non siano noti di per sé o non siano stati glossati da precedenti commentatori) non ricevono annotazione; poche e carenti sono le note linguistiche, rarissime quelle esplicative (parafrasi di passi 'difficili', spiegazioni di termini o costrutti inusuali), che pure in testi del genere sarebbero le più urgenti.

«Commentare – scrisse Domenico De Robertis – vuol dire commentare tutto»: ³⁵ e ciò è tanto più vero, e più arduo, in un carteggio costituito da lettere 'autentiche', referte di allusioni a persone e a vicende, e scritte spesso in una lingua (quella del Segretario, ma anche quella di buona parte dei suoi innumerevoli corrispondenti) vicina ai modi del parlato, scorciata, allusiva e brachilogica (anche, spesso, col ricorso a un vero e proprio 'gergo' disseminato di doppi sensi), insomma quasi sempre ostica e dunque bisognosa di glosse adeguate e frequenti. Un commento 'senza rete', cioè senza gli appigli di cui beneficiano i curatori di testi poetici e in genere di quelli ad alto tasso di letterarietà; un commento che impone ricerche d'archivio e che richiede competenze molteplici, perché questi testi sono fatti di 'vita vera' più che di letteratura. Già Sergio Bertelli aveva intuito oltre mezzo secolo fa che un'edizione davvero 'scientifica' del carteggio machiavelliano poteva ormai essere solo il frutto di un lavoro di *équipe*: ³⁶ e la nostra, scaturita dell'impegno e dalla quotidiana cooperazione di nove curatori (tra filologi e storici), ha potuto contare sul massiccio e assiduo contributo 'esterno' di linguisti, archivisti e paleografi.

In larghe sezioni del carteggio, insomma, ci siamo trovati a muoverci su un terreno vergine o quasi, sia per il testo e per l'apparato, sia per il commento: una situazione insolita per chi lavora sui classici e sui grandi autori. Buona parte delle lettere, di fatto, giaceva trascurata, soprattutto per quanto riguarda la prima delle due sezioni in cui esso può dividersi, quella relativa agli anni 1497-1512, dove quasi tutte le missive sono di corrispondenti (ben 204 su 220, con solo sedici lettere di Machiavelli) e risultano stracolme di nomi e di episodi di storia e di cronaca, di allusioni alla vita

³⁵ D. De Robertis, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in *Il commento ai testi*, Atti del seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989), a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 169-178: 172.

³⁶ S. Bertelli, «Nota ai testi», in N. Machiavelli, *Opere*, a cura di S. Bertelli, Milano, Giovanni Salerno Editore, 1968-1982, 11 voll., vol. V (*Epistolario*), pp. 491-501: 500.

di Niccolò e dei suoi colleghi e amici di cancelleria, di riferimenti a usi e pratiche della politica e dell'amministrazione fiorentina dell'epoca. Dato questo stato di cose, nella nostra edizione abbiamo ritenuto opportuno accogliere in una serie di appendici anche una cospicua raccolta di materiali attinenti direttamente o indirettamente alle lettere, tra cui le missive scritte da Machiavelli per conto di altri in qualità di segretario personale, alcuni testi para-epistolari (pareri, istruzioni, 'ricordi') probabilmente in origine aggregati a lettere oggi perdute, e i due testamenti del Segretario (1511 e 1522), mai più pubblicati dopo il XIX secolo, quando erano abitualmente inseriti nelle edizioni complessive delle opere.³⁷ E questo nell'ottica di un'edizione anche 'documentaria' del carteggio, che miri a gettar luce sulla biografia di Machiavelli, soprattutto nelle zone rimaste maggiormente in ombra, e facendo piazza pulita di falsi luoghi comuni e miti tenaci, come quelli dell'esilio, della povertà e della completa inazione del Segretario dopo il 1512 e prima degli anni '20.

Lontanissimi dall'idea arcaica di edizione critica 'pura' (che per lettere siffatte avrebbe avuto ancora meno senso), ci siamo prefissati lo scopo da un lato di corredare i testi di tutti i sussidi e i materiali necessari per la loro comprensione e contestualizzazione, dall'altro di estrarne tutte le informazioni di cui sono ricchi. E dunque: doppia introduzione generale (una storico-critica, l'altra deputata allo studio della storia della tradizione manoscritta e a stampa delle lettere); testi largamente commentati, preceduti da ampi cappelli introduttivi che affrontano questioni storico-esegetiche, ecdotiche e di cronologia, e talora seguiti da apposite appendici che approfondiscono aspetti particolari o forniscono materiali aggiuntivi; le suddette appendici documentarie conclusive; nota filologica e nota linguistica. Ne è scaturita un'edizione di oltre 2000 pagine, una mole ragguardevole per un carteggio di 354 lettere, parte delle quali, soprattutto nella prima sezione, brevi o brevissime. Un esperimento di edizione 'totale', che rifiuta lo splendido isolamento e anche la centralità del testo per collocarlo all'interno di una articolata galassia storico-culturale e biografica dalla quale riceve luce e che contemporaneamente esso illumina, con un movimento bi-direzionale che ogni edizione scientifica dovrebbe attivare.

Fa parte di questa visione anche l'approccio adottato nei confronti di due questioni sensibili come la confezione dell'apparato e la resa grafica.

³⁷ Fa eccezione solo l'edizione del secondo testamento (27 novembre 1522) compresa nel volume di R. Stopani, «Io mi sto in villa ...». *L'Albergaccio del Machiavelli a Sant'Andrea in Percussina*, San Casciano (Firenze), Centro di studi chiantigiani 'Clante', 1998, pp. 65-69.

I classici sono di tutti, e, come ha scritto Francisco Rico, «la prima fedeltà di uno specialista è quella dovuta ai non specialisti»; detto, sempre da Rico, in altri termini, «la principale ragione d'essere di un'edizione critica' tradizionale è quella di spianare la strada a un'edizione destinata alla lettura». ³⁸ Facendo mio questo auspicio, mi auguro vivamente che dalla nostra edizione possa essere ricavata un'edizione 'di lettura', che ai testi finalmente corretti affianchi un corredo esplicativo e documentario contenuto nelle dimensioni e semplificato nella presentazione; fin da subito, comunque, abbiamo intrapreso senza esitazioni la via della riduzione all'essenziale degli apparati e quella dell'ammodernamento grafico. Quanto all'apparato: doppia fascia (la prima destinata agli autografi, ove presenti, la seconda alle copie apografe e alle principali edizioni antiche e moderne), ma con esclusione delle varianti formali e grafiche, dei minimi accidenti dei testimoni, dei banali refusi; e, in entrambe, apparato 'parlato', che interagisca di frequente con il cappello introduttivo, la nota al testo e la nota linguistica.

Tali opzioni sono a mio avviso consigliabili per le edizioni di qualunque classico, e anche nelle edizioni critiche a più alto tasso di scientificità. Filologia è scelta responsabile e interpretazione, qualità e non quantità: l'apparato deve selezionare e offrire i dati realmente utili a comprendere le dinamiche testuali (autoriali e di tradizione), non schiacciare il lettore – anche se specialista – sotto una indigesta congerie di materiali. Ciò che non è funzionale a questo deve trovare posto nella nota critica, se serve a illustrare i rapporti fra i codici e a giustificare lo stemma, come nell'aureo modello della *Vita nuova* di Barbi e come nelle rime dantesche di De Robertis. Nel caso specifico di Machiavelli, poi, va ripetuto che le sue opere non vengono studiate soltanto da letterati, ma anche – e ancor più, soprattutto all'estero – da filosofi, storici e politologi, da studiosi, cioè, generalmente privi di competenze linguistiche e filologiche. Qui, per di più, siamo nell'ambito di un'edizione nazionale, che non dovrebbe essere rivolta soltanto a specialisti, ma che ha lo scopo di consegnare alla nazione le opere dei suoi autori più grandi e più rappresentativi, e non a esclusivi fini di studio, ma anche per costituire un *pantheon* (idealmente accessibile a tutti) delle sue glorie culturali.

Donde, si diceva, anche la soluzione non conservativa adottata sul piano grafico, in armonia, d'altronde, con le norme dell'Edizione nazio-

³⁸ F. Rico, intervento al 'foro' su «Forme e sostanze: *Il cortigiano* di Amedeo Quondam», *Ecdotica*, I (2004), pp. 172-178: 174.

nale, che, fermo restando il rispetto delle particolarità fonetiche e morfologiche, prescrivono una consistente modernizzazione dei testi, compresi quelli tràditi in autografo. La questione, per il carteggio machiavelliano, è particolarmente complessa, per due ragioni: 1) tra le lettere, alcune (sia di Machiavelli, sia dei corrispondenti) sono autografe, altre ci sono giunte in copie, prevalentemente del XVI secolo, ma talora anche dei secoli successivi, e di alcune missive – perduti i manoscritti – possediamo solo edizioni a stampa moderne; 2) il carteggio comprende, accanto ad appena 82 epistole machiavelliane, 272 lettere di corrispondenti, e questi ultimi sono ben 102. Conservare le particolarità grafiche dei diversi copisti ed editori, e ancor più di tutti i 103 scriventi – incluso Machiavelli – che si alternano nel carteggio, diversi per estrazione sociale, livello culturale e provenienza geografica, avrebbe creato una babele ostica anche per i fruitori più esperti: ne avrebbero certo tratto vantaggio i linguisti, ma un'edizione, anche se critica, di un testo letterario non ha prevalenti finalità di studio linguistico, né i suoi criteri possono essere stabiliti in base agli interessi dei linguisti e dei lessicografi, che non devono – soprattutto per un autore come Machiavelli e in un'edizione nazionale – prevalere sulle esigenze dei lettori e degli studiosi di altre discipline, buona parte dei quali, si ripete, non sono italiani e non sono letterati.³⁹ Tener conto del bacino di utenza è doveroso quando si allestisce un'edizione, che sia critica o meno; e la domanda retorica che si pone Pietro Beltrami («veramente si può ... stampare Dante con lo stesso allestimento di un minore sconosciuto riemerso oggi da una carta del Due o del Trecento?») vale anche per Machiavelli, come per ogni altro classico della nostra letteratura.⁴⁰

Detto questo, aggiungo che il problema della resa grafica dei testi – che, confesso, mi appassiona ben poco – va sdrammatizzato, particolarmente in un caso come questo. In linea generale, anche il criterio più

³⁹ G. Inglese, recensione a N. Machiavelli, *Lettere*, a cura di F. Gaeta (1984), *La bibliofilia*, LXXXVI (1984), pp. 271-280: 273-74, non approvando la modernizzazione e l'uniformazione grafica delle lettere, suggerisce invece proprio la soluzione 'conservativa', data la «rilevanza assoluta dell'aspetto documentario» in un carteggio di tal genere, caratterizzato da una larga pluralità di autori e dall'abbondanza di autografi. Ciò è condivisibile in astratto, ma l'effetto *puzzle* prodotto dal mantenimento delle caratteristiche ortografiche delle decine di scriventi che si alternano nel carteggio sarebbe fonte per il lettore di grandi difficoltà, non agevolmente superabili, come suggerito da Inglese, col semplice ricorso a un «adeguato ventaglio di tabelle esplicative» e a «calibrate indicazioni di 'lettura'».

⁴⁰ P.G. Beltrami, «A che serve un'edizione critica?», *Per leggere*, vol. V, 9 (2005), pp. 153-168: 166.

conservativo (se non è puramente diplomatico, e comunque, almeno in parte, anche in quel caso) è sempre un criterio di compromesso, che prevede una transcodifica convenzionale da un sistema (antico) a un altro (moderno); per questo, ogni metodo è accettabile, conservativo o modernizzante che sia, purché risulti complessivamente coerente e giustificabile, oltre che, s'intende, chiaramente esplicitato. Inoltre, la modernizzazione grafica non cancella affatto la specificità linguistica e socio-culturale degli scriventi, che emerge comunque, e con chiarezza, da tutte le altre componenti della loro lingua (fono-morfologia, sintassi, lessico, fraseologia), qui ovviamente preservate e debitamente indagate nella finale nota linguistica; anche perché nelle lettere di scriventi non toscani e di scriventi semi-colti si sono adottati criteri maggiormente conservativi, per tutelarne l'identità e non appiattirli sull'uso medio fiorentino dominante nel carteggio. D'altronde, sulla lingua e sulla grafia machiavelliane disponiamo già di numerosi ed eccellenti studi, condotti anche sugli autografi, compresi quelli di alcune lettere (segnalo da ultimo l'eccellente volume di Giovanna Frosini *La lingua di Machiavelli* pubblicato dal Mulino nel 2021). Inoltre, per le ricerche su grafia, fonetica e morfologia è sempre opportuno ricorrere ai manoscritti, tanto più quando siano accessibili in rete (come nel caso di gran parte delle nostre lettere), anziché fondarsi sulle edizioni, per quanto ben fatte esse siano. Nell'Edizione nazionale delle opere di Machiavelli, poi, la decisione di non adottare criteri diversi per testi autografi e testi non autografi (estendendo anche ai primi, dunque, la modernizzazione grafica) fu presa anche perché il piano dell'opera prevede, in conclusione, un volume di riproduzioni fotografiche e di trascrizioni diplomatiche degli autografi, che è attualmente in preparazione per le cure della stessa Frosini.

Così condotto, dunque, l'ammodernamento grafico da un lato non livella il variegato assetto linguistico dei testi; e dall'altro garantisce una uniformità preferibile alla caotica molteplicità formale che scaturirebbe, in un carteggio tanto composito, da una condotta conservativa, e che rischierebbe di disorientare e mettere a dura prova il lettore e lo studioso, aggiungendo un ulteriore ostacolo ai molti (di natura linguistica e storica) presentati da simili testi. La soluzione modernizzante – già fatta propria da Gaeta nella sua seconda edizione, uscita nel 1984 nella collana dei Classici Utet – è certo preferibile, poi, alla veste multicolore di edizioni come quelle di Inglese o Vivanti, che accolgono le diverse soluzioni degli editori dai quali riprendono i testi delle epistole. E l'ottimismo auspicio – formulato da Martelli nella sua edizione, la sola coerentemente conservativa a livello grafico – che il lettore «esca di minorità» e

si avvicini ai testi del passato «in una loro veste relativamente genuina»⁴¹ poteva forse avere qualche fondamento nel 1971, ma oggi sarebbe destinato a cadere nel vuoto anche tra gli studiosi che non facciano professione di linguisti o di filologi.

EMILIO RUSSO

*L'edizione della Gerusalemme liberata.
Stato degli studi e nuove proposte¹*

The edition of Gerusalemme liberata. State of art and new perspectives

ABSTRACT

The essay discusses the textual problems of the Tasso's *Gerusalemme liberata*; the first part presents the proposals for the critical text, and in particular those elaborated by Luigi Poma at the end of the twentieth century; the second part discusses the characteristics of some important manuscripts, and also examines a series of new elements, envisaging the possibility of a different solution for the edition of Tasso's poem.

Keywords

Tasso Torquato; Renaissance literature; Italian literature; Italian Philology; Critical editions.

emilio.russo@uniroma1.it

Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Lettere e Culture Moderne

Facoltà di Lettere e Filosofia

Piazzale Aldo Moro 5, 100185 Roma

⁴¹ M. Martelli, «Nota al testo», in Machiavelli, *Tutte le opere*, pp. XLVIII-LX: XLIX.

¹ Raccolgo in queste pagine una serie di osservazioni presentate in un seminario senese del maggio 2021, curato da Carlo Caruso e allora dedicato alle caratteristiche dell'edizione Caretti, e le considerazioni proposte al Foro di Ecdotica del novembre 2021, coordinato da Andrea Severi, Paola Italia, Pasquale Stoppelli. Ringrazio i colleghi che in entrambi i casi mi hanno offerto occasioni preziose di dialogo e di approfondimento. Astenendomi dalla sezione documentaria, presento in forma estremamente abbreviata, e con un apparato di note ridotto all'essenziale, un quadro della tradizione del poema, in funzione della futura edizione critica, prevista per la *Nuova Raccolta dei Classici Italiani* di Einaudi.

1. *La vulgata Caretti*

Quando, nel 1957, Lanfranco Caretti procurava l'edizione critica della *Gerusalemme liberata*² realizzava di fatto un'operazione ancipite. Da un lato muoveva da una disamina serrata delle edizioni disponibili del poema, da quella di Angelo Solerti alla fine dell'Ottocento a quella curata da Francesco Flora pochi anni prima per le edizioni Ricciardi: ripercorreva e ricostruiva le scelte dei precedenti editori, sottolineando la natura contaminata di tutte le soluzioni fino a quel punto adottate.³ D'altra parte, Caretti stesso dichiarava la natura provvisoria del testo da lui approntato: in una serie di passaggi della sua *Nota al testo* chiara infatti come la sua edizione era da ritenersi provvisoria, in attesa di una complessiva *recensio* e collazione di tutti i testimoni manoscritti e a stampa del poema.

Da queste considerazioni ho tratto la conclusione che in attesa di avere una edizione della *Liberata* veramente «critica e definitiva», la quale non potrà risultare che da un'esplorazione completa dell'intera tradizione del poema, unica via da seguire è quella, già proposta da Ferrari e Solerti, di seguire le stampe Bonnà e tra queste B₂.⁴

Con queste parole, di fatto, si rinviava ad altra sede la realizzazione di un'edizione critica. E tuttavia negli anni successivi l'edizione Caretti, basata sulla stampa B₂ (la seconda edizione ferrarese del 1581), finì per affermarsi, tanto da rappresentare ancora oggi il testo base per tutte le edizioni in commercio, fino alla più recente curata da Franco Tomasi per Rizzoli nel 2009.⁵ Si determinava così il paradosso di un'edizione di servizio diventata lentamente testo vulgato, e una nuova vulgata (moderna) finiva per sostituire la vulgata antica, fissatasi già verso la fine del Cinquecento e riprodotta nei decenni e nei secoli successivi.⁶ Un paradosso che si fonda sull'estrema complessità filologica del caso *Gerusalemme* e che del resto si ripete in qualche misura anche per altre sezioni delle opere di Tasso: così avviene per l'edizione delle lettere curata da Cesare

² T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Rizzoli, 1957.

³ Caretti, *Nota al testo*, pp. 622 e sgg.

⁴ Ivi, p. 627.

⁵ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.

⁶ Per uno studio sulla vulgata antica, fondata sulla stampa Osanna del 1584, vd. L. Poma, *Studi sul testo della 'Gerusalemme liberata'*, Bologna, Clueb, 2005, pp. 145-164.

Guasti nel 1852-1855, così avviene per l'edizione delle rime curata da Angelo Solerti nel 1898-1902. Edizioni pure ambiziose nella loro impostazione, nel loro disegno di una sistemazione organica, ma poi superate dal progresso degli studi e che tuttavia rimangono ancora oggi di riferimento, nella difficoltà di arrivare a soluzioni alternative che siano filologicamente convincenti per testi dalla tradizione assai controversa.

Che quella di Caretti fosse un'operazione avvertita come solo parziale è in qualche modo testimoniato dal fatto che nel 1960, procurando una nuova edizione commentata del poema, Giovanni Getto, in collaborazione con un giovane Edoardo Sanguineti, procedesse ancora con un margine di arbitrio rispetto alla tradizione antica, scegliendo secondo criteri 'di gusto' di fronte alle numerose questioni testuali aperte, senza fondarsi sull'edizione Caretti, pure disponibile dal 1957.⁷

2. *Gli studi della scuola pavese*

La consapevolezza di un'edizione critica ancora da fissare stimolava l'avvio di quel lavoro di indagine sulle testimonianze manoscritte e a stampa, lavoro da più parti avvertito come ormai imprescindibile. Su questa via, riprendendo appunto l'indicazione dello stesso Caretti, si indirizzò Luigi Poma, esponente della scuola filologica pavese. Mentre Franco Gavazzeni e in misura minore Dante Isella lavoravano a una nuova impostazione del cantiere filologico delle rime di Tasso, Poma, con il supporto dei lavori di una serie di allievi,⁸ iniziava tra gli anni '80 e gli anni '90 una disamina organica delle testimonianze, e con diversi contributi decisivi offriva una nuova e nitida ricostruzione della tradizione del testo.⁹ Il punto chiave, la svolta del lavoro di Poma, fu rappresentato dall'individuazione del cosiddetto codice Gonzaga, il codice conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara con segnatura II 474.¹⁰ Il mano-

⁷ Vd. la ristampa dell'edizione Getto del 1960 appena apparsa per la casa editrice Morcelliana di Brescia.

⁸ Tra i lavori più importanti degli allievi di Poma relativi al poema ricordo E. Scotti, *I testimoni della fase alfa della 'Gerusalemme liberata'*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

⁹ Il bilancio complessivo si legge in Poma, *Studi sul testo*.

¹⁰ Vd. la documentazione presentata in Poma, *Studi sul testo*, pp. 1-32. Per una aggiornata bibliografia su Fr, come sugli altri frammenti autografi del poema tassiano, rinvio a E. Russo, *Torquato Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani*, dir. M. Motolese, E. Russo, *Il Cinquecento*, vol. III, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, con la consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2021, pp. 369-416.

scritto, copiato da Scipione Gonzaga nel corso della revisione romana del 1575-1576,¹¹ e poi ulteriormente rivisto da Tasso, come provano le numerose correzioni autografe presenti soprattutto nella seconda decade, era già stato oggetto di studio da parte di Luciano Capra.¹² Nell'indagine di Poma diventava però il perno intorno al quale distribuire gli altri testimoni: proprio sulla base del codice Gonzaga (siglato negli studi Fr), Poma proponeva infatti di distinguere tre diverse fasi di composizione per la *Liberata*, indicate in sequenza come alfa, beta e gamma; e, assumendo la necessità di privilegiare l'ultima volontà dell'autore, prospettava dunque una soluzione del testo critico sulla base della fase gamma, testimoniata da due manoscritti: il ms. XIII C 28 della Biblioteca Nazionale di Napoli (siglato N¹³) e il manoscritto della Biblioteca Estense di Modena alfa K 5 39 (siglato Es₃) e con il supporto fondamentale della stampa B₁, la prima stampa Bonnà uscita a Ferrara nell'estate del 1581.¹⁴ Questo, dunque, l'approdo proposto da Poma:

Sulla base di questo trittico, e senza privilegiare aprioristicamente nessuno di questi testimoni, ma procedendo di volta in volta a una scelta della variante più evoluta (o autentica), si deciderà il futuro testo della *Liberata*.¹⁵

E questa impostazione, esito di una lunga e ricchissima ricerca, uscì confermata nel volume apparso postumo nel 2005 (Poma era scomparso nel dicembre 2003), un volume intitolato *Studi sul testo della 'Gerusalemme liberata'* e aperto da una prefazione di Franco Gavazzeni.¹⁶

¹¹ Per una storia della revisione romana vd. l'edizione T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Guanda-Fondazione Bembo, 1995; vd. anche E. Russo, *A ritmo di corrieri. Nell'officina della 'Liberata'*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*. Atti del Convegno di Arcavacata di Rende, 24-25 ottobre 2011, a cura di C. Cassiani, M.C. Figorilli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 183-203.

¹² L. Capra, «Ripasso di un manoscritto della *Liberata*», *Studi di filologia italiana*, xxxv (1978), pp. 433-455.

¹³ Una prima notizia in G. Petrocchi, «In margine al testo della 'Liberata'», *Lettere italiane*, xvii (1965), pp. 58-66.

¹⁴ Una ricchissima indagine sulla formazione della stampa B₁ si legge in Poma, *Studi sul testo*, pp. 87-144.

¹⁵ Poma, *Studi sul testo*, p. 30.

¹⁶ F. Gavazzeni, *Prefazione*, in Poma, *Studi*, pp. ix-x. Un bilancio sintetico delle posizioni di Poma nel saggio *La 'quaestio philologica' della Liberata*, ivi, pp. 165-177. Vd. anche E. Scotti, «Il problema testuale della 'Gerusalemme liberata'», *Italianistica*, xxiv (1995), pp. 483-500.

3. *Lavori in corso*

Dopo la morte di Poma gli studi si sono arrestati a quella sorta di stato di equilibrio, prima di alcuni contributi più recenti che si devono soprattutto a Guido Baldassarri: nel 2013 una nuova edizione commentata del *Gierusalemme*, l'abbozzo di 116 ottave che rappresenta una sorta di radice dei primi canti della *Liberata*;¹⁷ e nel 2014, insieme a Valentina Salmaso, uno studio approfondito dedicato alla fase alfa del poema.¹⁸ Altri contributi, di chi scrive, hanno invece mirato a discutere testimonianze epistolari emerse in archivio¹⁹ e, d'altra parte, a svolgere un nuovo esame del lavoro attraverso il quale Febo Bonnà realizzò, nel giro di poche settimane, tra il giugno e il luglio di quel cruciale 1581, due diverse edizioni del poema: la prima edizione siglata B₁ e valorizzata da Poma, la seconda siglata B₂ e posta a fondamento dell'edizione Caretti.²⁰ L'obiettivo è stato dunque duplice: dare un accento maggiore alla storia e al concreto movimento dei manoscritti, e soprattutto al destino dei materiali d'autore, in un frangente cronologico (quello precedente e subito successivo al 1579 della reclusione) che rimane largamente oscuro sul piano della revisione ultima del poema; approfondire per via strettamente filologica il lavoro di Bonnà in rapporto al panorama complessivo della tradizione manoscritta e a stampa, muovendo proprio dal quadro offerto dagli studi di Poma.

Sul piano metodologico, più in generale, c'è una questione che rimane essenziale per intendere i problemi posti da una nuova edizione della *Liberata*: è l'incrocio tra il paradigma dell'ultima volontà dell'autore, solido nelle pratiche filologiche dell'ultima stagione, e la natura di «grande incompiuta» della *Liberata*,²¹ con la difficoltà conseguente di individuare, fissare e mettere a testo il termine ultimo del lavoro tassiano, prima dell'abbandono e dello scacco, sul piano di una conclusione siglata

¹⁷ T. Tasso, *Il Gierusalemme*, a cura di G. Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

¹⁸ G. Baldassarri, V. Salmaso, «Sulla fase alfa della 'Liberata'», *Filologia e Critica*, xxxix (2014), pp. 161-206.

¹⁹ E. Russo, «Una lettera di Scipione Gonzaga sui manoscritti tassiani della 'Liberata'», *Filologia e Critica*, xxxix (2014), pp. 266-275.

²⁰ E. Russo, *La prima filologia tassiana, tra recupero e arbitrio*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*. Atti del Convegno di Roma, 30 maggio-1° giugno 2016, a cura di C. Caruso, E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 293-310.

²¹ Poma, *Studi sul testo*, p. 177: «Bisogna adattarsi all'idea che la *Liberata* è una grande incompiuta».

dall'autore, del più grande capolavoro del secondo Cinquecento.²² Con l'aggiunta, trattandosi di uno dei testi chiave della tradizione letteraria italiana, di dover tener nel debito conto l'esistenza di una vulgata solida, affermatasi nei secoli proprio a dispetto della volontà dell'autore.

4. *Tessere documentarie*

Per ciò che concerne la circolazione dei testimoni, dal 1575 della revisione romana fino al 1581 della prima ondata di stampe, occorre ricordare che vi sono diverse tracce che da un lato provano la perdita di controllo delle proprie carte da parte di Tasso e che dall'altro attestano la presenza di canti manoscritti del poema presso Scipione Gonzaga. Abbiamo una lettera del 1578 nella quale Gonzaga confessava a un interlocutore di prestigio quale Vincenzo Gonzaga, futuro duca di Mantova, di avere presso di sé canti del poema,²³ e abbiamo soprattutto un'importante affermazione dello stesso Tasso che ben dentro la prigionia di Sant'Anna, nell'ottobre del 1582, scriveva a un interlocutore fidato come Maurizio Cataneo:

stando io in dubbio qual titolo dovessi eleggere, o questo o quello di Gerusalemme racquistata o conquistata, inclinava più tosto ad alcuno de gli ultimi due; ed ora mi risolvo nel conquistata: e così desidererei che racconciasse ne la replica ch'io fo al Lombardelli, ov'è scritto racquistata. *Vorrei nondimeno saper come sia scritto ne l'esemplar di mia mano, ch'è in potere del signor Scipion Gonzaga, perché non bene me ne ricordo.*²⁴

Si tratta di una nota minima, che arrivava a valle delle diverse edizioni della *Liberata*, e che prova la presenza di un autografo tassiano del poema nella collezione di Scipione Gonzaga, una collezione purtroppo fin qui non individuata ma che verosimilmente custodiva materiali preziosi in chiave tassiana.²⁵

²² E. Russo, *Pratiche filologiche per opere incompiute: il caso della 'Liberata'*, in *La critica del testo: problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo*. Atti del Congresso internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, pp. 495-508.

²³ Russo, *Una lettera di Scipione Gonzaga*, pp. 269-270.

²⁴ Si cita dall'edizione Guasti: T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, vol. II, num. 220.

²⁵ Ho in corso ricerche sul destino delle carte di Scipione Gonzaga, muovendo dalle notizie intorno al lascito testamentario di Scipione, morto nel gennaio del 1593.

Per ciò che invece concerne le edizioni Bonnà, pur muovendosi entro un quadro testimoniale sostanzialmente analogo a quello già studiato da Poma, gli elementi di relativa novità riguardano le dinamiche di copia dei manoscritti, e avvalorano l'ipotesi che Bonnà abbia avuto a lungo a disposizione le carte tassiane, e in particolare il codice Gonzaga Fr.²⁶ Se il postillato dell'edizione della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, siglato Mr negli studi, era già ben noto a Luigi Poma,²⁷ è rimasta sostanzialmente inedita una preziosa ottava autografa conservata a margine di quel postillato, segno probabile di come Bonnà, al lavoro sulla stampa dell'estate 1580 in vista della costruzione di un'edizione ferrarese, potesse già disporre di schegge di materiale autografo.²⁸ D'altra parte, l'aver riconosciuto la mano dello stesso Bonnà all'interno del codice Es₁ che già Poma dichiarava copia diretta del codice Gonzaga legittima l'ipotesi che Bonnà si sia potuto avvalere di Fr prima della stampa B₂, e già in funzione di B₁; nel corso cioè di quella fase cruciale, primavera-estate del 1581, nella quale il lavoro sull'edizione della *Liberata* si realizzò non solo con gli auspici ma con l'appoggio essenziale del duca Alfonso II d'Este.

A questo proposito possono essere aggiunte un paio di ulteriori tessere documentarie, preziose nel confermare il supporto del duca, supporto del resto evidente anche nell'apparato paratestuale di B₁.²⁹ Da un lato abbiamo un documento conservato all'Archivio di Stato di Milano, entro il quale si legge la richiesta di privilegio formulata a nome di Bonnà per la stampa non solo della *Liberata* ma anche delle rime tassiane.

Il ser.^{mo} s.^r Duca di Ferrara ha concesso a m. Febo Bonnà suo suddito licenza et privilegio di far ristampare il Poema di Torquato Tasso intitolato *Hierusalem liberata*, in forma molto avvantaggiata in tutte le cose da quella che si è stampata in Venetia, la q.^{le} come furata che fu patisse infinite mende. Desidera detto Bonnà per poter meglio essequire la buona sua volontà, a beneficio, et diletto publico, così in q.^{sto} Poema, come nel mettere in luce le rime del detto autore, d'haver da V. Ecc.^{za} et da q.^{sto} ecc.^{mo} Senato privilegio simile a gli altri ottenuti da Principi, et altri Potentati d'Italia, che la d.^{ta} opera, et rime, non possino essere stampate da altri che da lui per XV. anni, né stampate esser tenute, né vendute da altri in q.^{sto} stato, come si suole concedere per opere nove et famose come q.^{ste}.

²⁶ Per l'uso di Fr da parte di Bonnà vd. le ipotesi di Poma, *Studi sul testo*, pp. 37-46.

²⁷ Vd. la lunga analisi in ivi, pp. 90-133.

²⁸ Vd. Russo, *La prima filologia tassiana*, pp. 308-309.

²⁹ Vd. *Gierusalemme liberata, poema heroico del sig. Torquato Tasso. ... Tratta dal vero originale, con aggiunta di quanto manca nell'altre edittioni, & con l'allegoria dello stesso autore*, In Ferrara, Vittorio Baldini, 1581, c. +₂ r-v.

Per tanto supplica V. Ecc.^{za} che si degni farli q.^{sta} gratia, mostrandosi per fautore e protettore de virtuosi, et litterati com'ella è tenuta.³⁰

Significativo che nel documento si faccia esplicita menzione del supporto del duca Alfonso II, come anche che la data della richiesta risalga verosimilmente all'aprile del 1581 (il privilegio, per dieci e non per quindici anni, sarebbe stato concesso dal Senato milanese in data 21 aprile). Ci si trova appena qualche settimana dopo rispetto al marzo del 1581, quando Alfonso II aveva concesso a Bonnà il privilegio decennale per la *Liberata* che compare nelle prime carte dell'edizione di Ferrara. In quei giorni di marzo Bonnà aveva anche visitato il Tasso, come prova una celebre lettera del poeta indirizzata ad Aldo Manuzio il giovane, lettera discussa in altra occasione e che è comunque fondamentale per attestare un contatto tra l'autore della *Liberata* e l'editore ferrarese appena prima dell'avvio delle operazioni di stampa.³¹ Senza che, ovviamente, da questo contatto si possa inferire una compartecipazione attiva, e dunque un'autorizzazione del Tasso, rispetto alla stampa B₁ o alla successiva B₂.³² Possibile, a mio modo di vedere, che Tasso sapesse delle iniziative in corso,³³ mentre non vi sono elementi per ritenere che vi abbia preso parte; probabile che sia rimasto a margine da un'impresa editoriale promossa da Alfonso II a Ferrara come reazione diretta alle stampe Ingegneri che si erano registrate nelle prime settimane del 1581, di fronte al rischio di perdere il controllo sul destino del poema e sul suo indirizzo encomiastico.

³⁰ Nella trascrizione si conservano tutte le caratteristiche del documento, ammoderando soltanto apostrofi e accenti. Anche su questo documento occorrerà tornare in modo più approfondito nell'ambito di una ricostruzione organica di quei mesi. Per la richiesta di privilegi in qualche misura supportata anche da Tasso si ricordi quanto ricostruito in Poma, *Studi sul testo*, pp. 169-170.

³¹ Per una discussione di questi elementi rinvio a Russo, *La prima filologia tassiana*, pp. 301-310.

³² Si ricordi Tasso, *Lettere*, num. 141, a G. Coccapani: «Oggi messer Febo m'ha detto che Vostra Signoria desidera gli argomenti del mio poema da me. O gli desidera per lo mio poema, o per vedere com'io gli facessi: se per lo mio poema; quando egli potrà con mia sodisfazione essere stampato, allora anche si dovrà procurare ch'egli abbia quegli aiuti d'argomenti, e quegli ornamenti che sogliono aver gli altri poemi: chè s'io ora facessi i suoi argomenti, farebbon gli altri argomento, ch'io consentissi ch'egli di nuovo fosse stampato; a la qual cosa in alcun modo non consento».

³³ Si ricordino alcune lettere sul rapporto con Bonnà, testimonianze da discutere nel dettaglio in altra sede: Tasso, *Lettere*, num. 180, indirizzata a Orazio Urbano; Tasso, *Lettere*, num. 258, a Biagio Bernardi del 1° ottobre 1583, dalla quale sembra potersi dedurre una qualche forma di accordo economico tra il poeta e Bonnà, un accordo poi venuto meno nei fatti.

Va nella stessa direzione una lettera indirizzata da Diomede Borghesi a Belisario Bulgarini, senza data ma certo pertinente al 1581, conservata manoscritta nella Biblioteca Comunale degli Intronati a Siena; lettera che vale la pena di citare nel frammento relativo al poema tassiano.

Si stampa (come Vostra Signoria dovesse vedere) *il Poema del Tasso tutto lacero, tutto stroppiato et tutto manchevole*. S'è ristampato a Parma interamente; dico interamente avendo riguardo al numero de canti; ma con molti difetti et (quello che è peggio) con molti falli, cagionati da chi ha voluto ardir troppo. Si ristampa a Ferrara con ordine di quel Principe; et se bene non sarà tale, quale l'havrebbe potuto formar il Tasso, se fosse stato sano della mente; non di meno sarà novantanove per cento miglior degli altri stampati; et tosto verrà a luce.³⁴

Si tratta di una lettera importante per una serie di ragioni, e che nella parte centrale annuncia la preparazione della stampa ferrarese presentandola appunto come risposta alle edizioni curate da Angelo Ingegneri tra il febbraio e il marzo del 1581. Il poema era stato ristampato «interamente» tra Parma e Casalmaggiore, completando la stampa parziale di Venezia dell'estate del 1580, ma in quelle stampe era pesantemente macchiato da errori e difetti. A Ferrara, raccontava Borghesi, si preparava per «ordine» del duca Alfonso II una nuova edizione del poema: non quale sarebbe stata se avesse potuto portarla a termine il Tasso «sano della mente», ma certo almeno molto migliorata. Si tratta, di fatto, dell'annuncio della prima edizione Bonnà, la cui preparazione allora in corso doveva essere nota negli ambienti dei letterati. Si intende anche soltanto da questi frammenti come sia necessario ripercorrere con attenzione la storia di quel 1581, seguendo i movimenti dei diversi protagonisti che in quelle settimane cercarono di recuperare e portare a stampa un poema evidentemente uscito fuori dal controllo dell'autore.

5. Sondaggi sui testimoni

Composta al termine di una lunga preparazione da parte di Bonnà, la stampa B₁ mostra, alle prova delle collazioni, un comportamento oscillante, la ripresa ora delle lezioni presenti in Fr e in Es, ora delle lezioni

³⁴ Il documento è stato rinvenuto e trascritto dalla dottoressa Sara Mele, nell'ambito di un lavoro di tesi specialistica dedicata monograficamente alla figura di Diomede Borghesi, tesi discussa presso il Corso di Laurea in Filologia moderna della Sapienza Università di Roma nel marzo 2022.

appuntate sul postillato marciano Mr. Avendo recuperato nel giro di diversi mesi, già a partire dal 1580,³⁵ diversi testimoni manoscritti, in una misura certo maggiore rispetto a quanto fin qui ricostruito,³⁶ Bonnà si mosse con relativa libertà nella realizzazione della prima edizione ferrarese, come comprensibile in fondo per un editore di fine Cinquecento: assumendo cioè a testo di volta in volta quella che riteneva la soluzione migliore entro il ventaglio delle varianti a sua disposizione. Non sorprende dunque che in alcuni casi si discostasse dalla lezione del codice Gonzaga copiata in Es₁ e preferisse il testo di Mr,³⁷ un testo che in alcune zone riportava lezioni arretrate, di fase alfa.³⁸ In questo modo B₁ realizza una contaminazione tra diversi livelli redazionali³⁹ e si presta dunque con difficoltà a rappresentare un punto di controllo per la restante tradizione avanzata del poema.

Anche gli altri due testimoni ritenuti di fase gamma da Poma, il napoletano N e l'estense Es₃, palesano dei limiti significativi. Il codice estense Es₃ in particolare risulta mutilo per i primi 8 canti del poema: larghe macchie di umidità rendono infatti illeggibili cospicue sezioni del testo, tanto da pregiudicare l'utilizzo di quel testimone per tutto il primo scorcio della *Gerusalemme* (TAV. 1). D'altra parte il napoletano N, un manoscritto riscoperto negli anni '60 del Novecento e subito

³⁵ Conviene riportare la celebre lettera in cui Diomede Borghesi appunto scriveva a Marcello Donati, segretario di Vincenzo Gonzaga, facendo riferimento a un viaggio di Bonnà con la trasmissione di due canti del poema: «Ora ch'io so che Vostra Signoria si trova a Belriguardo non vo' mancare di visitarla scrivendo: e ciò faccio tanto più volentieri con l'occasione della venuta costì del signor Febo Bonnà, mio amicissimo, col mezzo del quale e del signor Borso Argenti, io la farò partecipe al presente de' due libri del Tasso più desiderati da lui: e certo saranno tali, che benché ne vadano dattorno delle altre copie, niuna ve n'avrà che sia così purgata né così corretta. Questo onoratissimo portatore, oltre all'essere dotato di molto valore, è degno d'esser avuto in molto pregio, per essere amatore ed osservatore degli uomini letterati e valorosi...». Il frammento, pubblicato per la prima volta da Solerti, offre un ritratto assai positivo di Bonnà, già all'altezza del giugno 1580 impegnato sulle ottave tassiane, ed è stato discusso in Poma, *Studi sul testo*, pp. 88-89 e pp. 170-171.

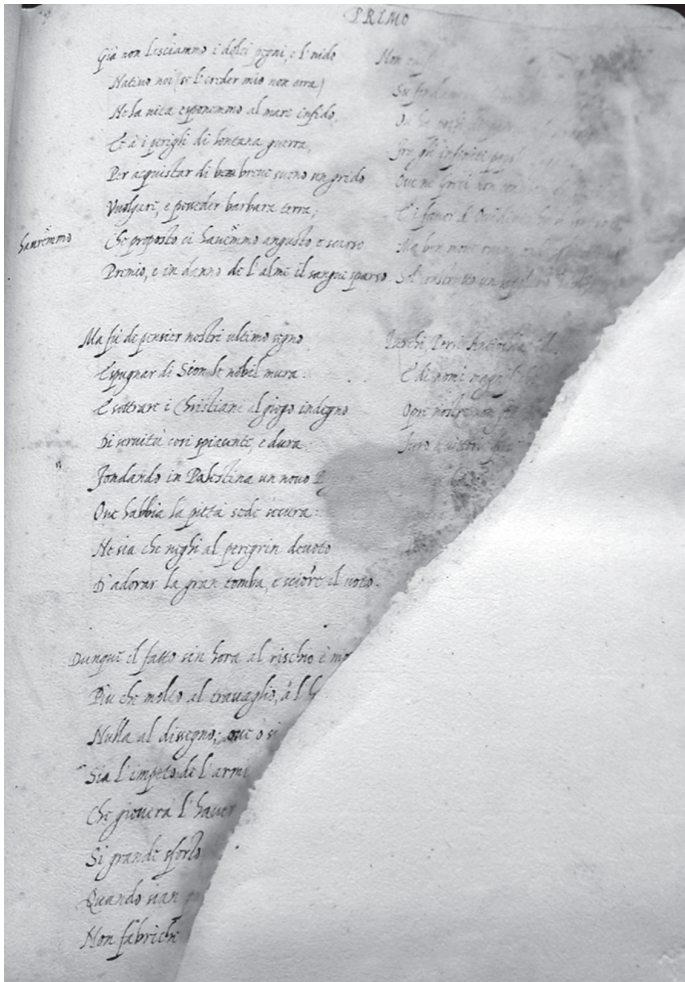
³⁶ Si ricordi, per tutti, il caso delle ottave 121-136 del canto XX, che Bonnà riuscì a recuperare da un testimone di fase arcaica, a oggi non individuato; quelle ottave erano in effetti assenti nel codice Gonzaga, eliminate da Tasso dunque all'altezza della revisione romana, e non dovrebbero figurare nel futuro testo critico del poema. Al riguardo vd. ivi, pp. 88-89.

³⁷ Per l'ipotesi di B₁ derivato da un unico manoscritto vd. invece Caretti, *Nota al testo*, p. 626, con ripresa di considerazioni di Luigi Bonfigli.

³⁸ Vd. Poma, *Studi sul testo*, pp. 99-110.

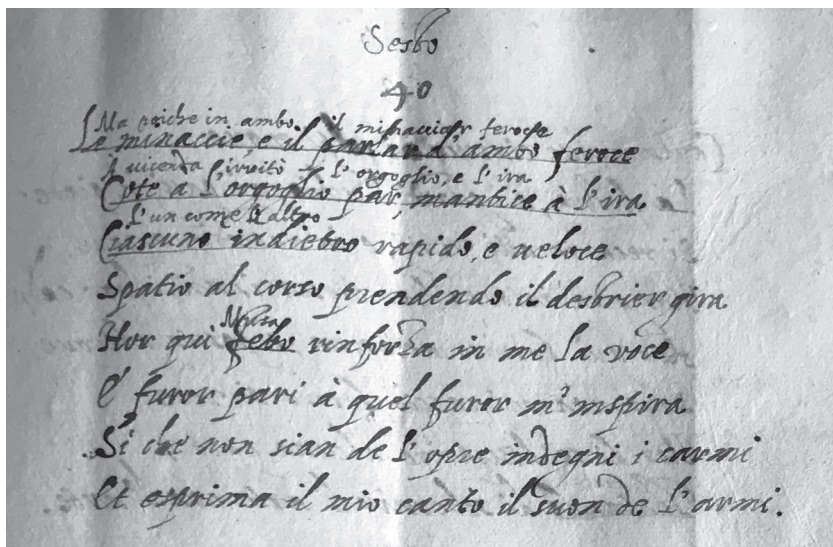
³⁹ Vd. Poma, ivi, p. 137.

TAVOLA 1



avvertito come fondamentale, corredato da una serie di annotazioni a margine che sono probabilmente copie di appunti dello stesso Tasso, presenta tuttavia una situazione testuale complessa: su una prima stesura delle ottave, siglata tradizionalmente N_a , interviene una seconda fase di lavoro che apporta varianti e correzioni interlineari e a margine e che porta il testo a uno stadio N_b , depositario secondo le ipotesi di Poma dell'ultima volontà dell'autore (TAV. 2). Anche per N , tutta-

TAVOLA 2



via, si riscontrano casi di lacune, di errori, e sono cospicue le lezioni erronee o banalizzanti. Ci si trova dunque anche in questo caso di fronte a un testimone di grande valore, impreziosito da note riconducibili a Tasso, e che appare allo stesso tempo una base malferma per la costituzione del testo. Non è un caso credo che, consapevole delle difficoltà poste singolarmente dai tre testimoni, Poma pensasse al loro concorso paritetico in vista di una nuova edizione critica della *Gerusalemme*.

6. Fasi o redazioni

Anche in ragione di questa situazione appare utile procedere a una rinnovata disamina di Fr. Il codice Gonzaga, come detto, è da collocare all'interno della revisione romana, nella stagione che va tra l'autunno-inverno del 1575 e la primavera-estate del 1576, e risulta – con l'eccezione pure decisiva del solo canto VI – vicino allo stadio conclusivo del poema.

È importante che sia stato proprio Poma a sottolineare come per larghissimi tratti della *Gerusalemme* Fr risulti portatore di un testo molto avanzato e che gli scostamenti tra quelle che lui prospettava come la fase

beta e la fase gamma siano minimi sia sulla prima che sulla seconda decade del poema. Conviene rileggere le stesse osservazioni di Poma:

Peraltro, se si esclude il canto VI, ampiamente rifatto e ristrutturato, le differenze tra il testo di Fr (compresi i pochi concieri autografi) e l'ultimo stadio redazionale del poema non sono notevoli nella prima decade.⁴⁰

Nel complesso i risultati di questa revisione, operata ora radicalmente, ora per semplici ritocchi, sulla seconda decade di Fr portano il testo del poema a uno stadio che se non è ancora quello ultimo gli è tuttavia vicino.⁴¹

Due considerazioni che, una volta accostate, testimoniano dello stato avanzato del lavoro condotto da Tasso sul codice Gonzaga e che invitano dunque a riesaminare sul filo concreto delle settimane le ultime fasi di correzione della *Gerusalemme*. Per molti canti, in effetti, Fr registra interventi e correzioni pertinenti alla tarda primavera o all'inizio dell'estate del 1576. E scendendo nel dettaglio: dalla sequenza delle *Lettere poetiche* si intende che il canto VI venne ripreso da Tasso per un profondo rimaneggiamento di alcuni passaggi tra aprile e maggio 1576;⁴² e allo stesso tempo che la revisione fu terminata entro la fine di giugno. In una lettera del 27 giugno del 1576 Tasso infatti annunciava a Scipione Gonzaga di essere pronto per inviare una copia del canto VI rivisto e di stare intanto iniziando a lavorare a una correzione («faticosa e noiosa») del canto XVII:

Io, oltre il sesto c'ho in gran parte riformato, ho aggiunte molt'altre stanze ad alcuni de gli altri canti et alcuna toltane, per quanto a me pare, con manifesto miglioramento della favola. Ben è vero che non tutti i rapezzamenti mi sono riusciti felici; d'alcuni però assai mi compiaccio.

...

Ho fatto ancora alcuni concieri pertinenti allo stile, o per legar il parlare troppo sciolto, o per rimover alcun soverchio ornamento, o per schivar alcun modo di dire forse troppo audace e non del tutto puro. Ma in questa parte non m'avanza poco che fare, e sarà necessario che rimetta qualche cosa alla seconda edizione. Non mando a Vostra Signoria questi concieri perch'essend'io occupatissimo, non potrei trascriverli senza molto mio incommodo. Vedrò nondimeno di trovare alcuno che mi trascriva il sesto canto e manderollo; se ben in alcun luogo d'esso la spiegatura non anco è stabilita a fatto.

⁴⁰ Poma, *Studi sul testo*, p. 26.

⁴¹ Ivi, p. 29.

⁴² Tasso, *Lettere poetiche*, ed. Molinari, lett. XLVI, pp. 440-443.

Ora m'affatico intorno al decimosettimo canto, ove ho da fare molte faticose e noiose mutazioni; e dubito più di questo solo che di tutto il rimanente, perché omai mi par d'aver superati gli altri luoghi più difficili.⁴³

Proprio la lavorazione del canto XVII, come del resto anche quella del canto XVIII, risulta testimoniata tra le carte di Fr o, per meglio dire, si distribuisce tra le carte di Fr e quelle di Fr₁ (Biblioteca Ariostea, II 475), il testimone gemello del codice Gonzaga rappresentato da pochi bifogli di ottave autografe con cui Tasso intervenne sui canti XII, XVII, XVIII, appunto nella primavera-estate del 1576.⁴⁴ Il concorso del codice Gonzaga Fr e dei cosiddetti frammenti autografi rappresentati da Fr₁ (TAV. 3) offre dunque per il canto XVII una testimonianza della revisione condotta proprio nell'estate del 1576. Sulla base di queste considerazioni, Fr, che pure rimane arretrato sul canto VI, lavorato tra maggio e giugno, come anche su una manciata di luoghi puntuali (si ricordino ad esempio, a inizio poema, le ottave I 2-3), sembra essere stato impiegato per la correzione dei canti XVII-XVIII, in una fase estremamente avanzata del lavoro, dopo il giugno 1576. Proprio l'analisi diacronica rende dunque plausibile che l'arretratezza sul canto VI non si debba a una collocazione anteriore del codice Gonzaga nel suo insieme quanto, più verosimilmente, a una caduta materiale. I «conciari» al canto VI saranno verosimilmente avvenuti su bifogli simili a quelli che ospitano la lavorazione dei canti XII, XVII, XVIII in Fr₁; quelle carte risultano però allo stato perdute, e ci consegnano un Fr lacunoso sul canto VI, ma (stando appunto alle testimonianze offerte dalle *Lettere poetiche*) non complessivamente più arretrato sull'asse del tempo.

Queste considerazioni impongono anche una riflessione più ampia, di ordine metodologico: la distinzione tra le fasi di cui parla Poma relativamente alla composizione del poema (fase alfa, fase beta e fase gamma) e l'esistenza di vere e proprie redazioni distinte per le ultime settimane di lavoro di Tasso sul poema. Il dubbio che si può nutrire è che lo scostamento avvenuto nell'estate 1576 non sia uno scostamento tale da determinare una nuova redazione della *Gerusalemme*, ma sia l'effetto di un lavoro di puntuale sistemazione di alcuni passaggi, interventi condotti soprattutto sul piano della verosimiglianza per vicende narrative la cui linea Tasso aveva già comunque definito (per il canto

⁴³ Tasso, *Lettere poetiche*, ed. Molinari, lett. XLIX, pp. 469-471.

⁴⁴ Per una prima riflessione su Fr₁ vd. Russo, *Pratiche filologiche*, pp. 501-505.

TAVOLA 3

Canto XVII. Stanza 62.

Quarta, 70.

117-01-62

Te' al cu' natura ~~in~~ ⁱⁿ ~~vento~~ ^{al ciel} ~~infante~~
 e ti die sp'z ti genere ~~di~~ ^{di} ~~albi~~
 per che in la men ~~capitolo~~ ^{capitolo} ~~o e~~ ~~gate~~
~~te~~ ~~del~~ ~~il~~ ~~sup~~ ~~no~~ ~~tra~~ ~~no~~
 opre ~~facimo~~ ~~te~~ ~~me~~ ~~et~~ ~~no~~ ~~et~~ ~~altri~~ ~~ind~~ ~~ia~~
 Non sauet perin ~~magia~~ ⁱⁿ ~~guta~~ ~~prate~~
 che tu ~~tras~~ ~~cor~~ ~~na~~ ~~a~~ ~~l'ind~~ ~~ia~~ ~~del~~ ~~la~~
 e ti die l'ire ~~ar~~ ~~cor~~ ~~u~~ ~~g~~ ~~lo~~ ~~re~~ ~~prate~~
 non poue l'at ~~in~~ ~~del~~ ~~no~~ ~~re~~ ~~del~~
 Ma Ne ~~per~~ ~~te~~ ~~tra~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
 elle minstre et ~~av~~ ~~ola~~ ~~dis~~ ~~cor~~ ~~d~~ ~~i~~

83

~~Ma~~ ~~per~~ ~~che~~ ~~tra~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~
 Ma ~~per~~ ~~che~~ ~~tra~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~
 e ne ~~ra~~ ~~si~~ ~~bell~~ ~~an~~ ~~do~~ ~~ar~~ ~~ta~~ ~~re~~ ~~prate~~
 le ~~cap~~ ~~id~~ ~~ig~~ ~~le~~ ~~tur~~ ~~re~~ ~~tra~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~

Canto XVII. Stanza 63.

Ma per di ~~al~~ ~~tu~~ ~~u~~ ~~ore~~ ~~ar~~ ~~ma~~ ~~to~~ ~~di~~ ~~el~~ ~~le~~
 per per ~~al~~ ~~tu~~ ~~u~~ ~~ore~~ ~~ar~~ ~~ma~~ ~~to~~ ~~di~~ ~~el~~ ~~le~~
 e ~~al~~ ~~tu~~ ~~u~~ ~~ore~~ ~~ar~~ ~~ma~~ ~~to~~ ~~di~~ ~~el~~ ~~le~~
 Le ~~cap~~ ~~id~~ ~~ig~~ ~~le~~ ~~tur~~ ~~re~~ ~~tra~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~
 Da ~~un~~ ~~que~~ ~~nell~~ ~~u~~ ~~to~~ ~~di~~ ~~cui~~ ~~fu~~ ~~er~~ ~~con~~ ~~cel~~ ~~le~~
 S' ~~com~~ ~~pi~~ ~~et~~ ~~ti~~ ~~al~~ ~~tu~~ ~~u~~ ~~ore~~ ~~ar~~ ~~ma~~ ~~to~~ ~~di~~ ~~el~~ ~~le~~
 et ~~a~~ ~~l'ua~~ ~~re~~ ~~tra~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~
 la ~~fa~~ ~~cia~~ ~~tra~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~

Canto XVII. Stanza 64.

Loti ~~par~~ ~~lan~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~
 a ~~su~~ ~~gn~~ ~~de~~ ~~tti~~ ~~d~~ ~~gi~~ ~~u~~ ~~ta~~ ~~re~~ ~~g~~ ~~o~~ ~~g~~ ~~g~~ ~~ia~~ ~~u~~
 he ~~te~~ ~~ra~~ ~~nel~~ ~~pel~~ ~~un~~ ~~re~~ ~~te~~ ~~ra~~ ~~or~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~ ~~in~~ ~~ta~~
~~al~~ ~~tu~~ ~~u~~ ~~ore~~ ~~ar~~ ~~ma~~ ~~to~~ ~~di~~ ~~el~~ ~~le~~
~~al~~ ~~tu~~ ~~u~~ ~~ore~~ ~~ar~~ ~~ma~~ ~~to~~ ~~di~~ ~~el~~ ~~le~~

VI si tratta delle prime fasi del duello di Argante e Tancredi e della spedizione notturna di Erminia⁴⁵).

Sulla base di queste argomentazioni, all'interno di un'indagine che è in corso e che va naturalmente approfondita, sembra plausibile che in vista di un nuovo testo critico della *Gerusalemme* un ruolo maggiore possa essere dato proprio al codice Gonzaga, come testimone nel quale si consuma una larga sezione dell'ultima revisione tassiana del poema, con lacune e mancanze localizzate, probabilmente determinate da cadute materiali. Il codice Gonzaga sembra d'altra parte poter offrire, con un testo copiato da Scipione Gonzaga e autorizzato da successivi interventi d'autore, una base assai più solida⁴⁶ rispetto agli altri manoscritti fin qui noti, per definire l'assetto fonomorfológico del testo. Assegnare rilievo al codice Gonzaga, nella prospettiva qui delineata, significa anche depotenziare, in un caso estremamente problematico come quello della *Liberata*, a fronte di un'opera incompiuta e con edizioni non approvate dall'autore, la ricerca dell'ultima volontà dell'autore; un obiettivo che, con i testimoni fin qui a disposizione, appare illusorio e sfuggente, e il cui inseguimento rischia di rinviare *sine die* la soluzione del problema filologico della *Liberata*.

⁴⁵ Per il canto VI, tra dinamiche filologiche e lettura critica, vd. G. Baldassarri, *Canto VI*, in *Lettura della 'Gerusalemme liberata'*, a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 123-142.

⁴⁶ «Una matrice organica e autografata», si legge nello stesso Poma, *Studi sul testo*, p. 174.



Testi

FRANCA BRAMBILLA AGENO. UNA 'MAESTRA' DI FILOLOGIA (E LINGUISTICA)

ANDREA CANOVA E ALICE FERRARI*

I

Mi pare che gli scritti di Franca Brambilla Ageno, quando se ne voglia estrarre una pur breve antologia, oppongano maggiore resistenza rispetto a quelli di altri protagonisti della filologia italiana novecentesca.¹ Le difficoltà non derivano certo dalla quantità di un corpus molto abbondante, ma dalla qualità tipica delle sue pagine. Un esame superficiale potrebbe condurre a un erroneo referto di tecnica freddezza, ma è corretto parlare di una scrittura funzionale al proprio oggetto e all'informazione del lettore, ottenuta con lo scarto dei margini superflui. Pertanto ogni pezzo

* La parte I è opera di Andrea Canova; la parte II e l'antologia dei testi si devono ad Alice Ferrari.

¹ La biografia della studiosa è efficacemente tratteggiata da C. Delcorno, «Necrologio. Franca Brambilla Ageno (Reggio Emilia 1913-Milano 1995)», *Giornale storico della letteratura italiana*, a. CLXXIII (1996), pp. 315-320; cui vanno aggiunti i contributi di vari autori in *Schede umanistiche*, n.s., a. I (1997), pp. 5-86; il volume *Tra filologia e storia della lingua italiana. Per Franca Brambilla Ageno*, a cura di A. Canova, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015; nella rete: E. Benucci, «Franca Brambilla Ageno e l'Accademia della Crusca» (<https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/franca-brambilla-ageno-e-laccademia-della-crusca/7957>; consultato il 5 gennaio 2022). La sua bibliografia si trova in F. Brambilla Ageno, *Studi danteschi*, con una premessa di C. Delcorno, Padova, Antenore, 1990, pp. 263-282, ma va integrata con P. Bongrani, «I libri di Franca Brambilla Ageno. Con un contributo alla sua bibliografia», in *Tra filologia e storia della lingua italiana*, pp. 35-50. Per i libri e i documenti della studiosa conservati all'Università Cattolica (Sede di Brescia): P. Goffi e A. Malanca, «Dalla biblioteca di Franca Brambilla Ageno al Fondo FAB: storia e illustrazione della raccolta», *ivi*, pp. 51-76 e A. Canova e A. Ferrari, «Fondo e Archivio Franca Brambilla Ageno», in *Immagini dal Centro. Le Raccolte Storiche dell'Università Cattolica di Brescia*, a cura di A. Canova e P. Goffi, Milano, Vita e Pensiero, 2021, pp. 101-114; per le carte conservate all'Accademia della Crusca: C. Canneti, «Il Fondo Brambilla Ageno all'Accademia della Crusca», *StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana*, a. VI (2017), pp. 283-337.

risulta costruito con sobria compattezza e non è semplice estrapolarne segmenti da rendere autonomi. Anche *L'edizione critica dei testi volgari*, manuale diffusissimo e tappa obbligatoria per ogni apprendista, rifugge dalla teorizzazione appena prolungata e praticamente mai abbandona il modulo 'regola / esempi', con l'eccezione dei paragrafi iniziali, che difendono la disciplina e derivano direttamente dalla prima reazione dell'Ageno alla *Nuova filologia* di Michele Barbi, uscita nel 1938 e da lei subito recensita con comprensibile favore.² Nell'unanime ricordo di chi la conobbe, questo atteggiamento rigoroso e schivo caratterizzava anche la persona, oltre alla studiosa, e certo la lettura del suo profilo biografico e della sua bibliografia confermano le testimonianze.³

Laureatasi a Genova con Achille Pellizzari nel 1935, l'Ageno era stata presto affascinata anche dall'insegnamento di Alfredo Schiaffini; e proprio il cortocircuito tra filologia e linguistica generò la sua esperienza di studiosa. Di là dai risultati puntualmente ottenuti, è ammirevole il metodo dell'Ageno, che accomuna tutti i suoi lavori e si applica in un'aperta sfida ai problemi e ai giacimenti storici dai quali si possano trarre le chiavi per risolverli.⁴ In ambito letterario, i problemi sono principalmente la comprensione dei testi e il ripristino della loro forma corretta. L'Ageno partiva da solidissime conoscenze linguistiche, che risalivano a monte del volgare, e da uno spoglio sistematico dell'esistente, i cui esiti prendevano nell'immediato la forma di ordinate schedine manoscritte (ancor oggi conservate tra le sue carte e i suoi libri) per poi convergere nella spiegazione e – dove necessario – nella correzione dei luoghi considerati.⁵ Le dimensioni di queste campagne e la capacità di governo dei loro raccolti impressionano noi oggi, abituati come siamo ai comuni ausili informatici. Chi ripercorra idealmente la stesura del *Verbo nell'italiano antico* o del commento al *Morgante* non può non riflettere su imprese di quel genere in quel contesto.⁶ A riprova, si deve

² *La Rassegna*, XLVII (1939), pp. 270-273.

³ È senz'altro da ricordare, e non solo per la sua commossa partecipazione, C. Paozzani, «Franca Brambilla Ageno, 'maestra' di filologia», in *Tra filologia e storia della lingua italiana*, pp. 7-16.

⁴ Entrano nei dettagli G. Gorni, «La filologia di Franca Ageno. Dal manuale di critica testuale all'edizione del *Convivio*» e P. Bongrani, «Franca Ageno e gli studi di linguistica italiana» *Schede umanistiche*, n.s., a. I (1997), pp. 7-31 e 65-86.

⁵ Qualche appunto al riguardo in A. Canova, «Dal laboratorio di Franca Brambilla Ageno. Annotazioni per il metodo e una corrispondenza con Sebastiano Timpanaro», in *Tra filologia e storia della lingua italiana*, pp. 77-109: 82-84.

⁶ F. Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964; L. Pulci, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

sapere che l'Ageno sottoponeva a continua revisione le proprie opere, talvolta in vista di nuove edizioni che non videro mai la luce. La sopravvivenza dei postillati autografi documenta un lavoro di aggiornamento assiduo e minuzioso, sotto forma di annotazioni marginali o di cedole manoscritte applicate alle pagine.⁷

Al riguardo, aggiungerei per esempio l'edizione delle *Rime* di Panuccio del Bagno, fondamentale per lo studio della poesia del Medio Evo toscano.⁸ Qui la curatrice si tiene defilata con un impegno che supera la regola della collana in cui esce il libro (i «Quaderni degli *Studi di filologia italiana*»). Non c'è una vera e propria introduzione; la *Nota al testo* è stringata (anche perché tutti i componimenti, eccetto uno, sono traditi da un solo testimone) e s'incentra sui problemi della veste linguistica e della trascrizione. La severità delle prime pagine è però bilanciata dalla profusione del commento, largo di note linguistiche e di parafrasi (essenziali per un poeta alquanto ostico), e dagli strumenti finali: un *Glossario* e un *Prospetto sintattico*, che – ancora una volta – si reggono su un'ampia base comparativa di testi minutamente schedati. Anche l'edizione di Panuccio, che origina dalla recensione del precedente e inadeguato tentativo ecdotico di Mark Musa, mette a bilancio una ricognizione inesausta e, oltre a proporre una ragionevole ipotesi filologica, fornisce un *accessus* per imprese analoghe.⁹

Tale modo di agire e di intendere la disciplina è stato, per così dire, la firma personale dell'Ageno. In anni precedenti rispetto a quelli che videro la pubblicazione del *Verbo* e delle *Rime* di Panuccio, bisogna ricordare il *Morgante* curato da lei, che nel 1955 segnò un punto di svolta per «Storia e Testi», la collana più nota di Ricciardi. Il libro, per la prima volta e con chiarezza programmatica, univa una matura *restitutio textus* a un commento puntuale: «testo, dunque, ossia costituzione del testo, e competente interpretazione», per dirla con Domenico De Robertis, che vi individuava la «formula» e anzi la «divisa» della serie, riconoscibile però solo dopo il volume dell'Ageno; in precedenza e fin dalle origini i

⁷ Molto significativo il caso del *Morgante* (sul quale si veda A. Ferrari, «La "passione" del *Morgante*. Franca Brambilla Ageno e l'edizione critica del poema pulciano», *StEFI. Studi di erudizione e di filologia italiana*, a. V (2016), pp. 345-371), ma anche del *Verbo nell'italiano antico* fu preparata e in parte allestita una riedizione corretta (Goffi, Malanca, «Dalla biblioteca di Franca Brambilla Ageno», pp. 71-72).

⁸ *Le rime di Panuccio del Bagno*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.

⁹ M. Musa, *The Poetry of Panuccio del Bagno*, Bloomington, Indiana University Press, 1965; la recensione dell'Ageno era uscita in «Romance Philology», a. XXI, pp. 229-234.

lettori si erano invece attesi «la riproposta di una vulgata, di altrettante vulgate, a cui venissero concesse sobrie cure, e sobrie chiose, solo dove necessario o, al posto di queste, la traduzione dei testi latini».¹⁰

Il *Morgante* permette di aprire un'altra porta dell'officina. Un ritratto dell'Ageno sarebbe troppo approssimativo se non tenesse conto dei suoi interessi lessicografici, che non si concretizzarono solo nel commento alle opere, ma anche in una fitta schiera di articoli (spesso brevi note) a proposito di parole o locuzioni obsolete in testi antichi. Gli scritti trovarono posto soprattutto in «Lingua Nostra» (alcuni negli «Studi Danteschi») e abbiamo oggi la fortuna di poterli leggere in due utilissime raccolte.¹¹ Grazie all'Ageno, una serie di lemmi misteriosi (*proficabile, conio, avetosio, iderare, stròvele, zucca barucca, filocatto* e così via) ritrova il proprio significato e le proprie origini, e spesso anche una famiglia accogliente. Questi minuti guadagni, che nel complesso diventano un capitale ingente e prezioso, dicono ancora di un metodo paziente, a maglie strette, in territori impervi; ma rivelano anche una predilezione per i settori in senso ampio 'non petrarcheschi' della lingua e della letteratura italiane.¹² La ricerca dell'Ageno privilegia il versante espressionistico; non teme i sentieri del dialetto e del gergo: anzi, proprio nella specie gergale apre nuove vie (si pensi ai saggi sul *Nuovo modo de intendere la lingua zerga* e sulla lettera in furbesco di Luigi Pulci). Pure chi non si entusiasma per il controluce psicologico rileverà qui una sorta di scarto temperamentale tra i letterati 'discoli' (non si dimentichi che l'Ageno fu editrice di Franco Sacchetti) e la loro interprete, rimasta invece nella memoria come esempio di pudica riservatezza.¹³ Credo si

¹⁰ D. De Robertis, «L'edizione del Morgante», *Schede Umanistiche*, n.s., a. I (1997), pp. 49-64: 54.

¹¹ Brambilla Ageno, *Studi danteschi*, e Ead., *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani e D. Trolli, introduzione di G. Ghinassi, Bologna, CLUEB, 2000.

¹² Fin dai suoi esordi, l'Ageno si addentrò volentieri in altre province non liriche, occupandosi a più riprese di letteratura religiosa. Esito a stampa della sua tesi di laurea fu *Il Bianco da Siena: notizie e testi inediti*, Genova, Dante Alighieri, 1939; di qualche anno più tarda l'edizione di Iacopone da Todi, *Laudi, Trattato e Detti*, Firenze, Le Monnier, 1953: impegni che le valsero la chiamata di Gianfranco Contini a collaborare ai *Poeti del Duecento* (C. Delcorno, «Il contributo di Franca Brambilla Ageno agli studi di letteratura religiosa medievale», *Schede umanistiche*, n.s., a. I (1997), pp. 33-47; Canova, Ferrari, «Fondo e Archivio Franca Brambilla Ageno», pp. 102, 111 per la partecipazione all'impresa continuata).

¹³ L'Ageno allestì un'edizione delle opere di Franco Sacchetti per i «Classici» Mondadori, la cui repentina chiusura lasciò il lavoro in bozze (si veda P. Pellegrini, «Franco Sacchetti e la tradizione testuale del *Trecentovelle*. I. Filologia delle strutture», in D. Cappi e P. Pellegrini, *Prolegomena a una nuova edizione del «Trecentonovelle» di Franco Sacchetti*,

debba pensare a un gusto dell'esegeta per la competizione con l'ostilità di quei testi, come una chiamata alle armi dello studio, capaci di spianare tutti gli ostacoli.

L'Ageno conseguì la libera docenza in Storia della lingua italiana nel 1955 e, dopo aver lungamente insegnato al Liceo Beccaria di Milano, tenendo per qualche anno pure corsi a contratto all'Università Cattolica, nel 1964 fu chiamata alla cattedra di Storia della grammatica e della lingua italiana presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Parma, dove si svolse tutta la sua carriera accademica. Nello stesso 1964, la studiosa ricevette l'incarico ufficiale dell'edizione del *Convivio* per l'Edizione Nazionale delle Opere di Dante.¹⁴ In modo riservato, già nel 1960, Gianfranco Contini l'aveva convinta ad accettare quel compito.¹⁵ La decisione era destinata a muovere il malcontento di più persone, perché il *Convivio* era già stato ufficiosamente assegnato a Maria Picchio Simonelli. Ma più che seguire la polemica, preme dire che il prosimetro occupò l'Ageno nei trent'anni successivi, allontanandola da altri progetti ben avviati o già condotti a termine. La consuetudine con la disastrosa tradizione del testo e con la prosa antica caratterizzano molta della produzione dell'Ageno più matura. Sia negli articoli preliminari all'edizione sia in ciò che di quella esperienza filtra nelle due versioni del suo manuale di ecdotica, si distinguono i segni di una tensione agonistica, quasi di un corpo a corpo con un relitto storpiato e refrattario alla cura. La strategia conta molto sul ricorso alle fonti e sull'analogia con fatti ricorrenti nella prosa contemporanea. La vicenda ebbe un esito quasi letterario: nel 1995 l'edizione uscì dalla tipografia poche settimane dopo la morte della curatrice, che era malata da tempo; epilogo che sembra avere qualcosa di esemplare, come di ammonimento sulle operazioni umane, anche le più eroiche.¹⁶

Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 125-217: 134-137 e la bibliografia citata). Le sole rime furono stampate successivamente (F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, ed. by F. Brambilla Ageno, Firenze-[Nedlands], Olschki-University of Western Australia Press, 1990).

¹⁴ Il contratto, sottoscritto da Contini per la Società Dantesca Italiana, porta la data 10 luglio 1964; se ne trova una copia tra le carte del Fondo Franca Brambilla Ageno (Brescia, Università Cattolica, Raccolte Storiche dell'Università Cattolica di Brescia, in corso di catalogazione).

¹⁵ Il primo documento a me noto è una lettera di Contini all'Ageno datata 23 ottobre 1960 (*ibidem*).

¹⁶ Sono da leggere le parole pronunciate da De Robertis il 27 febbraio 1996 all'Università di Parma e recentemente pubblicate da Paolo Bongrani (Domenico De Robertis, «Presentazione dell'edizione critica del *Convivio* di Dante curata da Franca Brambilla Ageno», in *Tra filologia e storia della lingua italiana*, pp. 113-127).

Come si sa, l'edizione del *Convivio* ha suscitato valutazioni discordanti. Sarebbe stato d'altronde difficile, di fronte a un testo così corrotto, scegliere una via piana e universalmente condivisibile. Di certo l'*emendatio ex fonte* produce congetture brillanti, ma resta il sospetto che sia stata praticata in modo troppo meccanico; e la sfiducia nell'archetipo è sembrata eccessiva ad alcuni. Di là dalle valutazioni stemmatiche, certe scelte relative alla veste linguistica paiono difficilmente verificabili. Però, oltre ogni perplessità, la ricostruzione dell'Ageno è uno dei fatti più rilevanti della filologia dantesca del secolo scorso ed è la forma nella quale leggiamo abitualmente il *Convivio*. L'apparato rende comunque sempre ragione delle scelte editoriali e una delle sue tre fasce discute in maniera esauriente la cernita delle varianti, sicché il progresso nella conoscenza della questione generale e di quelle particolari non è discutibile.

Probabilmente in nessun'altra figura della filologia italiana novecentesca l'etica scientifica si è tradotta in una sorta di ascesi laica come in Franca Ageno, il cui «coraggio più che virile» era consacrato da Contini in tempi ancora ignari del politicamente corretto.¹⁷ La sua positiva fiducia nelle fatiche umane, impaziente di indugi, sembra avere emarginato ogni effusione sentimentale. Pare perciò di scoprire una persona del tutto diversa quando si leggono le sue pagine in memoria di Schiaffini (pagine, beninteso, escluse dalla bibliografia 'ufficiale'), con il cui incipit può terminare questa sommaria introduzione: «Nell'inevitabile, melanconico vagheggiamento che la nostra delusa stanchezza di oggi fa del passato, il caro mito degli studi universitari è forse abbellito dal confronto con le troppe cose che sono poi appassite nella nostra vita personale».¹⁸

II

Con la raccolta di testi che si presenta non s'intende certo tentare di riprodurre la vastità degli studi di Franca Brambilla Ageno – i quali, com'è noto, si estendono dalla filologia testuale all'analisi storico-linguistica e giungono a importanti conclusioni di carattere generale sulla pratica ecdotica –; ci si propone piuttosto di dare un saggio dello spes-

¹⁷ Sono le parole iniziali della recensione alle opere di Jacopone uscita nel 1953: G. Contini, «Per l'edizione critica di Jacopone» (1953), ora in Id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2007, pp. 405-414.

¹⁸ F. Brambilla Ageno, «Gli anni di Genova», in *Alfredo Schiaffini tra amici e scolari*, Sarzana, Canale, 1967, pp. 41-46: 41.

sore che contraddistingue il suo lavoro, ponendo l'accento sulla notevole lezione di metodo che tramanda.

Il primo testo antologizzato, *Questioni d'interpunzione nella critica testuale*,¹⁹ è un grande insegnamento sulla necessaria interazione tra scelte editoriali e analisi linguistica, nonché una dimostrazione dell'esemplare modo di operare della filologa. L'Ageno avvia infatti il discorso presentando alcuni estratti di testi antichi privi di punteggiatura, prosegue valutando differenti ipotesi di interpunzione in base alla struttura sintattica, e arriva a enunciare fondamentali regole per la critica testuale. Secondo la studiosa alcune questioni sono «compito del critico, non del linguista. Ma il lavoro filologico, per procedere innanzi, richiede spesso che simili problemi siano stati risolti». Il passo si conclude con un prezioso avvertimento basato sul principio, che dovrebbe guidare qualsiasi intervento critico, del rispetto assoluto dell'autore: la filologa afferma infatti che l'interpunzione esatta di un testo antico può essere «talora quella più lontana dall'uso moderno. ... Perché ogni autore ha, negli atteggiamenti sintattici come nella scelta lessicale, le sue preferenze, le sue attitudini, talvolta le sue incapacità: la distribuzione della punteggiatura deve tenerne conto».

Proprio per suggerire un'interpunzione lievemente diversa rispetto a quella introdotta da Domenico De Robertis nell'edizione del testo,²⁰ Franca Brambilla Ageno sceglie di ripubblicare *La lettera in furbesco di Luigi Pulci*,²¹ (il secondo estratto dell'antologia, che viene qui proposto senza il glossario finale) nel saggio in cui ne fornisce la corretta interpretazione, fino a quel momento rimasta oscura. Il contributo è la vivida testimonianza di un'ammirevole perspicacia nel dedurre il senso dei testi antichi sulla base di elementi concreti e verificabili. Grazie alla lista di parole furbesche stilata dallo stesso Pulci, in cui si legge «pesce 'fanciulla'», la studiosa riesce infatti a comprendere che la missiva che inizia con la frase «qui saranno stasera di be' pesci» altro non è che un invito a «a spassarsela un po'» rivolto da Luigi Pulci al giovane amico Lorenzo de' Medici.

¹⁹ F. Brambilla Ageno, «Questioni d'interpunzione nella critica testuale», *Lettere Italiane*, IX (1957), pp. 396-403 poi in Ead., *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 490-506.

²⁰ L. Pulci, *Morgante e lettere*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 1007-1008.

²¹ F. Brambilla Ageno, «La lettera in furbesco di Luigi Pulci», «Tre studi quattrocenteschi», *Studi di filologia italiana*, XX (1962), pp. 75-98 ora in Ead., *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani-F. Magnani-D. Trolli, Introduzione di G. Ghinassi, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 573-581.

Il manuale di filologia *L'edizione critica dei testi volgari* raccoglie i significativi esiti dell'esperienza di Franca Brambilla Ageno in qualità di editrice di testi.²² Il libro – che, come si legge nell'incipit qui riproposto, inizia nel segno della lotta ai pregiudizi nei confronti delle edizioni critiche – non promette soluzioni facili e, anzi, ammette sin dal principio che i problemi filologici sono individuali e vanno dunque valutati di volta in volta secondo le condizioni specifiche del singolo caso. Un solo consiglio, che ha l'aria di un'accorata raccomandazione, segue questi avvertimenti: «occorrono, certo, intuito, oseremmo dire fantasia, acume, e senso linguistico; occorrono cognizioni di paleografia, di storia della lingua, non mai abbastanza profonde e varie; ma soprattutto è necessaria la passione per la propria disciplina, e una specie di umiltà per accostarsi ai testi senza preconcetti o ambizioni». E così è impostata l'opera stessa, che, come emerge anche dai brevi estratti qui raccolti, offre numerosi esempi per ogni enunciato – spesso tratti proprio dai lavori dell'Ageno –, per garantire al lettore la panoramica più completa possibile dei processi illustrati.

L'ultimo saggio, *Il verbo «tralucere» nella «Commedia»*,²³ dimostra che solo la collaborazione delle conoscenze filologiche, linguistiche e critiche può essere garanzia di una giusta comprensione dei testi. Dopo aver vagliato le precedenti interpretazioni del verbo *tralucere* nel poema, ritenute «troppo complicate», l'Ageno espone il modo in cui intende procedere per individuare il significato che il vocabolo assume nell'opera dantesca: «Occorre confrontare tutti i passi in cui compare il verbo *tralucere*, e riferirsi alle definizioni di termini relativi alla luce, offerte da Dante stesso in *Conv.* III xiv, e non contraddette da alcun impiego che egli faccia in séguito di tali termini». Ancora una volta l'appropriata esegesi è restituita da una ricerca onesta, che si incardina su dati concreti e sempre appurabili. È questa la forma di rispetto per i testi praticata dall'Ageno che, attraverso procedimenti lineari e rigorosi, le ha consentito di dare un contributo fondamentale ai nostri studi.

²² F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari. Seconda edizione riveduta e ampliata*, Padova, Antenore, 1984 (I ed. 1975).

²³ F. Brambilla Ageno, «Il verbo *tralucere* nella *Divina Commedia*», *Studi Danteschi*, XLVII (1970), pp. 5-14; ora «Il verbo *tralucere* nella *Commedia*», Ead., *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990.

Questioni d'interpunzione nella critica testuale¹

1. Il problema d'introdurre in un testo (dei secoli dal Due- al Quattro- o perfino al Cinquecento) un'interpunzione, non solo tanto ragionevole da rendere limpido il senso, ma anche così agile, articolata e varia, che valga a sottolineare o a smorzare, a seconda del tono della pagina e dello stile dello scrittore, è spesso fra i più capaci di deludere e stancare il filologo che pure li affronti con preparazione (anche e prima di tutto critica e stilistica) e con ostinatezza adeguata.

2. Il Sacchetti e il Pulci, il primo per incapacità costruttiva,² il secondo per deliberata scelta dei moduli sintattici più semplici ed elementari,³ tendono insistentemente alla coordinazione.

La concezione del Sacchetti è lineare, e si sforza di esprimersi in forma complessa per suggestione del modello boccaccesco; nel Pulci accade al contrario che si sviluppi linearmente un pensiero che richiederebbe un'articolazione sintattica complessa.

Prendiamo a caso un passo del *Morgante*, che lasceremo per il momento senza interpunzione:

Morgante il passo quanto può studiava
e a dispetto di tutti i pagani
passato ha il fiume e 'l fardel ne portava
(7, 21, 1-3),

e confrontiamolo con quest'altro:

Così in un tratto il padiglion giù spiana
e d'ogni cosa ne fece un fardello
e Manfredonio e Dodon vi r avvolse
e fuggì via
(7, 18, 5-8).

¹ F. Brambilla Ageno, «Questioni d'interpunzione nella critica testuale», in *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 490-506; già pubblicato in *Lettere Italiane*, IX (1957), pp. 396-403.

² Si veda: C. Segre, «Tendenze stilistiche nella sintassi del "Trecentonovelle"», in *Lingua stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 301-340.

³ Cfr. F. Ageno, «Scelta linguistica e reazione antiletteraria nel *Morgante*», *Lettere italiane*, VII (1955), pp. 113-129: 123.

Il secondo descrive con una serie di coordinate una serie di azioni successive: si tratta dunque di una coordinazione vera e propria (e non asindetica), e poiché il soggetto rimane lo stesso, sarà consigliabile di non dividere le proposizioni con alcun segno d'interpunzione.

Ma nel primo passo la coordinazione è solo apparente; il legame logico è: 'Morgante studiò il passo quanto poteva, *cosicché* passò il fiume, *portandosi* via il fardello': la seconda proposizione è consecutiva, la terza è modale. La divisione mediante virgole collocherà i vari membri su piani diversi e inviterà il lettore avveduto a ripercorrere all'indietro la via per cui lo scrittore è arrivato ad esprimersi così.

Un caso identico si presenta nell'ultimo verso del secondo passo:

e fuggì via, e 'l suo battaglia tolse,

dove pure l'apparente coordinata è in realtà una modale: 'non senza prendere il suo battaglia'.

3. Quando, all'inizio di un periodo sacchettiano, un gerundio un participio precede la principale, essendovi un soggetto unico ed espresso, bisogna distinguere accuratamente i casi nei quali il soggetto si trova fra i due verbi, da quelli nei quali li precede entrambi.

Nei primi, l'interpunzione che danno abitualmente le edizioni antiche è del tipo seguente:

«...tirando lo sportello il portinaro, vide ben diece orinali essere appiccati ad esso» (42, 4);

«...e arrivando là certi suoi vicini, dicono...» (105, 7);

«...ed entrando dentro il cavaliere, vede il gottoso col viso tutto insanguinato» (110, 10).

Per chiarire se questa interpunzione sia esatta, occorrerà esaminare il testo nel suo complesso. Il *Trecentonovelle* presenta innumerevoli passi nei quali alla proposizione gerundiva (raramente con un predicato costituito da un participio passato) appartengono altri elementi, che vengono posposti al soggetto, così che la successione è: gerundio (o participio) + soggetto + complementi vari del gerundio + proposizione principale senza soggetto espresso:

«Veggendo messer Dolcibene questo, comincia a pigliare del campo» (145, 17);

«Avendo messer Vieri la lettera, non pensò mai se non come potesse rinvenire il fatto» (177, 16);

e più complesso: «Levatosi la mattina Mino molto per tempo, e ancora riguardando per ogni buco, nella fine...aprì l'uscetto» (84, 20).

Il Sacchetti abusa di questi gerundi, che si presentano come assoluti avendo il proprio soggetto, ma non sono tali che in apparenza, perché la proposizione principale ha il medesimo soggetto, anche se inespresso.

Le ragioni della frequenza del modulo nei testi italiani antichi si potrebbero esporre, secondo lo Škerlj,⁴ press'a poco nei seguenti termini: fra il periodo formato da gerundio + principale, e quello formato da principale + gerundio, v'è una differenza lieve ma percettibile: il gerundio si trova in principio quando esprime un'idea che va messa in evidenza; e allora può essere importante, per la chiarezza, che il soggetto comune alla gerundiva e alla principale si trovi piuttosto presso il gerundio che presso il verbo principale.

Sulla genesi o sulla diffusione del gerundio apparentemente assoluto avrebbe influito il riferimento a un enunciato precedente mediante un relativo o un dimostrativo, in quanto questi avrebbero avuto per effetto di accentuare il distacco del gerundio stesso dal verbo dal quale dipende.⁵

Gli esempi citati dallo Škerlj sono tutti del tipo che si è già visto: «... levandosi il lavoratore a cui il giovane aveva picchiata la porta, e andando provvegendo le sue terre, ebbe veduto a piè d'un burrato questa botte» (17, 19), cioè comprendono, oltre al gerundio e al soggetto, altri elementi, che dipendono dal gerundio e vengono collocati fra il soggetto e la principale. Solo la presenza e la collocazione di tali elementi, infatti, rende evidente la natura del costruito.

Ma lo studioso non si pone la domanda se, dove essi manchino o siano per il loro scarso sviluppo compresi fra il gerundio e il soggetto, sia presumibile che questo appartenga al gerundio: nel qual caso la sua teoria cadrebbe.

Lo Škerlj riconosce tuttavia che le ragioni da lui addotte per spiegare il largo uso che si faceva nel secolo xiv della costruzione in apparenza assoluta, non sono molto forti, e aggiunge che esse non sarebbero bastate a determinarlo, se il gerundio non si fosse presentato come un mezzo assai comodo di sostituire qualunque tipo di proposizione secondaria precedente la principale e avente con essa il soggetto in comune.⁶

Si può dubitare che tale spiegazione complementare valga per altri che per i cattivi scrittori.

⁴ S. Škerlj, *Syntaxe du participe présent et du gérondif en vieil italien*, Paris, Champion, 1926, §§ 512-515, pp. 166-168.

⁵ Ivi, § 516, pp. 168-169.

⁶ Ivi, §§ 517-518, pp. 169-170.

La diffusione straordinaria del gerundio assoluto in generale⁷ è d'altronde un fenomeno del quale possiamo limitarci a prendere atto. Fa parte della tecnica letteraria più elementare l'accettazione di determinati moduli sintattici, non meno che l'impiego volenteroso di taluni semplici procedimenti retorici: gli uni e gli altri, in quanto siano prevalenti, diversi da epoca a epoca. La fortuna del gerundio assoluto nel Trecento è in ultima analisi un fenomeno stilistico, ma di una stilistica «di scuola» e, se così è lecito esprimersi, passiva,⁸ al pari dell'abuso della dittologia sinonimica nella lirica dugentesca.⁹

Il gerundio sostituitosi al participio presente aveva ereditato da una parte la funzione che questo aveva nelle costituzioni assolute con soggetto diverso dalla sovraordinata,¹⁰ dall'altra la funzione di proposizione secondaria circostanziale con lo stesso soggetto della sovraordinata.¹¹

Bastava che il modulo abituale per il primo tipo (gerundio + soggetti del gerundio e della sovraordinata + predicato della sovraordinata):

«E di ciò *dubitando molte persone* ch'ella non fosse la diritta lancia con che Cristo fu fedito, uno cavalieri saggio...a cui Cristo era apparito, elli certificò della lancia» (*Testi fior.*, 91, 6-9); «del mese di settembre..., *essendo* podestà di Firenze *Guido da Ponente di Ravenna*, i fiorentini andaro ad oste sopra la città di Pisa» (*Testi fior.*, 136, 21-3); e con ripresa mediante pronomi nella sovraordinata del soggetto del gerundio assoluto: «E *stando loro a* Cesaria, apparve loro sopra l'oste una colomba

⁷ S. Lyer, *Syntaxe du gérondif et du participe présent dans les langues romanes*, Paris, Droz, 1934, pp. 93-113, muove da ciò che egli chiama la «inerenza psicologica del soggetto» alle forme anche non personali del verbo: il gerundio, passato dalla funzione strumentale a quella di participio presente, fu usato quale complemento predicativo e interpretato come indicante un'azione compiuta dal soggetto della sovraordinata. E attribuire ad esso il soggetto posseduto dal verbo personale, equivaleva ad attribuirgli un soggetto qualsiasi: donde, secondo il Lyer (pp. 250-251), il gerundio assoluto con soggetto diverso da quello della principale.

⁸ Sulle ragioni della diffusione del gerundio (prevalentemente come erede delle funzioni del participio presente latino nel Duecento, soprattutto in accezioni corrispondenti al valore fondamentale del gerundio ablativo latino nel Trecento), v. Segre, «La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani (Guittone, Brunetto, Dante)», nel citato volume *Lingua stile e società*, pp. 79-270, alle pp. 122-123.

⁹ V.W.T. Elwert, «La dittologia sinonimica nella poesia romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana», *Bollettino Centro studi filologici e linguistici siciliani*, II (1954), pp. 152-177; F. Agno, «Premessa a un repertorio di frasi proverbiali», *Romance Philology*, XII (3 febr. 1960), pp. 242-264: 247.

¹⁰ Škerlj, *Syntaxe du participe présent*, §§ 432-503, pp. 139-164.

¹¹ Ivi, §§ 353-431, pp. 115-138.

candida» (*Testi fior.*, 91, 17-8); «E *tornando elli* ad casa con li cardinali, tanta gente li si fece incontra, che...» (*Testi fior.*, 94, 15-6; cfr. 100, 22-3); si sovrapponesse al modulo abituale per il gerundio proposizionale (soggetto della sovraordinata + gerundio + predicato della sovraordinata):

«E così l'oste de' cristiani, *vedendo* il miracolo, *confidandosi* in Cristo e nella lancia con ch'elli fue fedito..., andavano inançi non dubitando» (*Testi fior.*, 91, 11-4); «Questi, *procacciando* di soccorrere la Terra Santa, iscrisse lettere...» (*Testi fior.*, 109, 21-2); «I sanesi, *esendo* in questa oste in compagnia di fiorentini, quando l'oste tornava, partirsi da' fiorentini» (*Testi fior.*, 134, 7-9).

perché nascesse il tipo del gerundio apparentemente assoluto:

«*essendo i topi raunati* sança numero, niuno toccavano se non solamente lui» (*Testi fior.*, 85, 22-3); «Nel detto tempo, *venendo lui* ad Roma per Tiburi, ch'era disfatta, comandò ch'ella fosse rifatta» (*Testi fior.*, 102, 22-3); «Et *intrando lo mperadore* col suo exercito in Borgogna, credetesi al tutto tòrre la terra e il reame» (*Testi fior.*, 104, 10-2); «*Sentendo il papa* questa cosa, si ssi diede a tanto dolore, che...» (*Testi fior.*, 109, 3-4); «*Vedendo messer Odd' Arighi* questa cosa, fu molto cruccioso» (*Testi fior.*, 118, 28-9); «*venendo due cardinali* d'oltremonte a corte..., furono presi» (*Testi fior.*, 123, 5-10); «sì che finalmente, *vedendo i pratesi* che ll'oste v'andava, pagaro...» (*Testi fior.*, 139, 14-5).

L'abitudine di premettere il gerundio col proprio soggetto dove la costruzione era assoluta, può aver portato, anche senza che concorressero altri elementi, a premettere a sua volta il gerundio proposizionale, e ad attribuirgli il soggetto che effettivamente gli apparteneva ma apparteneva in pari tempo alla sovraordinata.

Si davano d'altronde casi in cui i due schemi si accostavano maggiormente fra loro, potendo per esempio il soggetto del gerundio assoluto essere preposto, come avveniva del soggetto comune alla sovraordinata e al gerundio proposizionale:

«*E' sanesi uscendo fuori* per difenderle, la battaglia fue grande» (*Testi fior.*, 124, 36-7); «*messer Bondelmonte cavalcando a palafreno* in gibba di sendado..., messer Ischiatta delli Uberti li corse adosso» (*Testi fior.*, 119, 6-8).

Qualche volta l'inserirsi di un vero gerundio assoluto con proprio soggetto subito dopo il soggetto della principale + gerundio proposizionale o participio congiunto riferito a tale soggetto, poteva conferire a questi due elementi una particolare compattezza e una specie di autonomia rispetto al predicato della principale, che veniva dopo; cioè poteva, in altre parole, creare l'impressione che anche questo gerundio

o participio fosse assoluto: «*il quale venuto ad Roma, e la coscienza sua rimordendoli forte che·lla sua electione non era di ragione, rifiutò*» (*Testi fior.*, 84, 22-4).¹²

Insomma, nella creazione dello schema del gerundio apparentemente assoluto non si avrebbe tanto uno sforzo di chiarezza o la valutazione cosciente dell'importanza relativa dei diversi enunciati compresi in un periodo, quanto l'estensione meccanica di uno schema corrente.

La natura del fenomeno è resa evidente dal fatto che al tipo del gerundio apparentemente assoluto si giunge, come osserva lo Škerlj medesimo,¹³ attraverso un tipo per così dire misto, nel quale il gerundio indica un'azione compiuta dal soggetto della sovraordinata, ma questo soggetto viene enunciato due volte, nella sovraordinata e presso il gerundio, quasi che si trattasse di un vero gerundio assoluto con soggetto proprio:

«Ala perfin, per quello – k'el plaqu'a soa muié, A tenir quest donzello – *consent lo cavalé, Lu no sapiand k'el fosse* – quel inimig crudé, Pensand k'el foss tal fante – com g'aveva mesté» (Bonvesin, *De elym.*, 621-4); «allora *la moglie dello imperadore*, stando di sopra a vedere, *vedendo ella* questo miracolo, non *poté* più...» (*Collez. legg. ined.*, 2, 149); «ma poi, vedendo il suo piacere, immaginando che, *vegnendo egli, esso* dove che io fossi *verrebbe*, risposi...» (*Fiammetta*, 5, 16); e per effetto dell'allinearsi di vari gerundi, proposizionali e assoluti: «Ma alla fine, *vincendo Filippo*, essendo già tra·lloro la pace ordinata..., *Filippo* da assesini *fu morto*» (*Testi fior.*, 3, 19-22).

In un certo senso la spiegazione dello Škerlj è adeguata e aderente al caso del Sacchetti, a parte il fatto che questi non sa valersi del relativo iniziale: un'inettitudine a costruire periodi di largo respiro e a variarne la struttura, combinata con una maldestra imitazione dell'ampio e armonioso periodo boccaccesco, porta lo scrittore a moltiplicare i gerundi in ogni posizione, come surrogato di costrutti più difficili.¹⁴

Presso di lui, la costruzione in apparenza assoluta diventa un *cliché* sintattico che non ha nessuna ragione oggettiva di significato o stilistica di tono, e non è affatto imposto dal modo di concepire la narrazione.

Si considerino le due serie:

a) «Messer Ridolfo, avendo tosto considerata la questione, fece la risposta dicendo...» (7, 6);

¹² Si è detto che appunto a costruzioni come questa lo Škerlj attribuisce in parte la diffusione del gerundio assoluto.

¹³ Škerlj, *Syntaxe du participe présent*, §§ 504-511, pp. 164-166.

¹⁴ Segre, «Tendenze stilistiche», pp. 309-313.

«Il famiglio, udendo costui e veggendo che dono non ricevea, si partì quasi scornato» (39, 8);

«Il detto ser Ciolo, avendo sentita la grida, deliberò...» (51, 3);

«Il signore, veggendo che costui si volea partire perché non vedea da poter più trarre a sé, non lo licenziò» (117, 3);

b) «Essendo il cavaliere di tutto informato, andò il dì medesimo dinanzi al papa» (29, 5);

«Essendo costui così bagnato, entrò in Todi» (34, 5);

«Udendo il cardinal questo, chiamò il calonaco da parte» (34, 41);

«Essendo il detto messer Ridolfo al servizio del re Luigi di Cicilia, andando con certa gente d'arme, fu assalito...» (41, 5);

«Veggendo frate Taddeo che pur mostrare gli lo convenia, aprì il forzierino» (60, 6).

I due tipi sono usati promiscuamente, senza apprezzabili differenze di significato, forse con prevalenza numerica del primo.

È chiaro che gli schemi sono scambiabili fra loro e che lo schema della serie *b* può venir sostituito a quello della serie *a* con la semplice inversione dei termini iniziali.

Presso il Sacchetti l'introduzione del gerundio iniziale con aspetto solo apparente di gerundio assoluto, è diventata un procedimento puramente meccanico: spesso è il risultato di un'inversione del soggetto della principale, e del gerundio che si presenterebbe spontaneamente come inserito, in qualità d'implicita circostanziale, temporale, causale, ecc., fra quello e il suo predicato.

Se ne deducono, per la prassi della critica testuale, due regole:

1) Anche dove gli elementi secondari della proposizione gerundiva vengono prima del soggetto, bisogna supporre che questo appartenga alla proposizione gerundiva stessa, e non alla principale che segue. Tale disposizione, infatti, si presenta solo se gli elementi in questione sono costituiti da una o due parole, magari difficilmente separabili dal verbo cui appartengono, com'è il caso delle frasi: «tirando lo sportello» (42, 4); «arrivando là» (105, 7); «entrando dentro» (110, 10).

Non v'è ragione di credere che si abbia qui uno schema essenzialmente diverso da quello indicato sopra con la lettera *b*, né occorre ricercarne la genesi altrove che nella solita inversione.

Si osservi con quanta facilità potrebbe accogliere il gerundio iniziale la frase seguente, purché l'oggetto del gerundio, rappresentato da *ciò*, non ne venisse allontanato: «Lo abate, ciò udendo, cominciò a sospirare» (4, 5).

2) Dove il soggetto comune al gerundio e al verbo principale li precede entrambi, mancando l'inversione, si deve ritenere che il soggetto

appartenga alla principale e che in questa s'inserisca la gerundiva come «complemento predicativo».

Sono dunque da rettificare con l'aggiunta di una virgola le seguenti interpunzioni, che presuppongono la presenza di un gerundio apparentemente assoluto:

«...uno frate predicatore veggendo che agli altri che predicavano... andava molta gente, e a lui quasi non andava persona, disse...» (32, 3);

«Dante veduto costui, dice...» (115, 5);

«Lo re veggendosi mordere..., allegò assai cose» (125, 9);

«Ogni gente sentendo la campana, usciva fuori armata» (132, 10);

«il quale collaterale essendo vecchio, portava una berretta attorniata intorno intorno con pance di vaio» (163, 10);

«...e messer Vieri avendo letta la lettera, disse...» (177, 7).

4. La seconda regola vale anche quando il termine iniziale, invece di fungere da soggetto della principale, viene ripreso mediante un pronome appartenente a questa, che ha un altro soggetto.

Si confronti questo tipo:

«A Giotto dipintore, andando a sollaz^zo con certi, viene per caso che è fatto cadere da un porco» (75, 1);

«A Tommaso Baronci, essendo de' priori, sono fatte da' priori tre piacevoli beffe» (83, 1);

«A messer Ilario Doria, venuto a Firenze ambasciadore per lo imperadore di Costantinopoli, con una sottile malizia da uno, mostrandosi famiglia di uno cittadino di Firenze, è tolta una tazza d'argento di valuta di trenta fiorini» (221, 1);

con quest'altro:

«Uno cavaliere di Francia, essendo piccolo e grasso, andando per ambasciadore inanzi a papa Bonifazio, nell'inginoc^chiare gli vien fatto un peto» (29, 1);

«Berto Folchi, essendo in una vigna congiunto con una forese, alcuno viandante, passando di su un muro, non accorgendosi gli salta adosso» (53, 1);

«Coppo di Borghese Domenichi da Firenze, leggendo una storia del Titolivio, gli venne sì fatto sdegno...» (66, 1).

Nell'una e nell'altra serie è dato in principio il nome del personaggio importante della novella.

È evidente che, per quel che riguarda il gerundio, non v'è differenza fra l'una e l'altra serie. Nella seconda, essendo gli elementi interposti fra il termine iniziale e il predicato piuttosto complessi, non è possibile allo

scrittore dare a quel termine la forma di un complemento della principale; egli in un primo momento lo concepisce quale soggetto di questa, esattamente come in periodi che risultano poi di struttura regolare:¹⁵

«Messer Dolcibene, essendo con messer Galeotto alla valle di Josafat..., piglia nuovamente luogo...» (10, 1);

«Come Alberto detto, rimenando uno ronzino restio a casa, risponde a certi...» (12, 1);

«La sorella del marchese Azzo, essendo andata a marito al giudice di Gallura, in capo di cinque anni torna vedova a casa» (15, 1).

Andrà quindi rettificata con una virgola la distribuzione dei termini anche in passi come i seguenti:

«Matteo di Cantino Cavalcanti stando in su la piazza di Mercato con certi, un topo gli entra nelle brache» (76, 1);

«Uno gottoso facendo uccidere un porco di santo Antonio, il porco gli fugge adosso in su letto» (110, 1).

La cosa non cambia neppure quando, dopo il gerundio, si ha la ripresa della principale con *e*:

«Soccebonel di Frioli, andando a comprare panno da uno ritagliatore, credendolo aver ingannato nella misura, e 'l ritagliatore ha ingannato lui grossamente» (92, 1);

«Una moglie d'uno orafo riprendendo il marito d'aver avuto a far con altra, ed elli riprende lei per simigliante cosa» (106, 1);
passi alla cui identità di struttura dovrà corrispondere un'identica interruzione.

5. La coordinazione di gerundio e di modo finito, congiuntivo o anche indicativo, senza la congiunzione che dovrebbe servire a mettere il modo finito sullo stesso piano del gerundio,¹⁶ ha parecchi esempi nel Sacchetti:

¹⁵ Si ha qui un fatto di sintassi popolare, simile a quello, rilevato dal Contini (*Poeti Duec.*, I, 30), del passivo «rovesciato in costruzioni attive con prolessi» (p. es. nelle formule campane: «kelle terre...trenta anni le possette parte», ecc., e già in latino: «illae terrae...possedit pars», ecc.).

¹⁶ Cfr. Škerlj, *Syntaxe du participe présent*, §§ 748-751, pp. 245-246; Segre, «Tendenze stilistiche», pp. 310-311. Ecco qualche esempio di coordinazione di gerundio e congiuntivo senza congiunzione, e di gerundio e indicativo senza congiunzione, da altri scrittori: a) «*avendo disposto* di fare una notevole e meravigliosa festa in Verona, *e* a quella molte genti e di varie parti *fosser venute*,...subito...da ciò si ritrasse» (*Dec.*, 1, 7, 6); «Ora avvenne che, *essendo* il tempo caldo e molte brigate di donne e di cavalieri...*andassero* a di portarsi a' liti del mare..., Ricciardo...similmente con sua compagnia v'andò» (*Dec.*, 3, 6, 9); «Ma *ritornatagli* (la superbia) por nel seguente tempo più volte, *e* la giovane ubbidiente sempre a trargliele *si disponesse*, avvenne...» (*Dec.*, 3, 10, 25); «che, *sendoci*

«che rade volte interverrebbe che, *essendo presentato* uno dono a uno, e quelli non lo *volesse e rimandassilo* indietro, che non ne portasse crucio o sdegno quelli che l'ha mandato» (*Trec.*, 39, 9);

«questo animale cominciò con le corna a fregare nel corpo; e *trovandolo* molle, e 'l tristo re non *si sentia*, si tirò adrieto per cozzare» (*Spos.*, 49, 20);

«e *avendo* in un suo orto un bel fico castagnuolo, e *avea* molti belli fichi, una mattina dice il piovano al detto fante...» (*Trec.*, 118, 3);

«Uno mercatante chiamato Leonardo Bartolini *dicendogli* alcuna cosa che non gli piacque, quando giucava a tavole, e quelli *pensò* esser costui con molti fratelli, tra' quali era un maestro Marco, valentre in teologia, e uno che avea nome Tobia, di poco valore e quasi scimonito, disse...» (*Trec.*, 165, 7).¹⁷

Ove si tenga conto di questo fatto, risulterà chiaro che formano un solo periodo passi come i seguenti, che riferiamo con l'interpunzione corrente:

«*Essendosi* adunche *posti* a tavola, il detto gonfaloniere in capo di tavola, e 'l maestro Dino allatogli, e poi era Ghino d'Anselmo, che era priore, e forse compositore col maestro Dino di quello che seguì della presente novella. *Posta* la tavola, *fu recato* un ventre di vitella in tavola» (87, 3);

«E *giugnendo* all'executore, e *considerando* che 'l cavaliere degli Adimari che l'avea pregato, era uno giovane altiero e poco grazioso, quando andava per la città, e specialmente a cavallo, che andava sì con le gambe aperte che tenea la via, se non era molto larga, che chi passava convenia gli forbisse le punte delle scarpette; e a Dante che tutto vedea, sempre gli erano dispiaciuti così fatti portamenti. *Dice* Dante allo esecutore...» (114, 9).

È evidentemente impossibile per il senso che qui si tratti di casi ordinari di ripresa con *e* della principale dopo una secondaria gerundiva.

moria, e là *fussi* sano, forse vi s'assetterebbe» (Macinghi Strozzi, 275); «e no *l'avendo* tu aiuto, ed e' ci torni, mi farò donare la vettura d'una catasta di legne pel verno» (Macinghi Strozzi, 454); b) «*Essendo entrato* el Saladino enn-una terra, ed *avea* già quasi tutta la terra *venta* e 'l re Rìcardo per mare entrò da l'altro lato» (*Ant. cav.*, 201); «Un dì, *stando* el re giovane con altri cavalieri denançi al padre, ed *era* anchi giovane sì che cavalieri non era, uno cavalieri venne denançe al padre» (*Ant. cav.*, 202); «ed *essendo* ogni cosa presta, e niun'altra cosa che la venuta del marchese *era* da lei *aspettata*, avvenne...» (*Dec.*, 2, 2, 20); «dogliendosi forte de' modi tenuti pe' consorti e 'l merito reneano della vendetta de' Mannelli, *non essendo* principale sua, ed *egli se n'era fatto* capo e principale a farla e a pagare la condannagione» (Velluti, 65); «E *non essendo* buono, né per conseguente chi di lui discendea, e *non potea* per sé alcuna cosa operare, che in quello stato il ritornasse onde caduto era..., piacque al figliuol di Dio...» (Torini, *Collezz.*, 18, 44-5).

¹⁷ Cfr. Segre, «Tendenze stilistiche», p. 310.

Analogamente, supporremo una coordinazione di gerundio e di modo finito, e non un esempio di paraipotassi, in quest'altro passo:

«Avvenne per caso una volta che *mangiando* Noddo e altri insieme, *ed essendo posto* Noddo a tagliere con uno piacevole uomo, chiamato Giovanni Cascio; e *venendo* maccheroni boglientissimi; e 'l detto Giovanni... dica fra sé medesimo: "Io son pur ben arrivato, che credendo venire a desinare, e io sarò venuto a vedere trangusgiare Noddo..." Noddo *comincia* a raguazzare i maccheroni...» (124, 9).

A parte la necessità di modifiche di minor conto, non v'ha dubbio che nei periodi citati gl'imperfetti: *era*, *erano dispiaciuti*, *dicea* sono coordinati coi gerundi che li precedono, e che le rispettive principali sono *fu recato*, *dice Dante*, *Noddo comincia*.

Si osservi che due delle tre subordinate al modo finito sono all'imperfetto: indicano cioè una condizione durativa, che fa, per così dire, da sfondo all'azione espressa dal passato remoto (o presente storico) della principale.

Nel secondo passo la subordinata di modo finito è al piuccheperfetto, il che vieterebbe da solo di considerarla come una principale: il piuccheperfetto infatti stabilisce un'antiorità del fatto che indica, non tanto rispetto all'azione della principale, quanto rispetto alla situazione alla quale si fa riferimento e al complesso dei fatti che si stanno narrando.

Non diversa la struttura generale di quest'altro passo, nonostante l'elemento relativo (*onde*) che il Sacchetti introduce talvolta dopo una serie di subordinate:¹⁸

«Costui, *essendo* già antico d'anni, e *sentendo* che un giovane il volea far pigliare per una carta antica già pagata al suo padre, e 'l giovane non lo sapea, e 'l detto Sandro avea la fine; onde Sandro, ciò sappiendo, *non posò mai che...*» (*Trec.*, 52, 4).

Ora, potrebbe venire il dubbio che le parti spazieggiate fossero incisi o espressioni parentetiche, di quelle che il Devoto chiama «deviazioni nette e provvisorie all'interno della struttura del periodo».¹⁹

Bice Mortara²⁰ ha dimostrato l'impossibilità di definire l'inciso e di precisare la sua posizione nel periodo ricorrendo a una categoria gram-

¹⁸ Si veda p. es.: «Avea un suo figliuolo d'etade di diciotto anni, e, dovendo fra l'altre una mattina andare al palagio del podestà per opporre a un piatto, e avendo dato a questo suo figliuolo certe carte, e che andasse inanzi con esse e aspettasselo da lato della Badia di Firenze; il quale, ubidendo al padre, come detto gli avea, andò nel detto luogo» (*Trec.*, 17, 2); e v. Segre, «Tendenze stilistiche», pp. 314-315.

¹⁹ G. Devoto, *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950, p. 59.

²⁰ B. Mortara, *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali*, Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, VIII, fasc. 1, 1956.

maticale, cioè di applicare il termine a un ristretto numero di tipi di frase rigidamente fissati dal punto di vista formale. Indipendentemente dal suo aspetto sintattico e dall'esistenza di suoi eventuali legami grammaticali col periodo, l'inciso va considerato in maniera generica come un «membro inserito» rispetto allo svolgimento del pensiero.²¹

Determinare in qual modo ciascuno scrittore si valga di questo «membro inserito» e quali effetti ne tragga, è compito del critico, non del linguista.²² Ma il lavoro filologico, per procedere innanzi, richiede spesso che simili problemi siano già stati risolti.

Si può supporre nel Sacchetti un'attitudine a sostenere a lungo un periodo, inserendovi osservazioni e commenti che interrompano senza spezzarla la linea principale del discorso?

Si esamini quest'altro passo, che riferiamo con l'interpunzione corretta:

«...una bertuccia, ovvero più tosto un grande bertuccione il quale era del detto vescovo, *avendo veduto* gli atti e' modi del dipintore quando era sul ponte, e *avendo veduto* mescolare i colori e trassinare gli alberelli e votarvi l'uova dentro e recarsi i pennelli in mano e fregarli su per lo muro, ogni cosa *avendo compreso*, per far male come tutte fanno; e con questo, perch'ell'era molto rea e da far danno, il vescovo gli faceva portare legato a un piede una palla di legno; *con tutto questo* la domenica, quando tutta la gente desinava, questa bertuccia andò alla cappella» (161, 4-5).

Qui gli elementi veramente parentetici sono: *ovvero più tosto un grande bertuccione il quale era del detto vescovo; per far male come tutte fanno*. La frase spazieggiata si presenta a prima vista come l'aggiunta parentetica di un particolare non essenziale al racconto; ma ad impedire di considerarla tale sta la ripresa *con tutto questo* con cui si inizia la principale e che si riferisce appunto al contenuto di quella frase. Il senso è: «benché il "rotolare" della palla che il bertuccione aveva al piede (cfr. §10) si sentisse da lontano, tuttavia l'animale trovò modo di andare a guastare l'affresco senza che alcuno se ne accorgesse, perché scelse il momento in cui tutti erano a desinare».

Una costruzione analogamente complicata, e sbagliata, è al principio della novella 61 (anche qui si corregge l'interpunzione tradizionale):

«Nelle contrade di Trento fu già un signore chiamato messer Guglielmo da Castelbarco, il quale, *avendo seco* uno...a provisione, ch'avea nome

²¹ Si tratterà poi di distinguere, in sede stilistica, se un inciso abbia valore di commento o di precisazione in un discorso che si svolga su un piano lirico-emotivo, o se sia invece un'interruzione affettiva in un discorso di andamento espositivo e ragionativo.

²² La stessa analisi della Mortara, infatti, si risolve in una serie di piccole monografie relative a un certo numero di testi.

Bonifazio da Pontriemoli, *e volendoli* sommo bene, però che lo meritava come valente uomo ch'avea guidato suo dazii e gabelle, e per questa sua provisione e per l'utile delli officii, facendo pur lealmente, era divenuto ricco di forse seicento lire di bolognini, *essendo* un venerdì costui a tavola col signore e con altra sua brigata, *essendo recati* maccheroni e messi su per gli taglieri innanzi a ciascheduno, *essendo venuto* il cosso al signore e *veggendo* il detto Bonifazio mangiare i maccheroni col pane, ed era carestia ne' detti paesi, subito *comandò...*» (63, 2-3).

Il periodo è costruito con la stessa alternativa di gerundi e di modi finiti dei precedenti. La causale *però che lo meritava*, con ciò che ne dipende fino a *gabelle*, si presenta come parentetica, almeno a prima vista. La proposizione seguente, spazieggiata, parrebbe inserirsi come un'aggiunta parentetica entro la prima parentesi; ma nello stesso tempo contiene un particolare essenziale alla narrazione.

Più innanzi sembra parentetica la frase: *ed era carestia ne' detti paesi*; però l'indicazione che essa fornisce non è affatto secondaria rispetto alla linea principale del racconto, il quale anzi non si capirebbe senza di essa.

La frequenza di periodi la cui linea costruttiva è così incerta e sommersa dall'accumularsi di dati secondari, sconsiglia, diremmo, di attribuire al Sacchetti una disposizione prospettica degli elementi del discorso quale risulterebbe dall'introduzione di una parentesi nei casi prima citati: bisogna tener conto del fatto che, se in un testo compaiono vere e proprie espressioni parentetiche, il discorso viene bensì interrotto, ma la sua linea principale riesce più nettamente marcata.

6. Da tutto ciò che precede si deduce che l'interpunzione esatta sarà talora quella più lontana dall'uso moderno. Per esempio, nonostante i numerosi casi di ripresa con *e* della principale dopo un gerundio, invece che:

«Ed essendo un dì a casa del detto messer Ridolfo e io e altri..., e uno morto era portato a seppellire. Veggendo ciò, messer Ridolfo si volge a noi dicendo...» (104, 3),

per assurdo che possa sembrare, occorrerà leggere:

«Essendo un dì a casa del detto messer Ridolfo e io e altri..., e uno morto era portato a seppellire, veggendo ciò messer Ridolfo, si volge a noi dicendo...».

Perché ogni autore ha, negli atteggiamenti sintattici come nella scelta lessicale, le sue preferenze, le sue attitudini, talvolta le sue incapacità: la distribuzione della punteggiatura deve tenerne conto.

*La lettera in furbesco di Luigi Pulci*²³

«..Io ritengo che questa lettera, più che un esperimento giocoso letterario, sia un vero e proprio documento epistolare, cioè che essa sia stata effettivamente spedita per la necessità di comunicare certe notizie e (vedi l'ultima parte) di fare certe richieste; e cioè che, una volta arrivati a penetrare non tanto la trama delle metafore cifrate, ma il significato di certe occasionali allusioni chi fossero Bartolomeo, Ercole, il Gonzago, il bistolfo, cioè il prete), essa dovrebbe trovare la sua precisa collocazione nell'ordine delle altre».

Così Domenico De Robertis²⁴ nella nota apposta alla famosa lettera in furbesco che Luigi Pulci spedì, certo a Lorenzo il Magnifico, da località e in data imprecisate, e che il Bonghi pubblicò la prima volta con varie sviste, riferendola senza prove alla villeggiatura mugellese del 1466.²⁵

L'osservazione del De Robertis è indubbiamente esatta, come esatta è la sua intuizione che uno dei significati-chiave debba essere quello della parola *pesci*. Ma, pur senza pretendere ad un'interpretazione minuta, si può giungere a qualche risultato più preciso.

Al nuovo editore è sfuggito che la lista di parole furbesche, di mano del Pulci, che si legge in quello stesso codice Palatino 218 dal quale egli ha ricollazionato le lettere VI e XXXIII, comprende: «*pesci* 'fanciulla'». Questo getta immediatamente luce sul senso generale della lettera.

Cogliamo Luigi – la cosa è abbastanza divertente – in atto d'invitare il più giovane amico a spassarsela un po'. L'atmosfera e il tono sono quelli della lettera che Braccio Martelli indirizzava a Lorenzo a Milano il 27 aprile 1465, descrivendogli i sollazzi, in sua assenza, della brigata (la parola ritorna nella lettera pulcesca) della quale Lorenzo stesso soleva far parte.²⁶ Per varie ragioni, che vedremo, la data del biglietto in furbesco non dovrebbe distare troppo da quella fissata, un po' a caso, dal Bonghi.

²³ F. Brambilla Ageno, «La lettera in furbesco di Luigi Pulci», in *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani, D. Trolli, Introduzione di G. Ghinassi, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 573-581; edita precedentemente in «Tre studi quattrocenteschi», *Studi di filologia italiana*, XX (1962), pp. 75-98.

²⁴ L. Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1961, p. 161 dell'Estratto.

²⁵ *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri*. Nuova edizione corretta e accresciuta [a cura di S. Bonghi], Lucca, Tipogr. Giusti, 1886, pp. 58-60.

²⁶ I. Del Lungo, *Gli amori del Magnifico Lorenzo...e due novelle di Lorenzo de' Medici*, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 29-42.

Riproduciamo la lettera, non perché la trascrizione del De Robertis abbisogni di rettifiche, ma per la necessità d'introdurre una numerazione dei paragrafi e, qua e là, un'interpunzione diversa.

I testi e i repertori gergali ai quali ci riferiremo nell'illustrazione sono elencati in «Studi di filologia italiana», XVIII, 1960, pp. 84-85.

L.²⁷

1. Qui saranno stasera di be' *pesci*. Le macchie e Mugello so che metteranno, et così conforta simone; ma non bisogna che calmi. 2. Già sono raf-faz<z>onati i burchielli; l'acqua va sempre alla china per se stessa. 3. La carnefice di tonello truccherà di primo lustro alla bolla che mag:gio e' lla mag-gese non facessino scalfa, 4. ma il medesimo lustro, verso la mornia ritruccherà e ristanzonerà nel medesimo cosco di sonello. 5. I pesci di 60 lustri o più nel medesimo cosco stanzoneranno, et poi truccheranno all'altro cosco, dove si pettinò quello lustro la briga sopra la lenza, dove tonello fecie la festa del giro santo. 6. Così andrà 'gala! Trucca pe' pesci, manieso! Et guizzeranno anco i barbi, se 'l belle mena i buoi. 7. Et la berta farà pure accialma, ché sono di 33. 8. Et uno piattello di porcini si serba questa mornia al pettine a tone, oltre l'altre cose. 9. Il belle incerri il burchio del colore del vitello ch'è nel vangelio, acciò che si trionfi per la polverosa, che n'è divenuto più vago che simone degli spirti: 10. non gli campa cavezza, come sente truccare un trionfo per la caccosa. Non altro a questa parte. 11. Io ho lettere da Bartolomeo, che è libero alla bolla della S[anta] e truccherà alla bolla del fiore come vorrà monello con l'aiuto d'ercole. 12. Vorrei tonello operassi con qualche amico di que' di 24 segretamente potessi truccare. 13. Del bistolfo non ci è più spago, ché trucca alla bolla della R. 14. In questi lustri sarebbe buono provare col gonzago che si masca «il tappo da' llodi» per cognome, o con chi altro paressi. 15. Et fra pochi di chiariremo molti erranti e increduli. Fa' vi pensiero et pregotine.

LUIGI PULCI.

1. Qui saranno stasera delle belle ragazze. Son certo che quelli della città e quelli del Mugello v'impegneranno denaro, e così ti suggerisco; ma non bisogna che (tu) parli. 2. Già sono pronti i cavalli: «l'acqua va sempre alla china per se stessa». 3. Tua sorella si recherà di primo giorno

²⁷ Così nel saggio dell'Ageno, ma si segnala che nell'edizione De Robertis, *Morgante e Lettere*, è la LII, pp. 1007-1008.

in città, che... 4. ma il medesimo giorno, verso sera, ritornerà, e riprenderà alloggio in casa sua. 5. Le ragazze (per) venti giorni o più staranno nella medesima casa, e poi andranno all'altra casa, dove mangiò quel giorno la brigata sopra l'acqua, dove tu facesti la festa della chiesa. 6. E così ce la godremo. Vieni per le ragazze, compagno! E balleranno anche i dadi, se tu meni la faccenda (?). 7. E la borsa farà pure assai, ché sono undici. 8. E un piattello di porcini si serba questa sera da mangiare per te, oltre l'altre cose. 9. Prendi il cavallo baioc(?) acciò che si faccia bella figura (si festeggi) per la terra (per il paese), che ne sei divenuto più vago che io degli spiriti. 10. Non stai più in te non appena senti andare una compagnia per la strada. Non altro a questa parte. 11. Io ho lettere da Bartolomeo che è libero a Roma e verrà a Firenze come vorrò io con l'aiuto di... 12. Vorrei (che) tu operassi con qualche amico di quelli degli Otto che (egli) potesse venire segretamente. 13. Del prete non c'è più paura, ché va a... 14. In questi giorni sarebbe bene provare col compagno che si chiama... e con chi altro paresse, ecc.

Stavano dunque per giungere nella località dove si trovava il Pulci, probabilmente il Mugello (§§ 1 e 8), una dozzina (§ 7) di belle ragazze, anzi il Pulci dice che si era sul punto di mandarle a prendere a cavallo (§ 2).²⁸

Che si trattasse di ragazze allegre, sotto la guida di qualche tipo losco,²⁹ non par dubbio. Il Pulci era certo che così i cittadini che si trovavano in villeggiatura come pure i più ricchi del paese vi avrebbero speso denari (§ 1) e invitava Lorenzo a fare altrettanto (§ 1, e cfr. § 7), ma a non parlare in giro della cosa (§ 1).

Le ragazze avrebbero, sembra, preso alloggio in una villa, e dopo circa tre settimane sarebbero passate ad un'altra, secondo le esigenze e il capriccio di chi era disposto a mantenerle (§ 5).

Quello che non si comprende bene è il riferimento alla sorella di Lorenzo (§§ 3-4): Bianca, moglie (dal lu. 1459) di Guglielmo de' Pazzi,³⁰ o la Nannina, moglie (dal giu. 1466) di Bernardo Rucellai?³¹ Forse la prima.

L'accenno resta enigmatico, soprattutto perché enigmatica resta, nonostante che ricorra anche nelle *Ottave* (4, 1) l'espressione «che 'l maggio

²⁸ L'introduzione del proverbio che segue: *l'acqua va sempre alla china per se stessa*, è suggerita, come osserva il De Robertis (p. 162), dal termine *burchielli*, ma accenna alle inclinazioni dei goderecci villeggianti, che non mancavano di cogliere occasione per divertirsi.

²⁹ Cfr. quanto dice il Boccaccio, *Dec.*, IX, 5, 8, della *Niccolosa* amata da Calandrino e del «tristo» che la «prestava a vettura».

³⁰ G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, Firenze, Vallecchi, 1947, I p. 156.

³¹ Ivi, p. 157.

e la magnese non facessino scalfa». Forse il Pulci informava Lorenzo, che si trovava a Firenze, dei movimenti della sorella, che invece era in villeggiatura, per dargli modo di evitare che la sua scappata si sapesse dai familiari?

Luigi si proponeva di spassarsela anche lui, con le ragazze e coi dadi (§ 6), e prometteva all'amico i godimenti della tavola (§8).

Per raggiungere il luogo, egli consigliava a Lorenzo di prendere il miglior cavallo della sua stalla dal momento che ci teneva a far bella figura per il paese (§§ 9-10).

Di una passione del Magnifico per i cavalli, non sappiamo; dal tono, sembra che chi scrive si rivolga a un giovinetto. E l'accenno agli spiriti (§ 10), senza permetterci di precisare molto, dato che la passione del Pulci per l'occultismo durò a lungo,³² collega in qualche modo la lettera alle altre del 1466.³³

Vi sono buone ragioni almeno per fissare come termine *ante quem* il matrimonio di Lorenzo con Clarice Orsini, cioè il giugno 1469. Non che Lorenzo non si desse, dopo, ad altri amori;³⁴ ma escluderei una proposta del Pulci in tal senso, sia perché muta il tono delle sue lettere, sia perché egli vi si mostra assai premuroso per Clarice, cui, a differenza del Poliziano, fu sempre gradito, sia perché un intrigo del genere sarebbe stato rischioso per chi, a parte le ragioni di attaccamento e simpatia, aveva continuamente bisogno dell'aiuto finanziario dei propri amici.

Il 2 dicembre 1469 moriva Piero: anche questa circostanza, che portò immediatamente Lorenzo alla ribalta della vita politica, renderebbe inverosimile il tono di complicità e di sotterfugio che il Pulci prende nella lettera.

La seconda parte (§§ 11-15) riguarda evidentemente altro: qualcosa che interessa, non tanto Lorenzo quanto il Pulci stesso. Chi era Bartolomeo, che, venendo da Roma, si dirigeva a Firenze e che il Pulci desiderava vi entrasse segretamente, con l'appoggio di Lorenzo presso gli Otto? Escluso Bartolomeo Scala, nemico del poeta,³⁵ troviamo nella lettera già citata di Braccio Martelli un Bartolomeo Martelli che forse apparteneva alla «brigata» del Magnifico e che potrebbe fare al caso nostro.³⁶ Ma così non ne sappiamo molto di più.

³² Cfr. L. Pulci, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi 1955, pp. XII-XIV.

³³ Lett. III, p. 30; Lett. VI, p. 38; Lett. VII, p. 38, Lett. VIII, p. 40.

³⁴ Del Lungo, *Gli amori del Magnifico Lorenzo*, pp. 87-89; 99-101.

³⁵ Ed escluso pure un ser Bartolomeo da Pontremoli, per cui il P. scrisse da Camerino un biglietto di raccomandazione a Lorenzo nel 1472 (Lett. XXII, pp. 61-63).

³⁶ Del Lungo, *Gli amori del Magnifico Lorenzo*, p. 39.

È certo, comunque, che *ercole* è nome comune, perché ricorre con tale valore anche nelle *Ottave*: disgraziatamente nella più intricata ed oscura (4, 3).

Certo è pure che, secondo il sistema furbesco di numerazione qui adottato, i ventiquattro sono gli Otto; e proprio a questa magistratura spettava la guardia delle mura e delle porte: qualunque fosse la cagione per cui al Bartolomeo della lettera non era lecito entrare palesemente in città, dipendeva da loro che egli vi entrasse segretamente o con salvacodotto.

L'amico che «si dice per cognome il vestito cattivo» può essere un Malegonnelle: se *cognome* non vale latinamente 'soprannome'. Indistinta resta pure la figura del bistolfo, quantunque venga fatto di pensare, più che a ser Mariano (da Gennazzano) il cui nome ricorre due volte nelle lettere di questi anni,³⁷ a quel ser Giovanni, per la cui cena Guglielmo (de' Pazzi) e gli amici avevano ordinato «certi corbacchioni o mulacchie», e avrebbero detto che gli spiriti li avevano trasformati «di pippioni in corbacchie».³⁸

...

*Filologia e critica letteraria*³⁹

La *critica del testo* è l'insieme dei mezzi che servono a restituire il testo originale di un'opera letteraria, cioè ad approntarne l'*edizione critica*.

È idea corrente, anche fra persone colte o che dovrebbero essere tali, che tutte le edizioni di un testo si equivalgano e servano parimenti bene. Anzi, nei confronti della «edizione critica» si nutre una sorta di diffidenza e di fastidio, nati dalla convinzione, ovviamente erronea, che essa sia resa illeggibile dall'adozione di grafie come *et, tucto, hauere*; ed editori ben pensanti impongono al curatore di sopprimere, come un ingombro superfluo e nocivo alle fortune commerciali del libro, quell'apparato che dovrebbe essere il documento del lavoro compiuto e lo strumento, spesso, del lavoro da compiere.

Una definizione formulata con esattezza dice per l'appunto il contrario di idee nate dalla pigrizia e dall'insofferenza: l'edizione critica ha lo

³⁷ Lett. VI, p. 38: «Tu sarai ben contento di salutare il mio messer Gentile e Pippo e ser Mariano e tutta la corte del paradiso»; cfr. Lett. VII, p. 39.

³⁸ Lett. X, p. 42 (primi di marzo del '67, cfr. De Robertis, p. 136).

³⁹ F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari. Seconda edizione riveduta e ampliata*, Padova, Antenore, 1984 (I ed. 1975), pp. 3-11 (con tagli).

scopo di fornire il testo scevro da tutte le mende che possono indurvi le vicende più o meno fortunate della diffusione e della trasmissione, cioè nella forma più vicina che sia possibile a quella voluta e considerata definitiva dall'autore (*originale*).⁴⁰

Contro la filologia (intesa nel senso speciale di studio dei testi e della loro trasmissione, e nel senso più lato di studio dei documenti scritti e della forma di lingua che essi presentano⁴¹) non esiste solo il grossolano pregiudizio ora ricordato: ne esiste un altro più sottile e in verità sempre meno diffuso, che nasce da aristocratica superbia e presunzione. Vi sono critici che guardano con sprezzante sussiego alle fatiche dei filologi e disdegnano di sottoporvisi, considerandole «servili» rispetto all'interpretazione critica.

Oggi, peraltro, una seria preparazione filologica è, nel rispetto dei testi volgari antichi, condizione indispensabile per l'esercizio corretto della critica letteraria. ...

A volte, non è neppure la valutazione critica ma addirittura la comprensione letterale che soffre della mancanza di consapevolezza filologica nel curatore o commentatore di testi antichi.

Nella novella 89 del *Novellino*,⁴² dove a un cavaliere che racconta a cena una storia eccessivamente lunga, un «donzello» rinfaccia che chi gliel'ha insegnata, ha trascurato d'insegnargli *la ristata*, cioè 'la fine', un'edizione scolastica recava invece *la risata*: ciò che costringeva lo sprovveduto commentatore a uno sforzo di fantasia per spiegare il motto, e avrà ispirato ai giovani lettori perplessità o diffidenza circa lo spirito dei nostri primi scrittori. ...

Nel 1939 il Barbi, dopo aver letto «tutti i commenti e la maggior parte dei volumi, delle dissertazioni e degli articoli comparsi sul Manzoni da un secolo e più» fino a quell'anno, dichiarava: «Non avrei mai creduto che

⁴⁰ Prescindiamo per il momento dallo studio (che pure è di competenza della critica del testo, ma ha più gravi implicazioni stilistiche) della gestazione di un'opera e delle forme successivamente assunte da un testo, sia come stesure o redazioni complessive di volta in volta fissate in ogni loro parte, e quindi superate dal gusto e dalla volontà dell'autore (*Orlando Furioso*, *Ricordi guicciardiniani*, *Promessi Sposi*), sia come lezioni via via «sperimentate» e scartate, oppure provvisoriamente accostate e non sottoposte a un definitivo processo di scelta e di eliminazione nei singoli passi (*Canzoniere* del Petrarca, *Grazie* del Foscolo).

⁴¹ La definizione è quella data da J. Marouzeau in *Lexique de la terminologie linguistique français, allemand, anglais, italien*, Paris, Geuthner, 1951³, s. *Philologie*.

⁴² Si veda l'edizione del Segre in *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959 («La Letteratura Italiana. Storia e Testi.» III), pp. 797-881. La novella in questione (naturalmente nella forma corretta) è alla p. 873.

un autore moderno potesse dar luogo a tanti fraintendimenti. Di ciò è da dar colpa, un po' alla fretta con cui certi libri scolastici si preparano; un po' alla condizione stessa della vita presente, non certo favorevole a lavori che richiedono, oltre a speciali attitudini e larga preparazione, quiete e continuità d'applicazione, come tutte le cose minute e delicate; ma soprattutto è da dar colpa *alla trascuranza in cui son oggi tenuti gli studi filologici, la quale porta inevitabilmente a contentarsi dell'intendere pressa poco*.⁴³

A quanto abbiamo già detto sulla necessità di una base filologica per l'interpretazione critica, aggiungiamo l'osservazione che lo stesso filologo deve da parte sua essere capace di valutazione critica: la scelta delle varianti e l'emendazione di un testo presuppongono ed esigono una conoscenza non superficiale dell'intera opera dell'autore, dei suoi metodi di lavoro, della sua lingua, del suo stile; una misurazione precisa di ciò che egli è capace di dare per potenza e inclinazione della fantasia, per formazione culturale, per preferenze di gusto.

Un filologo classico, Paul Maas, ammonisce a proposito di emendazione: «Fra più congetture che si offrono al critico, è da scegliere *in primo luogo quella che è migliore nel rispetto dello stile e del contenuto*; in secondo luogo quella per mezzo della quale viene più facilmente spiegata l'origine della corruzione». ⁴⁴

La neostilistica odierna, nelle sue manifestazioni più intelligenti e raffinate, è per l'appunto opera di filologi, per cui il momento valutativo conclude un lungo esercizio di natura filologica e linguistica, nel senso che coordina e allaccia in un tessuto sistematico constatazioni e osservazioni che di quell'esercizio sono state non tanto il risultato quanto la condizione.⁴⁵ ...

Prima di entrare direttamente in argomento, facciamo ancora un'osservazione importante. Meglio che di esporre i metodi della critica testuale, si potrebbe parlare di fornire o indicare una serie di cognizioni necessarie per l'esercizio della critica testuale. Non vi sono «ricette» che permettano di risolvere automaticamente ogni problema. Non ve ne

⁴³ M. Barbi, «Note per un nuovo commento ai Promessi Sposi», *Annali manzoniani*, I (1939), pp. 155-239: 158-159.

⁴⁴ Nel manualetto intitolato *Critica del testo* [P. Maas, *Critica del testo*, traduzione dal tedesco di N. Martinelli, presentazione di G. Pasquali, terza edizione, con lo «Sguardo retrospettivo 1956» e una nota di L. Canfora, Firenze, Le Monnier, 1972 (prima edizione, 1952; edizioni tedesche, 1927, 1950, 1957, 1960)] § 16, p. 16.

⁴⁵ Cfr. pure G. Pasquali, *Emozione estetica e preparazione linguistica*, nel volumetto *Filologia e storia*, Firenze, Le Monnier, 1964 (ristampa del 1971), pp. 5-10; V. Branca, J. Starobinski, *La filologica e la critica letteraria*, Milano, Rizzoli, 1977.

sono neppure per riconoscerlo e impostarlo. Nel lavorare, bisogna tener presente (ed è questo, in fin dei conti, a costituire il fascino del lavoro) che i problemi filologici sono «individuali» e ognuno diverso da tutti gli altri. Ciascuno di essi si profila, sorge, si impone da sé, e in relazione con esso si profila, sorge, s'impone la soluzione, e la struttura stessa dell'opera cui il filologo s'è accinto.

Per tutto questo occorrono, certo, intuito, oseremmo dire fantasia, acume, e senso linguistico; occorrono cognizioni di paleografia, di storia della lingua, non mai abbastanza profonde è varie; ma soprattutto è necessaria la passione per la propria disciplina, e una specie di umiltà per accostarsi ai testi senza preconcetti o ambizioni.

Chiudiamo il capitolo con queste parole di Carlo Dionisotti, che gioverebbe tenesse presenti chiunque si faccia editore di testi: «...dovrebbe essere chiaro, fra tanto discorrere che si fa e sempre si farà sul miglior modo di pubblicare documenti e testi, che il solo fondamentale compito e dovere di un editore è *di capire quanto meglio può il testo che pubblica e aiutare gli altri a capirlo*. È inutile cercar riparo dietro la cortina fumogena della cosiddetta edizione diplomatica,⁴⁶ quasi che l'astinenza da ogni intervento e la riproduzione meccanica, inferiore sempre a una copia fotografica, della fonte manoscritta o a stampa, siano segni di religiosa osservanza e di filologica scaltrezza. Sono invece procedimenti che ottondono e frastornano nell'editore stesso, prima ancora che nei lettori, la facoltà di intendere e fin di leggere con meccanica esattezza, dato e non concesso che leggere si possa senza intendere».⁴⁷

La «recensio». Metodi da rifiutare nell'edizione di un testo⁴⁸

Quando di un testo non si possiede l'autografo, la tradizione può essere fondata sopra un unico testimone (*codex unicus*, codice unico), o sopra più testimoni.

⁴⁶ Anche l'edizione diplomatica (v. cap. III) implica comprensione e interpretazione del testo da parte dell'editore, che deve, fra l'altro, introdurre l'interpunzione (cfr. ancora cap. III).

⁴⁷ C. Dionisotti, *Rivista Storica Italiana*, LXXV (1963), p. 892. G. Contini, nell'introduzione a Bonvesin da la Riva, *Le Opere volgari*, da lui curate, Roma, Società Filologica Romana, 1941, p. XXI, osserva che per sua natura l'edizione critica, «fosse pure quella dell'autografo», è «interpretazione e ipotesi scientifica (cioè fatto spirituale), non riproduzione materiale».

⁴⁸ F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, pp. 45-52 (con tagli).

Nel primo caso, come si è già detto, la *recensio* consiste nella trascrizione, più esatta che sia possibile, dell'unico testimone. Se la tradizione è fondata sopra più di un testimone, la *recensio* può essere un'operazione molto complicata.

Mettiamo qui in evidenza che *bisogna ricercare ed esaminare tutti i testimoni*.

Ancora nell'Ottocento si aveva l'abitudine di seguire la *vulgata*, cioè il testo diffuso (lo si chiamava, per gli scrittori classici, *textus receptus*), senza preoccuparsi della qualità della testimonianza. Si apportavano magari qua e là miglioramenti, attingendo a testimoni scelti a caso e consultati sporadicamente, o lasciandosi guidare dal senso e dal gusto personale (il peggiore dei consiglieri). ...

Ma più ancora interessa qui, perché suscita una questione generale, il criterio della *concordanza dei codici*.

C'imbattiamo a questo punto in un altro dei metodi di edizione da rifiutare: quello di scegliere la lezione attestata dal maggior numero dei codici a disposizione, senza avere classificato questi ultimi né definito i loro rapporti reciproci (metodo dei *codices plurimi*): è manifesto che, se dieci o venti codici dipendono tutti, direttamente o indirettamente, da un solo modello, essi hanno, *nel loro complesso*, solo tanta autorità quanta ne ha un unico manoscritto che non risalga all'antenato comune di quelli.

Proprio per queste ragioni non si insisterà mai abbastanza sulla necessità di ricercare *tutti* i testimoni.

Per es., quasi tutta la tradizione manoscritta di Iacopone dipende da un archetipo umbro: una raccolta che fu messa insieme in ambiente todino poco dopo la morte del frate. Questo archetipo presentava già alcuni guasti che sono presenti in tutta la tradizione: in *Donna del paradiso* (XCIII = LXXI), al v. 133, (*de*) *dura morte afferrate*; al v. 135, *abbraccato*, che è ripetizione dell'*abbraccate* del verso precedente.

Il Laudario della Compagnia di S. Croce di Urbino (ora ms. Vitt. Eman. 849 della Nazionale di Roma) e il codice 10077 della Biblioteca Nacional di Madrid, unici esorbitanti dall'archetipo umbro, forniscono luminosamente la lezione sicura: 133 *d'una morte afferrate* e 135 *empiccato*: essi hanno, per il testo di *Donna del paradiso*, più autorità delle varie decine di manoscritti che dipendono da quell'archetipo.

Il Laudario Urbinate, purtroppo, contiene solo poche altre laudi tra quelle trasmesse dall'archetipo umbro; ma per il testo di *Quando t'aliegri, omo de altura* (XXV = LXIII) offre la correzione *Co chiudo le labra*, invece dell'ipermetro *Or co chiudo le labra* al v. 51; (*La mia portatura*) – *se sta ('n sta fossa)*,

invece dell'erroneo *se gía*, al v. 59, dove un imperfetto è insostenibile; e alcuni altri miglioramenti.⁴⁹

Il codice di Madrid, un miscelaneo di valore assai diseguale, contiene un buon numero di laudi di Iacopone, ma per parecchie attinge a una fonte anch'essa dipendente dall'archètipo umbro, e in certi casi (per es. LV = LV) ad un esemplare assai guasto e rimaneggiato.

Invece per la laude *Fuggo la croce - che me devora* (LXXV = III), permette di correggere 9 *Io vo chedendo - la sua amistanza* nel più verisimile *Io vo chedendo - [d']aver sua amistanza*; 18 *'nanti m'è joja - lo suo delettare* (ripetizione di 10) in: *...lo suo contemplare*; 32 *E questo (E 'n questo) la croce - sí m'è apparuto* (rifatto su 40) in: *E questo sí m'è - per la croce avvenuto*; 37 *Ch'io non trovo - quasi auditore* (ipometro) in: *Ch'io non ci trovo*, ecc.; 40 *E'n questo la croce - sí m'è apparita* in: *E questa 'n la croce*, ecc. (sogg. *la vita*, v. 39); 41 *Parme esser morto - de la partita* in: *Tutto so guasto - de la partita* (rispetto alla quale ultima lezione la prima risulta un'evidente trivializzazione); 53 *Co 'n la fornace - trovar pò loco* in: *Co'n la fornace - cosí truovo loco* (che denuncia *trovar pò* dell'archetipo umbro come un maldestro tentativo di rimediare alla ipometria risultante dalla caduta di *cosí*); 57-58 *Questo tuo stato - verria conoscendo, / che tu el me potissi - en core spianare* (che non dà senso soddisfacente) in: *Questo tuo stato - vorria [a] conoscendo, / che tu el me potissi - ancore spianare*; 60 *Ma io c'ho bevuto - portar non pò el mosto*, in *Ma io c'ho bevuto, - non pozzo più el mosto (lectio difficilior)*.

Per la laude *Or che averia cordoglio* (LXVI = IV) una copia eseguita sul primo risguardo del codice Todino 172 è l'unico testimone per i vv. 18-20, caduti nell'archètipo umbro.⁵⁰

Nella laude *La Veretate piagne* (LI = VIII) tutti i manoscritti esistenti, compreso il Madrilenò, presentano i versi 57-62 rimaneggiati in questa forma:

*El corpo lussurioso, - c'ha fatto esto fallore,
curriamo a furore, - tutto sia dissipato (manca la rima).
Fanse chiamar cristiano - le membra d'Anticristo.
Aguardace, Signore, - non comportar piu questo:
purgalo, questo vizio, - e quel che c'è mal visso,
che sia en tal loco misso, - che purg[h]i suo peccata.*

⁴⁹ Cfr. G. Contini, «Per l'edizione critica di Iacopone», *La Rassegna della letteratura italiana*, LVII (1953), pp. 310-318; *Poeti del Duecento*, II 864-865; R. Bettarini, *Iacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, pp.19-120, e in particolare 87 sgg.

⁵⁰ Cfr. F. Mancini, «Di un antichissimo frammento iacoponico», *La Rassegna della letteratura italiana*, LVIII (1954), pp. 232-239.

Qui è la *editio princeps* l'unico testimone che conserva la lezione autentica: 57 *La curia romana* (e 58, in maniera corrispondente, *tutta sia dissipata*, con rima esatta); 59 *ecclesia*; 61 *purgala, questa ecclesia*.

In questo passo, la stampa bonaccorsiana è un testimone insostituibile, che da solo ha più autorità di tutti gli altri insieme.

Altro metodo da rifiutare è quello di scegliere come base dell'edizione un unico manoscritto, o perché più antico (*codex vetustissimus*), o perché giudicato particolarmente buono e attendibile (*codex optimus*).

Il *più antico* dei manoscritti conservati può essere separato dall'originale da un numero maggiore d'intermediari che uno di età più recente.

E astruendo da questo caso particolare, uno o parecchi codici recenti, isolati o nel loro insieme, derivando dall'originale per via diversa dal manoscritto più antico, possono conservare, e in generale conservano, lezioni autentiche, che il manoscritto più antico ha perdute (si ammette che non esista copia nella quale non si sia prodotto nessun errore, se il testo è di una certa ampiezza).⁵¹

Quasi tutte le opere di Bonvesin da la Riva sono contenute nel trecentesco ms. Ital.qu. 26 della Staatsbibliothek di Berlino ovest, la cui eccellenza, assoluta e relativa, «non ha bisogno di essere dimostrata: tutti gli altri manoscritti rappresentano redazioni più o meno fortemente manipolate nella lingua, vale a dire italianizzate o fatte generiche, talora con estensioni dialettali rispetto alla forma letteraria dugentesca». ⁵² Eppure degli altri codici (che non dipendono dal Berlinese) non si può fare a meno. Per es., per il componimento *De die iudicii* i manoscritti Ambros. T. 10 sup. e Ambros. N. 95 sup., risalenti ad un comune antenato, conservano *odioxi* al v. 208, dove il Berlinese ripete *maniusi* del verso precedente; offrono al v. 80 un *tuto*, che è caduto nell'altro codice ed è necessario al metro, e così via.

Solo quando si riesca a dimostrare che tutti gli altri manoscritti esistenti derivano dal più antico, si deve eliminarli come testi *descripti*.⁵³ Ma tale dimostrazione coincide per l'appunto con la classificazione di tutto il materiale esistente. D'altronde, le probabilità che il caso si verifichi sono assai scarse; e occorre evitare di proporsi per tale via, consciamente o inconsciamente, la riduzione del numero dei testimoni.

⁵¹ Si veda il cap. *Recentiores, non deteriores*, in G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, [Firenze, Le Monnier, 1952²,] pp. 43-108.

⁵² Contini, in Bonvesin da la Riva, *Le Opere volgari*, p. xix.

⁵³ V. oltre, il cap. *Eliminatio codicum descriptorum*.

Ad es., risulta errato il ragionamento di M. Casella, che voleva far derivare dal testo del famoso manoscritto Assisiense 338 (= A) ogni altra copia esistente del *Cantico delle Creature*.⁵⁴

Anche il secondo criterio cui si è accennato è fallace: in ciascun luogo, l'autorità di un *buon manoscritto* non fornisce che una vaga presunzione, perché la nozione stessa di «buon manoscritto» è imprecisa.⁵⁵ In realtà, la fiducia nella maggior credibilità di un testimone non può aiutare a risolvere il singolo caso: quando vi sia una divergenza tra due testimoni, la decisione non dipende affatto dal grado di credibilità di ciascuno di essi, ma esclusivamente dallo stato della questione in quel determinato passo.⁵⁶

Inoltre, un manoscritto che offra dovunque un testo sensato, può apparire migliore di un altro in cui la successione delle idee è spesso interrotta da passaggi privi di senso; ma non è escluso che esso sia frutto di una revisione ardita, operante magari proprio sul testo già guasto dell'altro: naturalmente il testimone manomesso si sarà allontanato dall'originale assai più di quello guasto, i cui errori conservano, dell'originale, almeno la traccia.

⁵⁴ M. Casella, «Il Cantico delle Creature. Testo critico e fondamenti di pensiero», *Studi medievali*, n.s. XVI (1943-1950), pp. 102-131. Per un inventario completo e per una classificazione più persuasiva del materiale a disposizione, cfr. V. Branca, *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze, Olschki, 1950; e per una rettifica allo stemma proposto dal Branca, F. Ageno, «Osservazioni sulla struttura e la lingua del "Cantico di Frate Sole"», *Lettere italiane*, XI (1959), p. 397-410.

⁵⁵ A. Collomp, *La critique des textes*, [Paris, Les Belles Lettres, 1931,] p. 31. Cfr. pure il seguente passo di A. Dain, *Les manuscrits*, [nouvelle édition revue, Paris, Les belles lettres, 1964,] p. 169, che mette la nozione di «buon manoscritto» fra gli «slogans» da distruggere: «Il n'y a pas de bon manuscrit. Ou, si l'on veut, le bon manuscrit est celui qui a conservé les fautes sans les corriger et qui nous permet de remonter à l'état primaire des altérations. Tout au plus peut-on dire qu'il y a des traditions moins altérées que d'autres. L'idée qu'on se fait, à tort ou à raison, de la qualité d'un manuscrit, ne doit pas, en principe, entrer en ligne de compte dans le choix d'une leçon. Il n'est pas vrai ici que le pavillon couvre la marchandise. Le préjugé du "bon manuscrit" est un des plus fortement enracinés dans la pensée de l'éditeur moderne, sans doute parce que c'est là une notion très commode. Je demande que la "qualité" d'un manuscrit ne soit jamais indiquée comme critère d'une leçon, ni à plus forte raison comme principe d'une édition».

⁵⁶ Il Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, p. 125, riferendosi a editori che dichiarino: «Io ho seguito sempre questo ms. o questa costellazione di mss.», osserva bruscamente: «La verità non concede se stessa agli stupidi». E si veda Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, [traduzione dal tedesco di L. Canfora; nota di C.F. Russo, Firenze, Le Monnier, 1969,] pp. 23-34, e S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, [Firenze, Le Monnier, 1963,] p. 34.

*Classificazione dei testimoni mediante gli errori significativi*⁵⁷

...

L'errore (e si parla naturalmente di errore di copista o di stampatore, perché gli errori d'autore fanno parte del testo *vero* ed erano già nell'originale) è generalmente denunciato da più indizi convergenti, ed è tanto più sicuro quanto più numerosi sono questi indizi.

a) L'autore non può avere scritto una cosa apertamente assurda e contraria alla logica e al buon senso.⁵⁸

Nella *Fiammetta* boccacesca,⁵⁹ la vecchia nutrice, confortando Fiammetta, afferma (VI 15): «e ancora che io tra 'l numero di voi da mettere non sia, non per tanto io pur già conobbi gli amorosi veleni, li quali così vengono gravi, e molto più tal fiata, alle menome genti come alle più possenti, in quanto più alle indigenti sono chiuse le vie a li loro piaceri, che a coloro che con le ricchezze le possono trovare *per lo cielo*».

Cercando il modo di morire, Fiammetta pensa di togliersi la vita col ferro, come Didone, o impiccandosi come Amata, o gettandosi tra le fiamme come i Cartaginesi, o col veleno come Sofonisba; si legge quindi in tutti i manoscritti il passo seguente (VI 16): «e pensato mi venne di volere *intra le ginocchia*, come molti già fecero, rendere il tristo spirito». Che sono lezioni assurde (e apparentemente non emendabili, cioè *cruces*).

Gli errori costituiti da una serie di parole e, anche più, di sillabe senza senso, sono relativamente rari, perché il copista, benché spesso non segua la struttura del periodo e si lasci sfuggire il significato generale, è incline a dare via via un'interpretazione a ciò che trascrive; quindi, se incontra una successione di sillabe prive di senso, è automaticamente portato a sostituirvi una parola o un gruppo di parole, che non avrà forse a che fare con l'insieme, ma almeno è costituito da elementi noti e che, isolati, qualcosa significano.

Diamo qualche esempio di frasi prive di significato.

L'espressione di *Convivio* IV xxiii 9 *li perfettamente naturati* diventa in alcuni codici *li perforamenti naturali*.

⁵⁷ F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, pp. 62-68.

⁵⁸ Collomp, *La critique des textes*, pp. 21-22.

⁵⁹ F. Ageno, *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXI (1954), p. 245. A.E. Quaglio, «Per il testo della *Fiammetta*», *Studi di filologia italiana*, XV (1957), pp. 5-205, alla p. 201, difende, ma senza fondamento, la lezione dei manoscritti in questo e nel caso seguente.

Nel ms. Ambrosiano E. 183 inf., contenente la *Fiammetta*, il passo «alla più matura turba: *che loro seguiva, vegnendo*» (v 28) è alterato in questa forma: «alla più matura turba *che le rose givano seguendo*».

Ed ecco qualche esempio di parole inesistenti. Nel passo del *Convivio* IV vi 11, dove Dante avverte il lettore che non parla di *volontà*, ma di *voluptà*: «...voluptade (non dico “*voluntade*”, ma *scrivola* per P)», si è creato un curioso *voluntade mastrivola* (cod. Ginori Conti ora 3 della Società Dantesca). Più oltre, IV xxiii 10, dove si spiega perché Cristo «volle morire nel trentaquattresimo anno de la sua etade», tutta la tradizione ha: «ché non era convenevole la divinitate stare in così *discrezione*».

Naturalmente, bisogna fare accurate ricerche prima di definire errore una parola sconosciuta. La competenza linguistica è essenziale per un corretto esercizio della critica del testo.

In una edizione critica della *Psiche* di Niccolò da Correggio è stata messa tra gli errori significativi la parola *carcassi*: «archi, scudi, *carcassi* pieni e vòti» (36 4): essa caratterizzerebbe un testimone di fronte a tutti gli altri, che hanno *turcassi*. *Carcassa* è invece una variante di *turcasso* (dal greco medioevale *tarkásion*, a sua volta dal persiano), che corrisponde al grecismo classico *pharētra*: il vocabolo italiano presenta la stessa assimilazione del franc. ant. *carquais*, o deriva da questo.⁶⁰

b) Lo scrittore non può, in linea di principio, avere scritto una frase che violi le leggi della lingua che parlava. Perciò l'editore deve conoscere la grammatica storica, le abitudini versificatorie e metriche, il *cursus*.⁶¹

Per es., nel Duecento non è ammissibile una frase che violi la legge Tobler-Mussafia, cominciando con un pronome atono.⁶²

⁶⁰ Cfr. R.R. Bèzzola, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli*, Heidelberg, Winter, 1925, p. 185; C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano* (= DEI), Firenze, Barbèra, 1950-1957, 5 voll., I 758.

⁶¹ *Fontes Prosaе Numerosae*, collegit A.C. Clark, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1909; A.C. Clark, *The Cursus in Mediaeval and Vulgar Latin*, Oxford, Clarendon Press, 1910; A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, Storia e Letteratura, 1943², cap. *Gli stili prosastici e la prosa rimata nel Medioevo latino*; F. Di Capua, *Scritti Minori*, Roma, Desclée, 1959, 2 voll., I pp. 525-581.

⁶² A. Mussafia, «Una particolarità sintattica della lingua italiana dei primi secoli», *Miscellanea di filologia e linguistica. In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, Le Monnier, 1886, pp. 255-261 e 474-475; ora ristampato in A. Mussafia, *Scritti di filologia e linguistica*, a cura di A. Daniele e L. Renzi, Padova, Antenore, 1983, pp. 290-301.

Invece non andranno considerati errori della tradizione i fenomeni di anisossillabismo,⁶³ o le rime imperfette, o, nel campo della metrica, le differenze nel numero di doppi settenari legati dalla rima e costituenti una stanza (di solito sono quattro, ma a volte sono due, tre o anche cinque: residuo e indizio di una fase anteriore più libera).

c) Astrazione fatta dagli errori d'autore (specialmente errori di fatto), che, come si è detto, vanno rispettati, possiamo ritenere che nasca da errore della tradizione un'affermazione discordante da quanto consta che l'autore pensava, credeva, sapeva. È necessaria perciò al filologo una conoscenza precisa della cultura dell'autore, dell'intera sua opera, ecc.⁶⁴

Nel testo della *Fiammetta* (V 6) i manoscritti recano: «Atalanta, velocissima nel suo corso, rigida supera i suoi amanti, infino che *Ipomedon* con maestrevole inganno, come ella medesima volle, la vinse». Ora, che il vincitore di Atalanta si chiamava Hippomenes e non Hippomedon, il Boccaccio sapeva di sicuro, poiché lo leggeva nel suo diletteissimo Ovidio (*Metam.* X 560-708), citato esplicitamente, proprio per questa favola, nei *Genealogie Deorum gentilium libri* (X 57).

Le indagini sulla cultura di un autore riservano però talvolta qualche sorpresa.

Nel *Convivio* II iv 5 Dante identifica le «Intelligenze de li cieli» con le idee platoniche e afferma che «li gentili le chiama[va]no Dei e Dee...e adoravano le loro imagini e faceano loro grandissimi templi, sí come a *Giuno*, la quale dissero dea di potenza; sí come a Pallade o vero Minerva, la quale dissero dea di sapienza...».

Non sembrando possibile attribuire la potenza a Giunone, già un copista antico aveva sostituito al nome della dea quello di Giove (mettendo il resto della frase al maschile), e fra gli editori moderni c'è stato chi ha accolto questa lezione, non curandosi del fatto che essa compare solo in codici deteriori e che la correzione *Giove* non spiega in nessun modo il supposto errore *Giuno*.

In realtà, che Giunone fosse considerata *dea di potenza* risulta da Fabio Planciade Fulgenzio, mitografo della fine del v secolo, di cui Dante si valse anche in *Convivio* IV xxiv 9, xxvi 8 sgg.

Occorre, ripetiamo, grande cautela nell'attribuire a una lezione la natura di errore tale da valere nella costruzione dello stemma, cioè di

⁶³ Differenza nel numero delle sillabe nei versi. La parola è stata creata dal Contini per indicare un fenomeno assai diffuso nella poesia delle Origini (quinari ampliati a senari, oscillazione tra ottonario e novenario, ecc.).

⁶⁴ Collomp, *La critique des textes*, p. 22.



«luogo critico».⁶⁵ A volte espressioni esatte (lezioni autentiche) sono state o potrebbero venire considerate come errori.⁶⁶

Nella laude XV del Bianco da Siena (vv. 31-32) il manoscritto Vaticano Rossiano 651⁶⁷ legge:

E nel tuo cuor sua figura dipingi,
che *privarrà da te* gli umani spassi.

La laude, che comincia *Se per diletto tu cercando vai*, è una delle più diffuse nelle sillogi quattrocentesche. Poiché tutti i testimoni presentano il passo nella forma ora citata, si potrebbe credere di aver trovato la prova che nessuno di essi risale all'autografo per via indipendente dal manoscritto Rossiano, il più antico e autorevole fra tutti.

Invece *privarrà* vale semplicemente «allontanerà», ed esistono molti altri esempi due-, tre- e quattrocenteschi del verbo con lo stesso significato e la stessa costruzione.⁶⁸

Non bisogna, inoltre, valersi per la costruzione dello stemma di quegli errori che sono, sì, certi ed evidenti, ma che, dato il contesto, si presentano come quasi inevitabili (i Francesi li chiamano «*fautes à faire*» o «*pièges à copiste*»), cosicché possono essere stati commessi da più d'un amanuense, cioè essersi prodotti più volte indipendentemente nella tradizione manoscritta.

Ad es., non è un elemento significativo che in quasi tutti i codici del *Convivio epiciclo* (II III 16) diventi *epicielo*; e la frase *affocato di colore* (II XIII 21) diventi *affocato di calore*.

Nella *Fiammetta* (I 17) è detto che Giove sotto forma di toro «i suoi dossi umiliò alli *giuochi virginei*»: lezione resa indubitabile dal confronto col passo della *Phaedra* di Seneca (v. 303), che è la fonte di quello boccaccesco: «*virginum* stravit sua terga *ludo*». C'era da aspettarsi che non pochi manoscritti presentassero, come difatti presentano, il guasto: «alli *gioghi virginei*».

Nello stesso testo (II 15) l'espressione: «quali le marine onde, da' venti e dalle *piagge* sospinte, ora innanzi vengono, e quando addietro tornano...», diventa

⁶⁵ Si veda quanto è detto sul criterio della *lectio difficilior* al capitolo XI.

⁶⁶ Un'interessante esemplificazione di pseudo-errori è data da Andrieu, *Principes et recherches en critique textuelle*, [in *Mémorial des études latines...offert à...*J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 1943, pp. 458-474,] pp. 462-463.

⁶⁷ E quindi l'edizione fattane da T. Bini, *Laudi spirituali del Bianco da Siena, povero gesuato del secolo XIV. Codice inedito*, Lucca, Giusti, 1851.

⁶⁸ Cfr. F. Ageno, «Privare 'Allontanare'», *Lingua nostra*, XIV (1953), pp. 99-100.



spesso, per naturale e facilissima associazione d'idee: «...da' venti e *dalle piogge sospinte*».

d) Sono generalmente errori significativi le lacune che tolgano senso al passo o rappresentino comunque un guasto nel contesto e che d'altronde non siano «suggerite» al copista da un'identità di parole vicine, per es. le cadute casuali di un verso o di una riga.

Dei duecentoquaranta *Proverbi* in distici a rima baciata e in ordine alfabetico⁶⁹ messi insieme dal bisavolo del Petrarca, ser Garzo dall'Incisa, mancano in due manoscritti il n° 125, e in altri quattro i n° 23 e 179-180: il che permette una prima immediata e facilissima distribuzione in due gruppi distinti.

In linea generale, non si deve basarsi, per la costruzione dello stemma, sulle lacune che si producono allorché due passi vicini contengono una stessa parola o una stessa frase, e l'occhio del copista salta dal primo al secondo passo, cosicché egli inavvertitamente tralascia tutto ciò che sta in mezzo (*saut du même au même*, lacuna da *omoiotéleuton*).

Tuttavia, anche lacune di questo tipo si possono con sicurezza utilizzare, quando occorrono *in serie identica* in due o più manoscritti; oppure, anche isolate, *in un gruppo compatto di manoscritti*.

Nel *Convivio*, dove, per effetto del procedimento sillogistico, l'esposizione si distende e articola in membri paralleli, con ripetizioni e riprese delle stesse espressioni e vocaboli,⁷⁰ è frequentissimo, nei diversi testimoni, il *saut du même au même*, e si tratta sia di omissioni commesse da singoli copisti, e quindi non significative; sia di lacune caratterizzanti l'uno o l'altro ramo della tradizione, o addirittura occorrenti in tutta la tradizione che si dimostra perciò dipendente da un unico esemplare (perduto) o archètipo.

e) Un tipo di errore significativo è la *ripetizione* di una parola che, oltre a comparire al suo posto, prende anche quello di una parola che segue.

Per es., si è già detto che alla fine della laude *Donna de paradiso* (XCIII 68 = LXXI 134-135)⁷¹ quasi tutti i manoscritti recano una ripetizione che permette di ipotizzare l'esistenza di un archètipo già guasto. Leggono infatti:

⁶⁹ Naturalmente, si tratta dell'ordine alfabetico tradizionale, che tien conto solo della prima lettera.

⁷⁰ Cfr. C. Segre, *Lingua stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 256-270.

⁷¹ Cfr. cap. IV.

trovarse abbraccicati
 matre e figlio *abbraccicato* (modificato anche in *abbracciato*),

con evidente erronea ripetizione dell'ultima parola del penultimo verso (e altrettanto evidente perdita di senso dell'espressione esclamativa).

Nel sonetto del Cavalcanti XII *Perché non fuoro a me gli occhi dispenti*, gli ultimi versi suonano:

Chi gran pena sente,
 guardi costui, e vedrà lo su' core,
 che *Morte* 'l porta 'n man tagliato *in croce* (: voce),

lezione che è trasmessa dal ms. Vat. Barb. lat. 4036.

L'esistenza di un capostipite perduto X per un gruppo di manoscritti è dimostrata da un errore di ripetizione nell'ultimo verso. Il Chig. L. VIII. 305 (= Ch) ha:

che *morto* 'l porta 'n man tagliato *morte*.

I codici dipendenti da un perduto antigrafo α , collaterale di Ch, presentano una maldestra correzione diretta a ristabilire la rima: *morto...tagliato nuoce*, e il Vat. lat. 3214, dipendente da X, legge, con tentativo di restituire il senso (errore critico): *morto...tagliato Amore*.⁷²

Nel *Convivio* I VIII 15 tutti i codici danno: «conviene, acciò che sia con atto *libero* la virtù essere *libera* lo dono a la parte ov'elli vae», dove il senso richiede: «...acciò che sia con atto *libero* la virtù, essere *utile* lo dono...»: è questo uno degli errori evidenti della tradizione manoscritta che dimostrano l'esistenza di un archetipo.

f) Altrettanto significativo, perché è inammissibile che due copisti lo commettano identico in maniera indipendente, è *l'errore di anticipo*: il copista, che ha letto una frase più o meno lunga nel suo modello, rimettendosi a scrivere, inserisce una parola che è alla fine della frase letta o che si presenta più oltre, al posto di una parola che è al principio o che è più indietro.

Per es., nel *Convivio* IV XXI 13 i testimoni danno: «E se questo (rampollo) non è *buono* culto e sostenuto diritto per *buona* consuetudine...», dove *buono* anticipa erroneamente il *buona* che segue.

⁷² Si veda l'edizione del Favati, pp. 53 e 169.

Il verbo «tralucere» nella «Commedia»⁷³

In nessuno dei passi della *Commedia* dove Dante lo adopera, il verbo *tralucere* può valere, come spiegano i dizionari, 'lasciar passare o trasmettere la luce' (Tommaseo e Bellini), o 'mandar luce attraverso un corpo diafano o pellucido, o anche da uno spiraglio' (Migliorini), o 'mandare luce, apparire luminoso, ma in modo indistinto attraverso un corpo non del tutto trasparente o attraverso una fessura', 'trasparire' (*Dizionario Garzanti*).

Tale significato è quello di un famoso passo de *La sera del dì di festa*, che infatti il Migliorini cita:

Già tace ogni sentiero; e pei balconi
rara *traluce* la notturna lampa;

ma non si adatta ai passi danteschi.

Del primo di questi:

Ma da che Dio in te vuol che *traluca*
tanto *sua grazia*...
(*Purg.* XIV 79-80),

il commento scartazziniano rifatto dal Vandelli dà una spiegazione generica: «ma a te, che da Dio hai ricevuto la straordinaria grazia...»; il Sapegno non ne dà alcuna; il Torraca osserva: 'la grazia illumina' e rimanda a *Purg.* VIII 112 («Se la lucerna che ti mena in alto...»); il Mattalia cerca un'interpretazione connessa con l'etimo del verbo: «*traluca*: affilato verbo dottrinale: Dio luce penetra per tutto l'universo (*Par.* I 2), e quindi tra-luce negli esseri, più o meno compenetrandoli di sé»: il che sottintende forse un riferimento al *Liber de causis*, che qui non sembra essere stato presente a Dante.⁷⁴

Teniamo conto tuttavia del suggerimento implicito nell'accostamento della Grazia divina alla luce che penetra per l'universo.

In un altro caso il soggetto è *raggio*:

⁷³ F. Brambilla Ageno, «Il verbo *tralucere* nella Divina Commedia», *Studi Danteschi*, XLVII (1970), pp. 5-14; ora «Il verbo *tralucere* nella Commedia» in Ead., *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990.

⁷⁴ Il commento più recente, quello di Bosco e Reggio, spiega senza incertezze: «dal momento che Dio vuole che traspaiia così luminosamente la sua grazia in te».

di color d'oro *in che raggio traluce*
vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto...

(Par. XXI 28-30).

Cominciò il Torraca a contrapporre questa espressione ad altra di Par. XVII 123: «Non dice: 'd'oro percosso da raggio di sole' (Par. XVII 123): ma *di color d'oro*, e credo che *traluce* abbia il senso suo proprio; che lo scaleo sia dal poeta immaginato diafano 'sí che per ogni lato lo passi lo raggio' (Conv. III x 4), perché rappresenta la contemplazione; la quale 'è più piena di luce spirituale, che altra cosa, che qua giù sia' (ivi IV xxii 17), e solo in cielo è perfetta perché non turbata, non offuscata dalle cure e da' bisogni della terra, 'sanza mistura alcuna'. I corpi 'del tutto diafani, non solamente ricevono la luce, ma quella non impediscono, anzi rendono lei del loro colore [colorata]' (ivi III vii 4): dunque, lo scaleo non era altro che luce dorata».⁷⁵

Più semplicemente il Sapegno: «Il v. 28 può essere inteso: di un colore aureo trasparente ai raggi luminosi ('luce dorata', Torraca); ovvero anche: di oro che si illumina intensamente, riflettendo un raggio di sole (dando a *traluce* un valore simile a quello che ha in Par. XIII 69)».

Il Mattalia non offre un'alternativa, ma vuol conciliare le due interpretazioni: «*raggio*: raggio di sole, sarà da intendere, come in Par. XVII [122-]123: 'corusca / quale a raggio di sole specchio d'oro'. E poiché 'tralucere' vale: penetrare, trapassare, l'immagine sarà appunto quella dello specchio, e *color d'oro* la sottile foglia dorata che surroga il piombo e veste il vetro, come in Par. XX [79-]80 ['E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio / li quasi vetro a lo color che 'l veste']».⁷⁶ Il vetro, in questo caso, è il *crystallo* o sostanza trasparente del pianeta, attraverso il quale il raggio trova il suo punto di riflessione nella scala».

Interpretazioni troppo complicate. Occorre confrontare tutti i passi in cui compare il verbo *tralucere*, e riferirsi alle definizioni di termini relativi alla luce, offerte da Dante stesso in Conv. III xiv, e non contraddette da alcun impiego che egli faccia in séguito di tali termini.

In un passo del *Paradiso*, *tralucere* è connesso con *risplendere* usato poco prima:

⁷⁵ Si veda oltre.

⁷⁶ Il Petrocchi, col Porena e col Vandelli: *ch'el veste*, spiegato 'di cui si riveste'; ma il confronto col Conv. III ix 8 «come specchio, che è vetro *terminato* con piombo...»; «nel vetro *piombato*» induce a tornare alla lezione dell'edizione del '21.

Io veggio ben *si* come già *resplende*
ne l'intelletto tuo l'eterna luce,
 che, vista, sola e sempre amore accende;
 e s'altra cosa vostro amor seduce,
 non è se non *di quella alcun vestigio,*
 mal conosciuto, che *quivi traluce*»

(Par. V 7-12).

Dice Dante nel *Convivio*:

...Vedemo lo sole che, discendendo lo raggio suo qua giù, reduce le cose a sua similitudine di lume, quanto per loro disposizione possono dalla [sua] vertute lume ricevere...; ancora è da sapere che lo primo agente, cioè Dio, pinge la sua virtù in cose per modo di *diritto raggio*, e in cose per modo di *splendore reverberato*; onde nelle Intelligenze [separate] *raggia la divina luce senza mezzo*, nell' altre *si ripercuote da queste Intelligenze prima illuminate*. Ma però che qui è fatta menzione di luce e di splendore, a perfetto intendimento mostrerò [la] differenza di questi vocaboli, secondo che Avicenna sente. Dico che l'usanza de' filosofi è di chiamare '*luce*' lo lume in quanto esso è nel suo fontale principio; di chiamare '*raggio*' in quanto esso è per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove si termina; di chiamare '*splendore*' in quanto esso è in altra parte alluminata ripercusso (III xiv 3-5).

Splendori sono dette le anime beate, illuminate dalla luce divina (Par. III 109, V 103, IX 13, XIV 95, XXI 32, XXIII 82); e *risplendere* è usato per 'ricevere e riverberare la luce (del sole e di Dio)', 'essere luminoso di luce proveniente da altro «fontale principio»':

Così com'io *del suo raggio resplendo,*
 sì, riguardando ne la luce eterna,
 li tuoi pensieri onde cagioni apprendo
 (Par. XI 19-21);

oppure, con soggetto il sole, la luce, il raggio, la gloria di Dio ecc., per 'illuminare', 'rendere luminoso': nel qual caso la costruzione è sempre con la preposizione *in*:

Quando colui che tutto 'l mondo alluma
 de l'emisperio nostro sì discende,
 che 'l giorno d'ogne parte si consuma,

lo ciel, che sol di lui prima s'accende,
 subitamente si rifà parvente
 per molte luci, *in che una risplende*
 (Par. xx 1-6);

Quando
lo raggio de la grazia, onde s'accende
 verace amore e che poi cresce amando,
multiplicato in te tanto resplende...
 (Par. X 82-85);

La gloria di colui che tutto move
 per l'universo penetra, e *risplende*
in una parte più, e meno altrove
 (Par. I 1-3).

Nel quinto canto del *Paradiso*, vv. 7-12, *resplendere in*, soggetto *l'eterna luce*, ha chiaramente quest'ultimo significato; e a *tralucere*, che ha per soggetto *alcun vestigio* (della luce eterna) deve attribuirsi un significato analogo, ma attenuato, per es. 'risplendere in modo indistinto', in quanto non la luce stessa, ma un barlume di essa colpisce le cose della terra che seducono, cioè disviano, l'amore umano.

Il senso figurato di 'diffondere luce su', 'trarre bagliori da' va dato al *tralucere* in di *Purg.* XIV 79: 'Poiché Dio vuole che la luce della sua grazia risplenda così su di te, ti illumini così'.

Quindi lo scaleo della terza cantica, XXI 28-29, è senz'altro una scala del colore che ha l'oro sul quale risplende un raggio di sole: la stessa immagine, per l'appunto, di XVII 121-123:

La luce in che rideva il mio tesoro
 ch'io trovai lì, *si fé* prima *corusca*
quale a raggio di sole specchio d'oro,

dove forse lo specchio va pensato come costituito da una semplice lamina metallica, senza alcun vetro.

Il senso di 'riverberare la luce', 'rilucere', è nel canto XIII del *Paradiso*, dove soggetto è la *cera*, cioè la 'materia', il 'subietto' delle «cose generate, che produce / con seme e senza seme il ciel movendo» (XIII 65-66):

La cera di costoro e chi la duce
 non sta d'un modo; e però sotto 'l segno
 ideale poi più e men *traluce*
 (Par. XIII 67-69),

e dove segno vale ‘suggello’, a norma d’*Inf.* XI 49-50:

e però lo minor giron *suggella*
del segno suo e Soddoma e Caorsa.

Il verbo *tralucere* sembra avere il significato voluto dai vocabolari in un passo delle *Rime*:

Ché più mi triema il cor qualora io penso
 di lei in parte ov’altri li occhi induca,
 per tema non *traluca*
 lo mio penser *di fuor* si che si scopra
 (CIII 27-30).

Veramente, l’equivalenza con ‘trasparire’ è ottenuta con l’impiego dell’avverbio *di fuor*: ‘riluca, appaia di fuori’; soggetto non è la luce o la fonte di luce, bensì ciò che ‘traspare’.

In sostanza, aveva ragione il vecchio Petrocchi, che sotto *tralucere*, oltre ad un senso analogo a quello dato dal Tommaseo e Bellini, metteva il senso di ‘rilucere’; e rimane attuale l’ammonimento del Bally,⁷⁷ che la ricerca del significato mediante l’etimologia rischia spesso di condurre fuori strada. Qui si avrà *trans-* non con valore di ‘attraverso’, ma con valore intensivo.

Il senso di ‘rilucere’ è talora anche nel *Canzoniere* petrarchesco:

Imaginata guida la conduce,
 ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo,
 onde più che mai chiara al cor *traluce*
 (CCLXXVII 9-11);

tanta luce
dentro al mio core infin dal ciel traluce
 (CCCLVII 6-7),

dove il soggetto è la luce o la fonte della luce, con linguaggio, tuttavia, meno rigoroso e «tecnico» che in Dante.

Nel sonetto XCV, vv. 9-11, si ha lo stesso parallelismo con *risplendere* che in *Par.* V 7-12:

⁷⁷ Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg - Paris, Klincksieck, 1951³, I, pp. 31-38.

Ma voi, occhi beati, ond'io sofferesi
 quel colpo, ove non valse elmo né scudo,
 di for e dentro mi vedete ignudo,
 ben che 'n lamenti il duol non si riversi.

Poi che *vostro vedere in me risplende*
 come *raggio di sol traluca in vetro*,
 basti dunque il desio senza ch'io dica

(5-11).

Anche qui soggetto è il *raggio*. L'espressione è pregnante: *risplende* sta per 'penetra risplendendo', e allo stesso modo *traluca*, senz'altro, prende il posto di 'penetra tralucendo'. Questo però non toglie valore alla corrispondenza di *tralucere* con *risplendere*.

Altrove il senso è 'trasparire', 'apparire in modo indistinto', riferito a soggetto che non è luce o fonte di luce, e neppure cosa illuminata:

Gentil mia donna, i' veggio
 nel mover de' vostr' occhi un dolce lume,
 che mi mostra la via ch'al ciel conduce;
 e per lungo costume,
dentro là dove sol con Amor seggio,⁷⁸
quasi visibilmente il cor traluca.
 Questa è la vista ch'a ben far m'induce...

(LXXII 1-7);

Tranquillo porto avea mostrato Amore
 a la mia lunga e torbida tempesta
 fra gli anni de la età matura honesta
 che i vicii spoglia, e vertù veste e honore.
 Già *traluceva* a' begli occhi *il mio core*
 e *l'alta fede* non più lor molesta ...

(CCCXVII 1-6).

Questo medesimo significato si ha in concomitanza con l'avverbio *for*, press'a poco come nelle *Rime* dantesche CIII 29-30:

⁷⁸ Cfr.: «La donna che 'l mio cor nel viso porta, / là dove sol fra bei pensier' d'amore / sedea, m'apparve» (CXI 1-3); «E se talor da' belli occhi soavi, / ove mia vita e 'l mio pensiero alberga, / forse mi vèn qualche dolcezza honesta...» (CCLIII 9-11); «Ne li occhi ove abitar solea 'l mio core, / fin che mia dura sorte invidia n'ebbe, / che di sì ricco albergo il pose in bando...» (CCCXXXI 37-39).

D'un bel diamante quadro, e mai non scemo,
 vi si vedea nel mezzo un seggio altèro,
 ove, sola, sedea la bella donna:
 dinanzi una colonna
 cristallina, ed iv'entro *ogni pensiero*
 scritto, e *for tralucea sì chiaramente*,⁷⁹
 che mi fea lieto, e sospirar sovente
 (CCCXXV 24-30).

Ma la gamma dei significati è più estesa che presso Dante:

Quando 'l voler che con duo sproni ardenti
 e con un duro fren mi mena e regge,
 trapassa ad or ad or l'usata legge
 per far in parte i miei spirti contenti,
 trova chi le paure e gli ardimenti
 del cor profondo ne la fronte legge,
 e vede Amor che sue imprese corregge
 folgorar ne' turbati occhi pungenti.
 Onde, come colui che 'l colpo teme
 di Giove irato, si ritragge indietro,
 ché gran temenza gran desire affrena.
 Ma freddo foco e paventosa speme
 de l'alma *che traluca come un vetro*
 talor sua dolce vista rasserena
 (CXLVII I-14).

Il penultimo verso è da confrontare con un passo della «canzone di lontananza» *Si è de bile il filo*:

Certo *cristallo o vetro*
 non *mostrò* mai *di fore*
nascosto altro colore
 che l'*alma* sconsolata assai non *mostri*
 più *chiari i pensier' nostri*,
 e la *Jera dolcezza ch'è nel core*,
 per gli occhi, che, di sempre pianger vaghi,
 cercan dì e notte pur chi glien' appaghi
 (XXXVII 57-64).

⁷⁹ Cfr.: «'l cor negli occhi e ne la fronte *ho scritto*» (LXXVI 11).

Cioè: 'l'anima lascia trasparire i pensieri, ecc., come il cristallo o vetro lascia trasparire il colore che 'l veste'. Con immagine analoga, il verbo intransitivo *tralucere* significherà 'essere trasparente (al freddo foco e alla paventosa speme)'.⁸⁰

Diamo ancora qualche esempio che attesti sia la normalità del significato dantesco nel Trecento, sia la continuità del valore del semantema attraverso i secoli:

spaventevoli baleni, *tralucenti* di repentini e non veri fuochi
(*Storia della guerra di Troia*, p. 497).⁸¹

l'editore ottocentesco annota: «*Tralucente*. Qui per molto lucente»;

Mal si fa quel che si fa a fede della ventura, perciocché la ventura *traluce a guisa di vetro*, e quando ella risplende, sì si spezza
(Albertano da Brescia, *Della consolazione...* cap. 50).⁸²

La beatissima di Dio Chiara ... fue la prima pianta di queste vergini..., *tralucente* come stella chiarissima
(*Vita di S. Francesco*, p. 564).⁸³

come e' giunse alla grotta, sì la vide in certo luogo *molto tralucere*, imperciocché vi aveva molto oro
(*Novellino* LXXXII).⁸⁴

⁸⁰ *Trasparente* ha valore causativo ('che lascia trasparire') rispetto a *trasparire* 'apparire attraverso' o 'apparire indistintamente'.

⁸¹ *Storia della guerra di Troia di M. Guido Giudice Dalle Colonne Messinese. Volgarizzamento del buon secolo. Testo di lingua ridotto a miglior lezione ...* per cura di M. Dello Russo, Napoli, Ferrante, 1868. Nell'incunabulo di Venezia, Antonio de Allexandria della Paglia, Zuane Salvazzo, ecc., 1481 (probabilmente 1491), le parole in questione sono alla c. nii *recto*, col. 2. Esse ricalcano il testo latino, che citiamo dall'incunabulo *Historia troiana Guidonis*, In civitate Argentina (Strasburgo) impressa novissime, 1494, c. n3, col. 2: «choruscationes repentinis et falsis ignibus *translucentes*».

⁸² *Tre trattati d'Albertano giudice di Brescia ...* scritti da lui in lingua latina ... e translataati ... in volgar fiorentino, Firenze, Giunti, 1610. Il testo latino suona: «fortuna *vitrea est et, cum splendet, frangitur*» (*Albertani Brixienis Liber consolationis et consilii ex quo hausta est fabula de Melibeo et Prudentia*. Edidit Thor Sundby, Haunia, Höst, 1873, cap. XL, *De Fortuna*, p. 84 12-13).

⁸³ *Vite de' SS: Padri di frate Domenico Cavalca colle Vite di alcuni altri Santi* postillate e ridotte a miglior lezione...per cura di B. Sorio e di A. Racheli, Trieste, Dalla Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1858.

⁸⁴ Citiamo da: *Libro di / Novelle, et di Bel / Parlar Gentile. / Nel qual si contengono Cento Novelle altravolta / mandate fuori da Messer Carlo / Gualteruzzi da Fano. Di*

nel cospetto del quale la luna non risplende, *le stelle non risplendono né tralucono*

(Giov. Villani, l. XII, cap. 109),⁸⁵

Giovanni Rucellai deriva da Petrarca, CXLVII 13, quando nell'*Oreste*⁸⁶ fa dire da Pilade a Oreste:

ancor che i più alti consigli,
Ch'ascondon le latebre del tuo petto,
Tralucon come vetro entro il mio core
Per la comunion dell'amor nostro
(p. 111):

e l'imitazione è qui puramente esteriore e meccanica, perché soggetto sono «i più alti consigli» che, si direbbe 'traspaiono', giungendo fino al cuore di Pilade, e quindi non si capisce il paragone *come vetro*.

Più innanzi il Rucellai fa parlare Toante di

ampie e *tralucenti* onde marine
(p. 190).⁸⁷

Paolo Segneri, letterato formato sui classici del Trecento, impiega il verbo nei due significati petrarcheschi:

Nuovo Ricorrette..., Firenze, Giunti, 1572, p. 86, cioè dall'edizione borghiniana, perché quella del Gualteruzzi, Bologna, Girolamo Benedetti, 1525 (cfr. *Le Cento Novelle antiche o Libro di novelle e di bel parlar gentile detto anche Novellino*. Introduzione e note di L. Di Francia, Torino, Utet, 1930, LXXXIII, p. 140) ha: «videro lucere»; e così *Le Novelle antiche dei codici Panciatichiano-Palatino 138 e Laurenziano-Gaddiano 193* con una Introduzione...per G. Biagi, Firenze, Sansoni, 1880, CXX, p. 117; *lucere* anche in *Novellino e Conti del Duecento* a cura di S. Lo Nigro, Torino, Utet, 1963, LXXXIII, p. 185, e nella migliore edizione di C. Segre, nel vol. *La Prosa del Duecento* a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, LXXXIII, p. 869. Se *tralucente* fosse arbitrio del Borghini, l'attestazione varrebbe per il secondo Cinquecento.

⁸⁵ Giovanni Villani, *Istorie fiorentine fino all'anno MCCCXLVIII*, Milano Società Tipografica de' Classici Italiani, 1802-1803, vol. VIII, p. 258.

⁸⁶ *Teatro / Italiano / O sia / Scelta di tragedie / per uso della scena. / Tomo primo / In cui si contengono La Sofonisba del Trissino / L'Oreste del Rucellai...*, Verona, Vallarisi, 1723.

⁸⁷ Veramente nelle *Opere di Giovanni Rucellai* per cura di G. Mazzoni, Bologna, Zanichelli, 1887, atto V, v. 264, p. 227, si legge: «E l'empie e *truculente* onde marine»; ma ci sembra sbagliata la scelta della lezione fatta dal Mazzoni.

Se v'è cosa alcuna per la quale venga maggiormente a *tralucere* ('trasparire', 'rivelarsi') la somma vanità de' mortali, sono...i titoli sì fastosi di cui fan pompa
(*Quaresimale XXXIV*),⁸⁸

Gli Angeli finalmente *dicuntur Dii* quanti sono per la gran copia della divina chiarezza che in lor *traluce*

(*La Manna dell'Anima*, Aprile XIX).⁸⁹

Infine il senso di 'splendere' è evidente nel proverbio toscano:

L'oro luce, la virtù riluce e il vizio *traluce*⁹⁰
(p. 322).

Del resto, la duplicità del significato è in certa misura già latino. Mentre Ovidio, descrivendo un nuotatore, usa *translucet* nel senso di 'traspare':

Ille, cavis velox applauso corpore palmis,
Desilit in latices, alternaque brachia ducens,
In liquidis translucet aquis, ut eburnea siquis
Signa tegat claro vel candida lilia vitro
(*Metam.* IV 352-355);

Lucrezio, parlando del gioco delle immagini in due specchi che se le rimandano, dice:

Fit quoque de speculo in speculum ut tradatur imago,

e ripete poi la stessa osservazione usando il verbo *translucere* 'riflettersi':

usque adeo e speculo in speculum *translucet* imago
(*De rer. nat.* IV 302 e 308).

⁸⁸ Paolo Segneri, *Quaresimale*, Firenze, Sabatini, 1679, I, p. 610.

⁸⁹ Paolo Segneri, *Opere*, Parma, Pazzoni e Monti, I, parte I e II, 1701; II, p. 1 e II, 1700. La frase citata è nel II, parte I, p. 242.

⁹⁰ *Raccolta di proverbi toscani* nuovamente ampliata da quella di G. Giusti e pubblicata da G. Capponi, nova impressione, Firenze, Le Monnier, 1926.



Questioni

IL PRIMO RESOCONTO E ALCUNI ASPETTI DELLA COMPOSIZIONE PER FORME

FRANCISCO RICO

The first report and some aspects of the setting by formes

ABSTRACT

Even if almost no printing manual mentions it, there is a lot of evidence that books, since the period of the incunabula, and in the most various latitudes of Europe, have been printed for a long time according to the technique of setting by formes, and not in the sequential order of reading. This has important implications not only for the history of the book, but also for philologists who deal with textual bibliography. Instead, the *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* by Alonso Víctor de Paredes (1680-1682) offers meticulous and precious details on this fundamental printing technique.

Keywords

Alonso Víctor de Paredes; Print manuals; Setting by formes; typographic technique.

Francisco Rico Manrique
Santa Teresa, 38
08172 Sant Cugat
ilfhf@telefonica.net

Gli specialisti sono ormai concordi sul fatto che, durante il lungo periodo della stampa manuale, i libri erano per lo più composti per forme: essi venivano prodotti impostando la prima delle due forme, che a seconda dell'organizzazione dell'officina tipografica poteva essere quella esterna (ad esempio, inclusiva della pagina 1) o quella interna (inclusiva della pagina 2). La cosa è interessante, ovviamente, per la storia della tipografia

e del libro, ma in particolar modo per la critica del testo. Il fatto che un determinato volume fosse composto per forme, non seguendo pagina dopo pagina l'ordine normale della lettura, potrebbe essere considerato una semplice curiosità nel processo della fabbricazione materiale del libro, una pedanteria bibliografica senza nessuna ricaduta negli altri campi; ma in tanti casi la composizione per forme provoca un'alterazione dell'originale (sia esso manoscritto o stampato) e, allo stesso tempo, lascia i segni di tale alterazione. Nessun altro fattore nella produzione del libro antico risulta tanto importante dal punto di vista filologico.

Nonostante ciò, solo in anni recenti gli studiosi hanno recepito questa acquisizione su questa decisiva tecnica della stampa antica. È vero che la composizione per forme fu individuata negli incunaboli, in confronto con il metodo più antico dell'impressione 'ad un colpo', da esperti scrupolosi come Henry Bradshaw o Konrad Haebler, ma fu solo nella seconda metà del secolo scorso che un articolo ed un libro di Charlton Hinman richiamarono l'attenzione sul tema nello studio della tradizione testuale di Shakespeare, mostrando, per esempio, che nel *First Folio* delle sue opere drammatiche (1623) alcuni passaggi apparentemente in prosa erano in realtà dei versi che erano stati messi di seguito per la necessità di stamparli nel *recto* della carta, il cui *verso* era già stato stampato o si stava stampando in un'altra forma. Nei decenni successivi i lavori sono progrediti principalmente in due direzioni. Da un lato, nell'ambito della 'bibliografia testuale' angloamericana, si sono affinati i metodi per l'identificazione dei libri elaborati per forme, prendendo in considerazione nuovi indizi, come la distribuzione dei caratteri o dei titoli correnti distintivi, la variazione nel numero delle linee per pagina e la presenza o meno di abbreviature ed altri espedienti per guadagnare o colmare lo spazio negli spazi tra due forme. Tali studi, anche se non sempre produttivi, avevano generalmente un fine ecdotico, cioè la restituzione di un testo più fedele alla volontà dell'autore rispetto a quello fino a quel momento stampato. D'altra parte, gli incunabolisti, pionieri dell'osservazione di questo fenomeno – soprattutto sotto la guida di Lotte Hellinga – hanno precisato e definito le tappe del suo sviluppo dalla diffusione del torchio a due colpi, avvalendosi in particolar modo dello studio delle copie di tipografia. Questo lavoro, di solito, inerisce maggiormente alla bibliografia che alla filologia.

Nei paesi di lingua romanza la conoscenza della composizione per forme è arrivata con notevole ritardo. Come ricorda un grande specialista, Jean-François Gilmont, «dans tous les classiques français sur l'histoire du livre et de l'imprimerie, la question n'était même pas posée»,

prima che nel 1982 apparisse il capitolo di Jeanne Veyrin-Forrer nella *Histoire de l'édition française*, diretta da Roger Chartier e Henri-Jean Martin. In Spagna bisogna attendere il 1979 perché Jaime Moll la inserisca nella storia della tipografia del Secolo d'Oro. In Italia, solo nel 1980, una rivista di alto livello come *La Bibliofilia* pubblicava come novità la preziosa quanto basilare *Introduzione alla 'bibliografia testuale'* di Conor Fahy.

Una delle ragioni per le quali un procedimento tanto cospicuo non sia stato rilevato sino ad appena cinquant'anni fa, sta probabilmente nel silenzio che lo avvolge nei vecchi manuali di stampa. Se ne trovano numerose allusioni nei documenti d'archivio, nelle ordinanze corporative e nelle relazioni di curiosi; però «ce qui importe ici» secondo l'opinione più diffusa «c'est que les manuels d'imprimerie ne disent mot sur la composition par formes». Nel 1985 quando Gilmont riassume il panorama in questi termini, l'eccezione si limitava al secondo volume dei *Mechanick exercises on the whole art of printing* di Joseph Moxon pubblicati a Londra nel 1683-84. Le poche righe che Moxon dedica al tema sono lungi dall'essere chiare, ed hanno perciò dato vita ad interpretazioni non soltanto diverse ma effettivamente opposte: mentre alcuni studiosi suggeriscono che la composizione per forme fosse caduta in disuso alla fine del secolo XVII, e che nemmeno lo stesso Moxon avesse familiarizzato con essa, altri intendono quelle poche righe come una conferma che al tempo la pratica continuava ad essere tanto abituale come lo era sempre stata dal tempo della diffusione del torchio a due colpi.

Dico subito che prendo assolutamente per questa seconda possibilità. La pratica che ci interessa è così attestata in tanti tipi di libri sin dall'età degli incunaboli, e da un estremo all'altro dell'Europa (dai Paesi Bassi all'Italia, dall'Inghilterra alla Germania), che sono convinto che durante l'intero ciclo della stampa manuale tale pratica fu la maniera *standard* di procedere per determinati formati e con la fornitura di caratteri normali nella maggior parte delle officine. Mi limiterò all'adozione della prospettiva di una fonte recuperata solo nel 1984, grazie alla diligenza e all'erudizione di Jaime Moll; una fonte che, d'altra parte, non solo viene a smentire l'ipotesi comune che «les manuels d'imprimerie ne disent mot sur la composition par formes», ma ha il merito di presentare la nostra ipotesi con maggiore dovizia di dettagli di qualsiasi altra testimonianza dei secoli XVI e XVII. Alludo alla *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (“Istituzione e origine dell'arte della stampa e regole generali per i compositori”) di Alonso Víctor de Paredes.

Così come la conosciamo, in un testo che l'autore redasse direttamente in caratteri di stampa e diffuse in pochi esemplari provvisori da lui stesso stampati, la *Institución* fu scritta tra il 1680 e il 1682, ma Paredes afferma di averne steso una prima versione, persa durante un trasloco, più di trenta anni prima. Non c'è motivo di non credergli; in ogni caso il libro descrive lo stato della tipografia non solo di quel mezzo secolo durante il quale Paredes ci confida di averla esercitata, cioè dagli inizi del Seicento, ma anche del secolo precedente. Non a caso Paredes era figlio d'arte, aveva lavorato in altre botteghe di Madrid, Siviglia e Sardegna, ed era un uomo che conosceva profondamente le vicissitudini passate e presenti della sua professione. Innamorato dell'arte tipografica, è capace di incantarsi davanti ad una stampa cinese, di cui commenta con precisione le peculiarità tecniche rispetto alle stampe europee, non esitando a dispensare opportuni riferimenti ai costumi tipografici d'altri paesi e d'altri tempi. Con modestia, ma allo stesso tempo con fermezza, afferma la novità del suo impegno che – spiega – potevano aver intrapreso colleghi anche più saggi di lui, ma di lui meno desiderosi di aiutare i suoi compagni: «Si dijeren que es ambición mía, hubiéranle ellos impreso primero...» (f. 45v.).

Le novantasei pagine *in-quarto* della *Institución* spiegano minuziosamente un gran numero di aspetti 'dell'arte della stampa', cominciando dalle sue origini e proseguendo con la denominazione e gli usi dei diversi caratteri, la disposizione della cassa, alcune nozioni di base sull'ortografia e l'ortotipografia, le modalità dell'imposizione, della numerazione delle carte, la correzione delle bozze, ecc. ...; il tutto impreziosito da interessanti note marginali e occasionali su altre materie (come la stampa, l'inchiostro, la fusione dei caratteri), che egli si scusa di non poter approfondire. Questo perché Paredes era principalmente un compositore, ed è infatti la composizione l'attività che tratta con maggiore attenzione e con maggior profitto per noi. Per quel che mi riguarda, in questa sede mi soffermerò solo sui passi della *Institución* che illustrano più chiaramente la pratica della composizione per forme, esaminandoli soprattutto alla luce di alcune ipotesi che al riguardo avevano formulato gli studiosi moderni e che oggi trovano riscontro nel testo di Paredes.

Così, di fronte alle proposte di Hinman, un celebre articolo di D. McKenzie sottopose all'attenzione degli studiosi la questione se la produzione per forme fosse motivata dall'insufficienza di caratteri per operare *seriatim* oppure dalla necessità di aggiustare le varie fasi del lavoro in modo da concluderlo in meno tempo. La spiegazione di Paredes, proprio nel modo di affrontare la questione (nel capitolo *Del contar el original, y otras advertencias necesarias*, ff. 35v-38v), non potrebbe essere più *tajante*:

No es posible que siempre haya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar; porque si se hacen libros de a folio, que lo ordinario son de tres o cuatro en cuaderno, y de a cuarto, que casi siempre son de a dos, no parece puede haber fundiciones que sean suficientes para que se deje de contar.

Pur possedendo molti altri indizi che vanno nello stesso senso, non credo che per quell'epoca ci sia alcun'altra dichiarazione tanto esplicita: il *casting off*, il tipoconteggio o computo degli originali, e, dunque, la composizione per forme, erano inevitabili per i formati più comuni dei libri, perché nelle casse non c'erano caratteri sufficienti per lavorare secondo l'ordine di lettura. Sottolineo l'interesse di una delle precisazioni di Paredes. Anche prima dei contributi di Hinman e di altri studiosi era ovvio che la prima pagina di un foglio non poteva essere stampata mentre non era ancora composta anche l'ultima, che si situa nella stessa forma. Però da questo dato certo alla falsa inferenza il passo era breve: questa falsa inferenza secondo cui la composizione per forme avrebbe dovuto essere fatta *seriatim* fino a completare le pagine di un quaderno, a meno che non si trattasse di ristampare un volume pagina per pagina e linea per linea, perché in questo caso non ci sono dubbi circa i vantaggi della composizione per forme. Così si presenta, per esempio, la materia nell'*Introduction to Bibliography for Literary Students* di Ronald B. McKerrow (1927). Con la divulgazione delle conclusioni di Hinman, si è passati talvolta all'estremo opposto di generalizzare a tutti i volumi l'uso della composizione per forme. A metà strada tra i due estremi Philip Gaskell sostiene che il lavoro per forme fosse «a common practice», ma limitatamente alle opere in versi, per le quali era facile contare le porzioni del manoscritto corrispondenti alle pagine della copia stampata. Gaskell, d'altra parte, la cui esperienza di bibliografo verteva soprattutto sui testi letterari del Settecento inglese, non capiva bene quali erano le ragioni che motivavano il procedimento per forme.

Di fronte a questi dubbi le indicazioni di Paredes ci risultano preziose. La composizione per forme – egli segnala – non è imprescindibile per tutti i libri, ma solo per i formati più comuni come l'in-folio, di cui ognuno dei fascicoli consta normalmente di tre o quattro fogli, e l'in-quarto, regolarmente composto da due fogli. L'insufficienza di caratteri rimane in questo modo non solo la ragion d'essere patente della tecnica per forme, ma quantificata con relativa approssimazione: nelle tipografie usuali ci sono caratteri per comporre tutto un foglio in-quarto, però non per i due fogli che si riuniscono nel quaderno più frequente.

Per il *First Folio* di Shakespeare, Hinman ipotizzò che spesso si maneggiassero tre forme complete e che la dotazione di caratteri potesse talvolta arrivare sino al numero necessario per completare circa otto pagine; ma, come si sa, i fascicoli del *First Folio* solitamente sono di dodici pagine. Gli inventari e gli altri documenti d'archivio certificano che nei secoli xvi-xvii la maggior parte delle botteghe non era meglio fornita: se, per esempio, nel 1616 la stamperia Bononi possedeva centomila pezzi (tra tondo e corsivo) del comunissimo tipo 'Silvio', Pellegrino Antonio Orlandi, un secolo dopo, ci spiega che con quel numero di caratteri potevano esser composte appena quattro forme. La testimonianza di Paredes viene ora a corroborare quello che le altre piste indicavano: «non sembra ci siano fonti (o polizze) sufficienti al punto che non ci sia bisogno di effettuare il contagio».

Non crediamo che Paredes si riferisca solo alla situazione delle stamperie madrilene di metà Seicento e parli solo sulla base della sua esperienza a Siviglia ed in Sardegna. Le sue affermazioni sono valedoli per l'intera tipografia europea, per come poteva conoscerla una persona che, come ho detto, amava molto la sua professione ed era al corrente delle novità straniere. Nello stesso paragrafo che ho appena citato, e trattando della stessa materia, Paredes riferisce di aver visto una «stamperia che venne dall'Olanda alla Spagna», le cui casse non contenevano caratteri per le abbreviature, perché si volevano evitare i rimedi antiestetici contro le modificazioni che imponeva la composizione per forme. Probabilmente egli non prendeva in considerazione il caso eccezionale di un'impresa dalle grandi dimensioni come quella di Plantin. Ad ogni modo, si consideri che, contrariamente a quanto Gaskell divulgò per errore, non c'è nessuna prova che Paredes smettesse di comporre per forme dopo il 1665.

Quindi, per i formati abituali (ossia i volumi delle misure sopra descritte) Paredes non vede altra possibilità della composizione per forme e per questo, insiste, «è fondamentale che lo stampatore sappia contare», cioè marcare o segnare i segmenti dal modello che devono entrare in ogni pagina ed ogni forma del libro che si sta approntando. La cosa non presenta difficoltà quando l'originale è uno stampato o è in versi, anche se in questo secondo caso, egli osserva in un altro capitolo, ci sono edizioni di opere drammatiche che a volte pongono tre versi in due linee, quattro versi in tre linee, ecc. ... il cui risultato è un testo che non può essere definito né in versi né in prosa. Vale la pena di notare che esattamente questa, ed esattamente per un volume d'opere drammatiche, è una delle conclusioni più rivelatrici alla quale arrivò Hinman nella sua analisi del *First Folio* del 1623. La coincidenza ha particolare rilievo non

solo per corroborare con una fonte antica le deduzioni della ricerca contemporanea, ma in particolar modo perché quello di Paredes non può considerarsi un semplice aneddoto; anzi ci dice che le tecniche e gli stratagemmi della stampa manuale furono uguali in tutte le parti e per un lungo lasso di tempo, sia che si tratti dell'Inghilterra di Shakespeare che della Spagna di Calderón.

Nella stessa direzione vanno anche le altre spiegazioni dell'*Institución* circa il modo di contare i caratteri da un originale manoscritto. In sostanza, senza entrare nei dettagli dei calcoli di Paredes, che non procede per regole aritmetiche ma secondo un'elementare teoria degli insiemi, il suo sistema consiste nel calcolare un numero medio di lettere contenute nel manoscritto e stimare quante linee manoscritte equivalgono al numero di linee della stampa che si sta preparando. Da qui, conclude, per esempio, «che si debba contare da sette sei», cioè che a sette linee manoscritte corrispondano sei linee a stampa, e quante quindi ne sono necessarie per riempire una pagina stampata.

Visto che in qualche occasione si è speculato se il tipoconteggio si facesse per lettere o per linee, non è inutile rilevare che Paredes, come capita in tutte le abbondanti copie di tipografia che io conosco, conta per linee e ricorre alle lettere (senza badare agli spazi) solo per valorizzare le dimensioni di una linea media. Davanti all'originale del *Corrigiano* aldino del 1528, Fahy si domanda «come i tipografi avrebbero effettivamente potuto basare i calcoli precisi richiesti per la composizione per forme su un manoscritto così pieno di aggiunte». Paredes ha ben presente la possibile esistenza di frammenti cancellati o di aggiunte marginali nel manoscritto, e segnala che per risolvere il problema c'è il buon senso («discorso») del tipografo, che in questi casi deve procedere per assaggi, per tentativi, non limitandosi alle linee ma contando le lettere delle parti aggiunte.

Qualche anno dopo Paredes, i *Mechanick exercises* di Moxon dedicano un capitolo al «Counting or Casting off copy». Rispetto all'esposizione di Paredes, quella di Moxon è di un livello superiore, strutturata meglio e con più esempi, ed introduce la singolarità dell'uso di un compasso per contare il testo. Moxon si fissa su più particolari, come le linee bianche dell'originale o la combinazione di caratteri rotondi e corsivi. Però essenzialmente Paredes e Moxon dicono le stesse cose, e non potrebbe essere altrimenti, in quanto entrambi riflettono lo stesso stadio della stampa manuale. Gli studiosi renitenti ad ammettere che la composizione per forme fosse la normalità ribattono che il citato capitolo degli *Exercises* si riferisce

semplicemente al *casting off* di tutto un volume, ovvero di una stima globale dell'estensione del libro. Questo è certamente il tema alla base del capitolo, tuttavia non possiamo dubitare che ciò di cui si parla sia applicabile alla composizione di fogli e quaderni e che solo per questi siano valide alcune osservazioni. (Così succede nel paragrafo sull'opportunità di contare le lettere che occuperanno nello stampato le parole che appaiono abbreviate nell'originale, con l'avvertenza che, se non ci si attiene a questa indicazione, il compositore deborderà dallo spazio di cui dispone: «he would in Composition find his Matter Run out from his Copy»). Ovviamente un'indicazione di questo tipo non ha senso se riferita a tutto un libro – rispetto al quale sono insignificanti le poche lettere eliminate o aggiunte con l'uso di abbreviazioni – ma ha senso solo se riferita all'aggiustamento di pagine tra forma e forma, aggiustamento che, come vedremo, spesso esige di togliere o introdurre abbreviature).

Per parte sua, Janssen arguisce che la prova che Moxon non si riferisse alla composizione per forme sta nel fatto che egli non fa cenno ai segni del conteggio, cosa che, se avesse voluto alludere ad essi, avrebbe invece dovuto menzionare. Paredes rende esplicito quello che Moxon dà per implicito. In effetti, per terminare la sezione sopra il tipoconteggio su cui, secondo quanto segnalato, concorda fundamentalmente con Moxon, Paredes avverte che, una volta individuate le righe necessarie per una pagina di stampa, il compositore deve inserire ad inchiostro l'indicazione della pagina che viene di seguito e quella del luogo che questa occupa nel foglio, così come pure, nel suo caso, della numerazione che deve avere all'interno del libro. Una sigla come “3.C.10” indica che si inizia la terza pagina del foglio o fascicolo C e decima della numerazione generale. Ma ci sarà bisogno di ricordare che questa specie di sigla alfanumerica era usata in tutta Europa dagli inizi del 1500 e che la incontriamo regolarmente nelle copie di tipografia di volumi che risultano composti per forme? L'identità dei sistemi di notazione comporta l'identità dei modi di composizione.

Ancora più chiara e rivelatrice è la descrizione che Paredes fa della fase che segue il *casting off* dell'originale. Una volta contate le linee del testo, è necessario determinare quali pagine si integrano in ogni singola forma e quali forme bisogna comporre inizialmente e quali invece rimandare a un altro momento. Paredes non scarta altre possibilità, ma afferma espressamente che la procedura ordinaria consiste nell'iniziare dall'interno, dal centro verso l'esterno del fascicolo: la «forma di dentro... è regolarmente la prima dalla quale s'inizia...». In un foglio in sei (un fascicolo cioè di tre fogli, piegati una volta per fare sei carte), ad esem-

pio, bisogna saltare le prime cinque pagine ed iniziare componendo la sesta e la settima (vale a dire 3v.4r); in un quarto in otto (due fogli cioè, ciascuno piegato due volte e quello interno messo al centro di quello esterno) si saltano le prime cinque, successivamente si compongono la sesta e la settima (vale a dire 3v.4r), ed in seguito si omettono l'ottava e la nona, per terminare la forma componendo la decima e l'undicesima (vale a dire 5v.6r). In entrambi i casi, «la forma di dentro» è la prima ad esser composta e preparata per la stampa: in altre parole, in un fascicolo di sei, la forma interna del foglio più interno; ed in un quarto in otto, la forma interna del foglio interno.

L'ordine della composizione quando si lavora per forme è stato elemento di discussione già dai tempi di Konrad Haebler, e dal classico articolo di William Bond nel 1948, ma non è questa la sede per dare un quadro dettagliato sul tema. Per il momento mi limito ad un suggerimento dato con una prospettiva a lungo termine. Sia che si basino sulle irregolarità del numero delle linee per pagina, come suggerisce lo *Handbuch* di Haebler o, più di recente, l'esame di David J. Shaw dei libri greci stampati a Parigi tra il 1507 ed il 1516; sia che si fissino nei titoli correnti, secondo la tradizione più tipica della 'bibliografia testuale', o seguano l'analisi quantitativa secondo il modo di Dominique Coq ed Ezio Ornato, o attendano all'esame degli originali di stampa, come nei fondamentali contributi di Lotte Hellinga, credo che gli studiosi della materia concordino nell'indicare che, nei primi tempi della stampa, il modo più frequente di operare fosse dall'esterno verso l'interno, dalla forma esterna del foglio esterno, sia che si componesse secondo la sequenza naturale della lettura, sia che si componesse per forme. Al contrario, la bibliografia maggiormente autorevole sembra rendere evidente che con l'avanzare del tempo il sistema più diffuso fu quello di procedere dall'interno verso l'esterno. L'ordine della composizione non implica necessariamente quello della stampa, ma, generalmente, l'uno e l'altro si corrispondano. In questo senso sono particolarmente valide le dettagliate statistiche di Kenneth Povey riguardo alla stampa inglese del Seicento: se tra il 1600 ed il 1640 la forma interna era la prima ad esser stampata nei due terzi dei libri, tra il 1641 ed il 1700 la proporzione sale a nove decimi. Questa evidente progressione dal periodo degli incunaboli sino ai secoli xvii e xviii difficilmente può intendersi se non come progresso, dunque strettamente legato allo sviluppo, e non all'involuzione della composizione per forme. Di fatto, come sottolineò Lotte Hellinga, iniziando dalle pagine centrali, il compositore godeva di maggiore libertà per terminare ciascuna pagina nel punto più comodo.

È questa l'interpretazione dei dati che viene ora a rafforzare la testimonianza di Paredes che, d'altro canto, aggiunge altre informazioni non meno interessanti. Abbiamo visto che il nostro tipografo non ha in assoluto il problema di iniziare un fascicolo dalla forma centrale, in modo che per un quarto in otto gli basta contare quelle che dovranno essere le prime cinque pagine, comporre poi la sesta e la settima, lasciare contate l'ottava e la nona, e comporre infine la decima e l'undicesima. Tutto questo è descritto con una sicurezza che a noi può sembrare sorprendente, tanto più che Paredes non allude nemmeno alla possibilità (al tempo molto diffusa) che un foglio o fascicolo fosse eseguito da due compositori, e non dice propriamente «contar», ma «contar o tantear», ossia non “fare un calcolo preciso”, ma semplicemente “calcolare senza troppi scrupoli”. Con la stessa naturalezza egli spiega come risolvere gli inconvenienti che inevitabilmente potevano verificarsi durante questo processo.

Esistono – commenta – compositori che si attengono scrupolosamente ai segni del *casting off* iniziale, terminando la pagina esattamente dove lo esige il previo segnale ad inchiostro. Questo è un metodo molto faticoso e spesso produce risultati antiestetici, perché, se il conteggio non è stato preciso, succede che una pagina è troppo piena, troppo densa di caratteri, e l'altra si presenta invece con eccessivi spazi bianchi. Paredes pensa sia dunque più comodo e vantaggioso non assoggettarsi rigorosamente ai segni, ma lavorare procedendo per progressive modifiche, cominciando dalla prima pagina del foglio o dalla forma che serve come punto di partenza, verificando in essa la corrispondenza tra le righe manoscritte e quelle stampate. Se si è contato per difetto, e nel previsto spazio dello stampato risulta una porzione di testo minore rispetto a quella calcolata in base al manoscritto, la soluzione è quella di introdurre qualche abbreviazione per ridurlo all'estensione adeguata. Se la differenza è maggiore, per prima cosa bisogna assicurarsi che le pagine anteriori del fascicolo siano state correttamente contate e, in caso contrario, togliere da quella pagina-campione (o di prova) le prime linee e metterle da parte in modo da poterle introdurre al momento opportuno in un'altra forma, anteriore nell'ordine di lettura e posteriore nell'ordine della composizione.

Si noti che i presupposti di Paredes sono che si deve procedere sempre dall'esterno verso l'interno e che il *casting off* è sempre correggibile attraverso piccoli ritocchi di poche linee. Questa sicurezza, per noi ammirevole, certifica che non ci troviamo di fronte a fatti sporadici, ma a usi perfettamente consolidati da una lunga tradizione. Ad essa rispondono

anche, naturalmente, i rimedi che Paredes propone per correggere gli errori del tipoconteggio: se il testo eccede rispetto al manoscritto, bisogna inserire alcune abbreviazioni; se il testo è più corto, al contrario, bisogna del tutto evitare le abbreviazioni ed aggiungere spazi e segni di interpunzione. Solamente nei casi di assoluta necessità gli sembra accettabile incrementare o diminuire righe in alcune pagine, mettendo come condizione ineludibile che la pagina a fronte mantenga sempre lo stesso numero di righe, «perché – scrive – se per esempio la terza ne ha 38 e la quarta 39 è una cosa insopportabile». La sua coscienza professionale e cristiana gli impone di bollare espressamente come «brutti o non permessi» gli altri mezzi di guadagnare o perdere spazio nello stampato; ciò che modifica l'originale per aggiunta o soppressione è «malfatto», per questo Paredes vorrebbe questi espedienti dimenticati per sempre – dice – «se è possibile».

Partendo dal minuzioso esame degli stampati stessi, gli studiosi moderni avevano identificato tutti questi procedimenti con acribia e li avevano messi in relazione con il fenomeno della composizione per forme; ma sino al recupero dell'opera di Paredes non disponevano di nessun'altra descrizione tanto diretta né esplicita. *L'Institución* arriva infatti a gettare luce su numerosi aspetti della stampa antica, tanto nel suo complesso che nel dettaglio, e spesso tocca per la prima volta dei punti appena accennati in altri manuali dell'epoca o posteriori, come, per esempio, l'inclusione del numero di pagine nel titolo corrente, le correzioni in corso di tiratura, o l'uso di spazi prima o dopo i segni di interpunzione.

Per il momento, ed in attesa di sviluppare altri aspetti in altra sede, mi son limitato qui a commentare le informazioni date da Paredes che in maggiore misura contribuiscono a chiarire la storia della composizione per forme. Avrei potuto riportare molti altri elementi. Ho già sottolineato che nel dibattito, tutt'oggi vivo, riguardante le motivazioni della composizione per forme – l'insufficienza di caratteri o la convenienza di agevolare il lavoro – Paredes si schiera senza remore per la prima ipotesi. Non voglio dire che le sue osservazioni sull'organizzazione del processo della stampa non ci inducano ad addurre altre ragioni che giustifichino la produzione per forme. Ma, visto l'infondato scetticismo di alcuni studiosi, specialmente in Italia, sulla realtà e diffusione di questa procedura, forse il miglior modo per concludere questo contributo è quello di riassumere il discorso che Paredes fa all'inizio del capitolo che abbiamo preso in considerazione. A Paredes, in effetti, piacerebbe che i libri si potessero elaborare pagina dopo pagina, secondo l'ordine di

lettura, perché il risultato è ovviamente «più omogeneo e piacevole alla vista». Questo può farsi, per esempio, con un in-quarto semplice, vale a dire un unico foglio, piegato due volte per fare quattro carte. Per i volumi usuali di due, tre o quattro fogli, Paredes non contempla nemmeno la possibilità che ci siano dei caratteri sufficienti, e si rassegna a contare i caratteri dell'originale, componendo per forme, e cercando dei modi per ridurre le irregolarità che si producono. La chiarezza con la quale Paredes distingue l'ideale e la cruda realtà è senz'altro un'ottima testimonianza del vigore della composizione per forme nel periodo della stampa manuale.

Riferimenti bibliografici essenziali

- Fahy C. (1980), «Introduzione alla 'Bibliografia testuale'», *La Bibliofilia*, LXXXII, pp. 151-181.
- Fahy C. (2000), «Collecting an Aldine: Castiglione's Libro del cortegiano (1528) through the Centuries», in *Libraries and the Book Trade: the Formation of Collections from the Sixteenth to the Twentieth century*, edited by R. Myers, M. Harris and G. Mandelbrote, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, pp. 147-170.
- Gaskell P. (1972), *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, At the Clarendon Press.
- Gilmont J.F. (1980-81), «La fabrication du livre dans le Genève de Calvin», in *Cinq siècles d'imprimerie genevoise. Actes du colloque international sur l'histoire de l'imprimerie et du livre à Genève, 27-30 avril 1978*, ed. par J.-D. Candaux e B. Lescaze, Genève, t. 1, pp. 89-96.
- Gilmont J.F. (1987), «L'emploi des manuels d'imprimerie par les historiens du livre», in *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno. II seminario Roma-Viterbo*, a cura di G. Crapulli, Roma, vol. II, pp. 33-42.
- Haebler K. (1925), *Handbuch der Inkunabelkunde*, Leipzig, Hiersemann
- Hinman C. (1963), *The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 2 voll.
- Janssen F.A. (2000), «The First English and the First Dutch Printer's Manual: a Comparison», in *Quaerendo*, 30/2, pp. 154-163.
- McKenzie D.F. (1969), «Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices», in *Studies in Bibliography*, 22, pp. 1-75.
- McKerrow R.B. (1994), *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, introduction by D. McKitterick, Winchester-New Castle, Del., St Paul's Bibliographies-Oak Knoll press.
- Moll J. (1994²), *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco.

Moxon J. (1978), *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing (1683-1684)*, edited by H. Davis and H. Carter, New York, Dover publications.

Víctor de Paredes A. (1984), *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, edición y prólogo de J. Moll, Madrid, El Crotalón.

Víctor de Paredes A. (2002), *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, edición y prólogo de J. Moll, nueva noticia editorial V. Infantes, Madrid, Calambur.



Rassegne

ANNA SOFIA LIPPOLIS

📖 *Graph Data-Models and Semantic Web Technologies in Scholarly Digital Editing*, edited by Elena Spadini, Francesca Tomasi, Georg Vogeler, Norderstedt, Books on Demand, 2021 (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik, 19), pp. 214, € 34,00, ISBN 9783754343692.

Il volume *Graph Data-Models and Semantic Web Technologies in Scholarly Digital Editing* edito da Elena Spadini, Francesca Tomasi e Georg Vogeler indaga in maniera sistematica le possibili interazioni tra edizioni digitali e web semantico attraverso modelli di dati a grafo.

Già in atto da alcuni decenni, la ricerca scientifica sulla relazione tra questi due campi di studio rappresenta un'area di sviluppo importante per il settore del Scholarly Digital Editing, grazie alla crescente popolarità delle basi di dati a grafo e lo sviluppo di standard come RDF e OWL soprattutto per le infrastrutture di istituzioni culturali, istituti di ricerca e aziende private.

Proprio per questo motivo, la struttura del *Workshop on Scholarly Digital Editions, Graph Data-Models and Semantic Web Technologies* su cui si basano gli articoli contenuti all'interno del volume, tenutosi all'Università di Losanna a giugno del 2019 e organizzato da Elena Spadini (Università di Losanna) e Francesca Tomasi (Università di Bologna), ha previsto come parte integrante dell'evento la partecipazione attiva degli autori dei contributi, provenienti da diversi background lavorativi e incoraggiati a discutere sulle rispettive ricerche ancora prima di presentarle.

I quattro temi principali del workshop, incentrati sul miglioramento della Text Encoding Initiative dai documenti ai dati, sullo sviluppo di

ontologie per le scienze umane, sugli strumenti e le infrastrutture necessarie a rappresentare le diverse prospettive interpretative delle risorse testuali e sulla critica del testo sono stati rappresentati all'interno del volume secondo tre macrocategorie: infrastrutture, modelli formali e implementazioni concrete di progetti. Si tratta di temi a lungo discussi, specialmente in relazione ai modelli concettuali su cui poggiano le infrastrutture tecniche e concettuali delle edizioni digitali. Attualmente, infatti, la maggior parte di esse è basata su centralità del documento, codifica del testo gerarchica per rappresentarlo e data silos come modalità di archiviazione, impedendo così l'interrelazione tra informazioni in maniera semanticamente esplicita. Nonostante siano stati già presentati alcuni modelli in Linked Open Data di edizioni digitali, come le *Lettere di Vespasiano da Bisticci* (Tomasi 2013) e il *Quaderno di appunti di Paolo Bufalini* (Daquino et al. 2019), rimane la mancanza di modelli formali dedicati e condivisi, quindi di strumenti veri e propri, per affrontare determinati fenomeni testuali tramite i *knowledge graph*. Il quadro generale risulta ancora più urgente se si considera l'estensione del problema a più tipi di edizioni: tutte hanno in comune la necessità di rappresentare asserzioni editoriali, proporre diverse lenti interpretative e identificare la referenziazione di ogni elemento del testo in maniera unica e permanente. In questo, i vantaggi dei *knowledge graph* sono molteplici: al fine di creare una rete comune di conoscenza, le entità possono essere identificate univocamente ed essere connesse tra di loro tramite una formalizzazione diretta di teorie complesse; è quindi possibile rappresentare in maniera flessibile prospettive interpretative diverse pur riferendosi agli stessi oggetti. Tuttavia, i contributi all'interno del volume invitano a non rendere assoluta la contrapposizione tra modelli a grafo e modelli gerarchici, bensì a riflettere su come la combinazione di tali approcci possa risultare adatta a seconda della situazione e dei concetti da modellare.

Infrastrutture e tecnologie

La prima delle prospettive di ricerca presentate all'interno del volume, riferita alla necessità di creare ulteriori infrastrutture per colmare i limiti di quelle attuali, è esplorata dai contributi di Boot e Koolen, Cayless e Romanello, Neill e Schmidt, Prosser e Scholen, e Vogeler. Tutti concordano sul fatto che un discorso sullo *stack* tecnologico da adottare per le edizioni digitali debba partire in primo luogo da una riflessione

sulle basi concettuali su cui poggia e sull'interoperabilità tra progetti come primo requisito per la valorizzazione delle risorse testuali online. A questo fine, una necessità è quella di evitare il più possibile la ridondanza di modelli formali per lo stesso dominio di studio e la ripetizione di riferimenti alle stesse opere. Gli autori insistono sul fatto che i *graph-based models* incoraggiano il riutilizzo di lavori già esistenti: grazie alle ontologie, essi permettono la generalizzabilità ad altri casi d'uso mantenendo la possibilità di creare modelli più specifici laddove ce ne sia bisogno e di sovrapporre più livelli interpretativi per la stessa risorsa. Per quanto quindi gli approcci proposti siano stati studiati per le edizioni digitali, essi sono anche estendibili a ulteriori forme di interazioni con il testo, come lo scambio di frammenti testuali tra applicazioni e collezioni di testi digitali o, in generale, ad altri campi di studio che hanno la necessità di rappresentare un oggetto sotto diversi aspetti.

Boot e Koolen considerano a questo proposito la questione di come derivare triple RDF da un testo codificato in TEI e dove memorizzarle. Gli autori propongono uno strumento di annotazione open source che legge l'RDF che descrive l'edizione e che è facilmente incorporabile all'interno delle edizioni digitali grazie a un client JavaScript e a un server che permette di memorizzare e ritrovare le annotazioni fatte dall'utente, rese interoperabili grazie alla generazione di URI secondo determinate linee guida.

Il paper di Cayless e Romanello si concentra sulla mancanza di servizi di *URI resolution* per testi e loro unità citabili all'interno del Graph of Ancient World Data, un *knowledge graph* dedicato alla condivisione e interconnessione di risorse sul mondo antico, ma invitano la comunità scientifica alla discussione affinché la soluzione proposta possa essere potenzialmente estesa a qualsiasi testo. Al di là dei testi classici, infatti, non esiste alcun registro centralizzato di identificatori univoci per fonti e metadati, lasciando molte risorse come papiri e iscrizioni al di fuori della possibilità di essere analizzate e ritrovate allo stesso modo. Al fine di incrementare la presenza di vari tipi di fonti nel Graph of Ancient World Data e a collegare meglio i testi digitali con altre risorse disponibili in Linked Open Data, gli autori delineano una proposta di soluzione che consiste in tre componenti di servizi web: un registro che tenga traccia dei *text repositories*; un servizio di risoluzione degli URI che può riferirsi a una sezione di un testo o documento e a una o più versioni digitali di quel testo o documento; uno schema di metadati del documento che rappresenti le relazioni tra testi all'interno del registro, come anche quelle tra quei testi e le relative risorse esterne.

Anche Neill e Schmidt si rivolgono alla comunità di umanisti digitali nell'introduzione di SPEEDy editor, uno strumento che combina funzionalità di editor web e di annotation client. Attraverso il tool si risolve la contrapposizione apparente tra annotazioni, di per sé sovrapponibili, e markup HTML, rigorosamente nidificato, grazie alla descrizione di due sistemi di codifica: quello interno, che descrive struttura e presentazione del testo all'interno della pagina web, e quello esterno, che vi si riferisce. Partendo dal presupposto della mutabilità e fluidità del testo, la piattaforma prevede l'aggiornamento dei contenuti testuali tramite la formattazione, le annotazioni e il markup *standoff*.

Prosser e Schloen descrivono la piattaforma di ricerca OCHRE (Online Cultural and Historical Research Environment), che è stata utilizzata con successo per gestire progetti di edizioni digitali. OCHRE, sistematizzata come un database a grafo, è flessibile e personalizzabile, grazie a un modello di dati semistrutturati e organizzati in una disposizione gerarchica. Separando il concetto dell'oggetto testuale da quello del testo, il modello di dati su cui OCHRE si basa suddivide la risorsa di riferimento in unità minime di significato, come parole o grafemi, e che vengono identificate in maniera univoca e memorizzate in un documento XML separato. Questo approccio è interdisciplinare nonostante si sia dimostrato come si adatti particolarmente a corpora di testi e alle edizioni critiche nel contesto della gestione di varianti. Inoltre, l'approccio OCHRE offre flessibilità in quanto il grado più alto di atomizzazione rende possibile la modellazione di qualsiasi tipo di dati. In questo la definizione degli standard ontologici viene vista come processo secondario, non primario, offrendo allo studioso libertà di non dover decidere preventivamente quale schema concettuale adottare.

Il contributo di Vogeler chiude la sezione e approfondisce le potenzialità tecniche dei modelli descritti finora: quello gerarchico in XML, la rappresentazione a grafo tipica di RDF e le annotazioni *standoff*, esplorando la possibilità di combinare le tre. L'autore invita a rinunciare all'idea che modelli ad albero e a grafo siano fundamentalmente in opposizione, ma a considerarli piuttosto come metafore utili a tipologie diverse di lavoro. In questo modo, ad esempio, la metafora del grafo ha più successo tra le edizioni genetiche, mentre quelle diplomatiche tendono ad essere adatte a una metafora topologica, in cui il testo è posizionato in uno spazio bidimensionale e annotato con lo *standoff markup*.

Modelli formali

La seconda prospettiva, riguardante la questione dei modelli formali, è centrale nei contributi di Giovannetti e di Cools e Padlina. Questi articoli condividono con gli altri un approccio scalabile allo sviluppo di ontologie: vengono definiti o riutilizzati modelli concettuali che guidano la creazione di modelli più specifici. Tra questi, CIDOC-CRM e FRBR sono un punto di riferimento per rappresentare la semantica degli eventi, degli oggetti culturali e delle loro relazioni, ma permettono anche agli studiosi di formalizzare incertezze, dubbi e ipotesi. Questo non significa comunque che soddisfino i requisiti di ogni edizione digitale: il loro utilizzo rimane sperimentale in questo dominio. Tuttavia, a differenza dei formati e degli standard tradizionali, in un'ontologia le entità e le loro relazioni sono espresse in maniera formale. In questo modo emerge anche la conoscenza di dominio implicita che rappresenta il punto in comune dei progetti di ricerca, come decisioni e principi editoriali, assunzioni, metodologie.

Fino ad ora, tale fenomeno rappresenta più una conseguenza dell'adozione delle tecnologie del web semantico in termini di standard e modellazione che la prima intenzione dei progetti di ricerca. Per questo, Cools e Padlina invitano a uno sforzo condiviso al fine di ottenere modelli ampiamente riutilizzabili che catturino questa semantica comune, necessari per evitare silos in cui esistono solo semantiche specifiche rispetto al progetto, portando alla modellazione ripetuta degli stessi concetti che vengono modellati in una moltiplicazione di impegno e costi. All'interno del contributo, gli autori forniscono una descrizione della Swiss National Infrastructure for Editions (NIE-INE, Università di Basilea), che gestisce undici progetti. Il primo obiettivo del progetto NIE-INE è l'espressione formale delle edizioni digitali, permettendo interoperabilità semantica attraverso progetti editoriali per creare a lungo termine lo spazio per un dominio di conoscenza condiviso tra le scienze umane. Tramite un approccio scalabile che integra ontologie generiche e specifiche in base al singolo progetto, risulta necessario secondo gli autori riutilizzare tecnologie esistenti e nel contempo creare nuovi componenti, come ontologie formali e un ambiente di front e back-end.

Il contributo di Giovannetti presenta la *Critical Apparatus Ontology*, un'ontologia per rappresentare l'apparato critico di un testo come *knowledge graph* presupponendo la distinzione tra testo e interpretazione date dalla semantica formale e l'integrazione delle edizioni digi-

tali che rappresentano varianti testuali nella Linked Open Data cloud. Non è mai stata sviluppata un'ontologia comprensiva per la rappresentazione dell'apparato critico, nonostante la struttura del grafo di conoscenza sia più intuitiva rispetto alla rappresentazione gerarchica in TEI. La combinazione di TEI e tale approccio ha il vantaggio di facilitare lo sviluppo di software per la visualizzazione di varianti, fornire agli studiosi modi più efficaci per esprimere le loro analisi, eseguire ricerche di vario tipo sui dati a disposizione, incrementare interoperabilità tra edizioni digitali e infrastrutture già adottate da varie istituzioni nel campo dei beni culturali.

Progetti ed edizioni

Gli articoli di Burrows, Holford, Lewis, Morrison, Page, Velios; di Münich e Ahrend, e di Sippl, Burghardt e Wolff aprono a nuove direzioni di ricerca per la terza prospettiva, che si riferisce a progetti concreti. Tutti gli studiosi coinvolti in questi progetti testimoniano il vantaggio di assumere un approccio *data-centric* nei confronti delle edizioni digitali e in particolare negli studi sui manoscritti tramite le tecnologie del web semantico, al fine di enfatizzare il valore delle relazioni tra tipi diversi di dati anche quando essi risultano estremamente eterogenei.

Il paper di Burrows, Holford, Lewis, Morrison, Page e Velios riporta i risultati della trasformazione dei cataloghi della biblioteca Bodleiana in Linked Open Data. Attenzione specifica viene posta sui dati sulla provenienza, che sono solo semistrutturati in TEI. Viene infine dimostrato che è possibile estrarre dati di manoscritti codificati in TEI in una forma rappresentabile in RDF, caricarli in un database a grafo, incorporarli in un ambiente in Linked Data e recuperarli attraverso query SPARQL.

Il contributo di Münnich e Ahrend presenta uno stato dell'arte sulla formalizzazione della musica come grafo, prima di fornire un riassunto dell'approccio di modellazione scelto per l'edizione critica *Anton Webern Gesamtausgabe*.

Infine, il paper di Sippl, Burghardt e Wolff si concentra su un'edizione digitale di carte dell'ospedale medievale St. Katharinenhospital basata su un dataset molto eterogeneo. Grazie all'estrazione automatica delle entità presenti nel testo tramite tecniche di Natural Language Processing e l'infrastruttura sotto forma di database a grafo, gli autori hanno sviluppato un'applicazione web che supporta ricerche complesse di dati.

Conclusione

La pubblicazione di ontologie e software su Github da parte degli autori degli articoli, la descrizione dettagliata delle scelte concettuali fatte e della metodologia di ricerca incoraggiano a proseguire la discussione iniziata al Workshop. Rigorosa selezione e cura dei contributi, grande numero di riferimenti bibliografici e chiarezza dei contenuti sono solo alcuni degli aspetti che rendono questo volume una risorsa fondamentale per chiunque voglia approfondire i vantaggi di utilizzare i modelli a grafo per le edizioni digitali.

PAOLO TINTI

📖 Maria Gioia Tavoni, *Storie di libri e tecnologie: dall'avvento della stampa al digitale*, Roma, Carocci, 2021, pp. 223, € 25,00, ISBN 978-88-290-0110-1.

L'ultimo volume di Maria Gioia Tavoni nasce da un interrogativo preciso, o meglio da uno dei tanti dubbi che spesso hanno spinto la storica del libro e delle biblioteche ad esplorare territori meno indagati, se non del tutto ancora vergini, dove cogliere aspetti e problemi dell'avvicendamento della stampa e della lettura in età moderna e contemporanea. Tavoni esprime con lucidità nel capitolo conclusivo (*Dal passato, uno sguardo al futuro*, pp. 187-208), proiettato al futuro, il forte legame tra il libro e i mezzi, tecnologici, e dunque nel contempo materiali e culturali, con cui esso, in misura non facile a darsi, si offre al suo pubblico. Riferendosi al libro, l'autrice domanda infatti al lettore: «Si riuscirà con altri mezzi a riproporlo come un'ancora, o dovremo subire il suo equilibrio per riuscire a salvarlo?» (p. 193). Se infatti fosse richiesto di riassumere in un solo pensiero il significato del percorso critico e storico affrontato nel saggio, verrebbe da dire che l'autrice racconta come in passato, sin dal suo apparire, il libro abbia cercato – e trovato – nella tecnica uno dei più potenti alleati per sopravvivere, per moltiplicarsi, per trasformarsi. In altre parole l'assunto del discorso storico-critico muove dal tentativo di comprendere, davanti alla sfida dell'attuale predominio della tecnologia digitale, come e per quale motivo il libro sia sopravvissuto, a quali precari equilibri si sia adattato, quali strade si sia trovato a intraprendere, talvolta finendo in vicoli ciechi.

Anche gli storici del libro sanno, del resto, come lo sanno gli storici della scienza, che il rapporto tra progressi tecnico-scientifici e rivoluzioni culturali è tutt'altro che lineare o biunivoco. Si potrebbe tornare a pagine illuminanti di un classico come la *Storia della tecnologia* di Charles Singer, coadiuvato da Eric Holmyard e Rupert Hall (apparso a Oxford tra il 1954 e il 1955, tradotto negli anni sessanta del Novecento anche in Italia): nel terzo volume, dedicato al periodo compreso tra il xv e la metà del xviii secolo, anche la stampa contribuisce al definitivo connubio tra la scienza e la tecnologia, di cui il libro tipografico rappresenta il prodotto più duraturo e diffuso nell'Europa del tempo, e non solo. Senz'altro il codice tipografico fu fermento capace di far lievitare la crisi religiosa europea e di modificare il corso della storia dell'educazione, della progettazione, della produzione e del consumo culturale, del pensiero politico, delle scoperte scientifiche per non fare che pochi esempi. Le invenzioni dell'uomo hanno cambiato il mondo ma è pur vero che il mondo ha reso possibile la «scintilla della creazione», come ricorda la recente storia della Rivoluzione scientifica di David Wootton, che riafferma – ultimo anello della catena, forgiata da Bacone – la centralità della stampa nel secolare processo di affermazione delle moderne tecnologie.

Molte straordinarie invenzioni o numerosi perfezionamenti tipografici impiegarono anni prima di prendere il sopravvento e determinare effettivi cambi di rotta o aprire strade destinate a non interrompersi. E non si trattò solo di invenzioni tecniche, come il passaggio del torchio da un colpo a due colpi nel corso degli anni settanta del Quattrocento, o di perfezionamenti di tecniche già esistenti, come l'invenzione del corsivo, a fine Quattrocento, o della maggior articolazione di apparati conaturati alla trasformazione del testo in libro, come la normalizzazione del frontespizio o la comparsa dell'antiporta fra metà Cinquecento e Seicento, o dell'introduzione di nuovi materiali, quali la cellulosa e le colle capaci di rendere molto più rapida ed economica la fabbricazione del supporto cartaceo divorato dai torchi. Ci vollero molti decenni, a volte secoli, perché si assistesse ad alcune delle conseguenze che i mutamenti provocarono: la progressiva diminuzione dei formati, l'espressività, l'originalità e la funzionalità grafica degli stili tipografici, la nascita della copertina, la segmentazione delle tirature in base a stringenti logiche, derivate dai costi fissi, seguirono molto tempo dopo le innovazioni tecniche che ne furono la base.

Tavoni ne è ben consapevole e riconosce come alcuni tornanti nella storia del libro siano stati disegnati proprio da inaspettati o a volte imprevedibili corsi e ricorsi delle tecniche, legate ai prodotti della tipo-

grafia. Il capitolo II (*Dalla parte dei bambini*, pp. 63-94), incentrato sul lavoro minorile e sui difficili anni di apprendistato (e sfruttamento) trascorsi a fianco dei torchi, pone in relazione il crescente bisogno di aumentare la redditività della bottega artigiana prima, dell'industria editoriale poi, con l'impiego di bambine e bambini lavoratori. Nelle fonti, non numerose ma esistenti anche per il primo XVIII secolo (si veda il poema anonimo intitolato *La misère des apprentis imprimeurs*, datato 1710), le mansioni assegnate alle piccole mani e alle energiche braccia dei minori vanno dalla lisciatura del foglio di forma all'inserimento dei fogli e al loro prelievo dalle macchine piano-cilindriche. Quando il perfezionamento dei torchi meccanici rese superflua la mansione dei fanciulli, sostituiti da congegni automatici, il ruolo dei minori in tipografia mutò. E Tavoni ricostruisce una seconda fase, segnata dall'intervento sociale della Chiesa che volle offrire all'infanzia con il lavoro negli opifici, inclusi quelli tipografici, un'occasione di riscatto e di educazione professionale ancora molto carente sul fronte dello Stato. L'iniziativa pionieristica di don Bosco prima, la prosecuzione di don Luigi Orione poi rappresentarono un magistero della Chiesa volto al fare più che al proibire o al salvare.

Fra tutte le tecnologie collegate al libro non poteva mancare l'approfondimento di quelle connesse alla confezione della carta, condizione preliminare, come la definì Henri-Jean Martin, per la diffusione del libro tipografico. Una riflessione va premessa. La carta di cortecchia, nata come tutti sanno in Cina prima del II secolo a.C., non arrivò in Occidente se non molto tardi, grazie alla mediazione degli arabi che ne svilupparono e perfezionarono la produzione solo dopo l'VIII secolo. E giunse in Europa intorno al 1150. Ma dovettero passare altri tre secoli prima di vederla adoperata negli incunaboli, dopo l'impiego nei documenti amministrativi e nei codici manoscritti. E ancora Aldo Manuzio non rinunciò a stampare su pergamena, per tirature editoriali rivolte a fette di mercato assai elitarie. Né trascurò altre opzioni, come la carta azzurra, da lui introdotta nel 1514 in tipografia come alternativa alla ben più costosa pergamena, con l'intenzione di offrire alla sua esigente clientela un'emissione di lusso, di livello intermedio tra l'ordinaria carta di stracci e la pelle animale. Quanto gli influssi orientali e il gusto dei greci, approdati copiosi in Occidente dopo la caduta di Costantinopoli, abbiano influito sul primato aldino, non è attestato da fonti specifiche, ma certo è più che fondata ipotesi. Eppure il primato cartaceo aldino non ebbe lo stesso seguito di altre sue invenzioni: la carta azzurra, come si sa, rimase supporto residuale anche quando vennero introdotti sistemi

di colorazione più economici di quelli cinquecenteschi. Molto più conseguente fu l'implementazione in tipografia delle innovazioni che coinvolsero la fabbricazione della carta a fine Settecento e a metà Ottocento. Il cilindro olandese, nato per sminuzzare più rapidamente gli stracci ed ottenere una pasta più fina, apparve a fine Seicento e si diffuse solo un secolo dopo, anche se non in modo omogeneo, in Europa. A esempio, a Faenza fu introdotto nel 1788 mentre Bologna dovette aspettare l'Ottocento inoltrato, come apprendiamo dagli studi di Augusto Ciuffetti.

Le macchine continue, capaci di produrre bobine di carta anziché fogli singoli da raccogliere in risma, unite all'uso della pasta di legno e di cellulosa, ritrovati che si diffusero dall'età napoleonica al maturo Ottocento, rappresentarono la soluzione complementare alla nuova macchina tipografica. Alimentata a vapore, ampliata nell'area imprimente grazie al meccanismo della forma cilindrica, nata negli Stati Uniti ed in Inghilterra all'epoca della cosiddetta seconda rivoluzione industriale, la rotativa si completò con l'alimentazione della carta a bobina. Il processo qui descritto è opportunamente ricordato ad alcuni dei prodotti tipografici che più lo stimolarono, lo sostennero anche finanziariamente, ossia i giornali e i *feuilletons*, a loro volta espressione di una rinnovata società di lettori. Non a caso nel III capitolo Tavoni pone al centro della sua analisi proprio i giornali e i loro nuovi lettori, fra cui le donne (*Il balzo dei giornali e i problemi della carta*, pp. 95-120).

Si potrebbe credere, da quanto riferito, che il volume di Tavoni si esaurisca nella ricostruzione storica delle «magnifiche sorti e progressive» del libro a stampa, passato per almeno quattro potenti trasformazioni negli ultimi duemila anni. L'autrice sa invece trasmettere al lettore la complessità dei fenomeni che racconta. Fenomeni che nel saggio sono affrontati con il ricorso a fonti e a saperi i più distanti, con l'ambizione di comprendere e di trasformare tali fenomeni in problemi nuovi, chiarendo le zone più oscure e gettando l'ombra del dubbio sulle certezze anche più consolidate. Almeno tre capitoli su sei, quelli con cui il libro si porta alle sue conclusioni, sono legati da un sottile filo rosso. La corsa in avanti sospinta dalle scoperte e dalle migliorie tecniche, sobillata dalla dimensione capitalistica e industriale volta al massimo profitto con il minimo investimento, conosce alcune battute d'arresto. A Tavoni interessano anche gli uomini, e le donne, che hanno saputo ritornare indietro, per ridare al libro tipografico quanto la trasformazione industriale stava sottraendo loro. Movimenti artistici d'avanguardia come Arts and Crafts di William Morris prima, la Secessione viennese poi, le riviste italiane fra Otto e Novecento, spianano la strada a una diversa rivoluzione

tecnologica, questa volta etimologica, che guarda al ritorno ciclico alla *téchne* dei greci, o alle *artes* medievali, ossia al saper fare proprio di artigiani e artisti uniti sotto un comune sentire, in certo senso anche politico. Acquistano allora un significato profondo le esperienze di Alberto Tallone, di Victor Hammer, di Giovanni Mardersteig, di Richard Rummonds che con sensibilità a volte opposte sono tuttavia accomunati non da un'identica concezione del libro manuale ma da pari devozione nei confronti dell'atto creativo che mente dello stampatore, mano dell'autore, cuore dell'artista e occhio del lettore concorrono a suscitare.

Anche il capitolo incentrato sulle tecnologie tipografiche nelle storie, meglio nei romanzi, (capitolo V: *La fiction: un altro caso a sé*, pp. 157-186, già apparso in prima stesura nel 2018, come informa la puntuale *Nota al testo*, p. 19) reca un'impronta, non si direbbe nostalgica ma forse meditativa sul mondo di vecchi artigiani che tanto Balzac quanto Ezio D'Errico hanno posto a fondamento dei loro racconti. Imbevuta di duro realismo la prima, provocata da un desiderio di evasione narrativa la seconda, entrambi gli scrittori di tipografia trasformano in finzione le metamorfosi del libro e della sua secolare avventura tecnologica.

Il volume, di facile leggibilità, pur trattando di tecnica non si trincerava mai dietro al tecnicismo: ad ulteriore prova di ciò, si è voluto corredarlo di un utile *Glossario* (pp. 209-213), dove lo xilografo Edoardo Fontana affronta la spiegazione dei termini tecnici più complessi.

ROSY CUPO

📖 Paolo Trovato, *Sguardi da un altro pianeta. Nove esercizi di filologia (Lai de l'ombre, Libro de buen amor, Lazarillo, fonti storiche e musicali)*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2019, pp. 318, € 24,90, ISBN 978-88-3359-176-6.

Nel 2019 Paolo Trovato ha consegnato alle stampe il volume qui recensito, attribuendogli un eloquente doppio titolo; la prima parte, modellata sul noto studio di Conor Fahy, addita la caratteristica comune ai casi oggetto della trattazione nel loro essere «testi lontani da quelli su cui normalmente lavorano gli italianisti: testi crociati in latino, resoconti e guide di pellegrinaggio italiani e non; frottole musicali ... ; testi spagnoli e francesi di tradizione controversa» (p. 9). La seconda parte intende circoscrivere nettamente i confini entro cui l'autore vuole mantenersi: il metodo, cioè, della «filologia senza aggettivi» (p. 10) di Contini (alla cui

memorabile serie di *Esercizi* il titolo rinvia), Bédier, e ancora di Maas, Pasquali, Timpanaro, Segre.

Il primo capitolo, «La tradizione manoscritta del *Lai de l'ombre*. Riflessioni sulle tecniche d'edizione primonovecentesche» nasce *a latere* dello straordinario cantiere dantesco cui Paolo Trovato si è dedicato, con l'aiuto di un piccolo gruppo di giovani studiosi, negli ultimi dieci anni. Nel proporsi, infatti, di contribuire a superare l'*empasse* della questione filologica rappresentata dalla *Commedia*, ha deciso di affrontarla non da tardo epigono, ma da pioniere; tra i due poli opposti dell'edizione Petrocchi, allestita secondo criteri rigorosi e innovativi per l'epoca, ma purtroppo rapidamente superati, e l'edizione Sanguineti, provocatoriamente condotta sul criterio del *bon manuscrit*, al fine di dimostrare in maniera incontrovertibile come il metodo di Lachmann sia ancora l'unica strada percorribile per affrontare una tradizione complessa come quella della *Commedia*, Trovato ha avviato una sistematica analisi e messa a punto di tutti gli aspetti ad esso legati. Il *Lai de l'ombre* rappresenta, in effetti, il problema forse più spinoso, su cui il metodo lachmanniano era (parzialmente) naufragato. Lo scopo dichiarato dall'autore (espresso mescolando alle proprie le celebri parole di Contini) è di applicarsi a un «esercizio ... modesto e ... istruttivo: "tornare con animo e informazione di postero agli incunaboli del mestiere e collaudare, a distanza di ottanta e più anni"» l'efficacia della strumentazione filologica alla luce delle più recenti e innegabili conquiste; conquiste, nel caso specifico, in buona parte derivate ancora dai corposi lavori preparatori alla *Commedia* (i tre poderosi volumi di *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*). Tra questi, è sicuramente da annoverarsi l'aver saldamente ricondotto lo spettro del bipartitismo, con l'aiuto di argomentazioni di tipo storico e statistico, a fenomeno del tutto naturale, circoscritto e pertanto, governabile (legato al tasso di dispersione del numero di copie in tradizioni di opere medievali, che si aggira mediamente tra il 70 e il 90%); così come l'aver riformulato, con una più razionale e utile concettualizzazione, l'altrettanto dogmatico e sfuggente concetto di archetipo. La principale novità introdotta da Trovato nell'affrontare la delicata questione, rispetto agli studi da Bédier in poi, sta nel rifiuto di far gravare la ricostruzione dei rapporti tra i testimoni su un «nombre des fautes ridiculement petit» (p. 13), proponendo di ampliare il numero dei luoghi testuali significativi; ciò comporta la necessità di prendere in considerazione, oltre ai pochissimi errori congiuntivi o disgiuntivi, gli «accordi in innovazione», con la consapevolezza che essi, considerati singolarmente, non possono sottrarsi al legittimo dubbio della polige-

nesi, ma altresì che «l'eventualità della poligenesi è inversamente proporzionale alla numerosità degli accordi non contraddittori» (p. 24).

Dopo aver enunciato i principi generali ai quali ha inteso attenersi, discutendone efficacemente l'attendibilità assoluta e relativa (relativamente, cioè, alla tenuta del principio rispetto all'opera in oggetto, e in particolare riguardo alle peculiarità stilistiche dell'autore) procede mantenendo in vita solo quelli ritenuti inattaccabili; la prudenza guida le scelte di Trovato, che ad esempio rifiuta di fondare il giudizio sulla bontà o rilevanza della singola variante sulla presenza della rima tecnica e ricca «nella consapevolezza che la ricerca o il rifiuto di manierismi troppo insiti in rima potrebbero, almeno in qualche caso, risalire a copisti particolarmente "sensibili"» (p. 25); ma accoglie invece il criterio dell'aumento del «tasso di intertestualità», non generalmente valido, ma accettabile per questo autore, la cui sostenutezza formale è già ampiamente riconosciuta dagli studiosi ed è stata spesso convincentemente impiegata per dirimere spinose questioni attributive.

Grazie al delicato equilibrio che Trovato riesce a istituire tra la prudenza da un lato, e la necessità, dall'altro, di ampliare il numero dei luoghi testuali rilevanti, deriva la costituzione di un nuovo *stemma codicum*, che accoglie le intuizioni dei precedenti editori e le affina in maniera da individuare una prospettiva inedita e alternativa. Il risultato è un nuovo stemma, anch'esso bifido, che tuttavia non delude lo studioso; almeno, non lo studioso che non desideri abdicare completamente al proprio ufficio, chiedendo una risoluzione meccanica di ciascun problema, ma che ricerchi nel metodo di Lachmann soltanto una netta e ragionevole delimitazione della possibilità di esercitare quella soggettività che rimane parte ineliminabile di qualunque «attività eminentemente critica, interpretativa ... non diversamente dalla realizzazione di una buona edizione conservativa» (p. 23). La filologia lachmanniana, così liberata dall'insostenibile peso di recuperare dall'oblio l'Originale perduto, può pertanto tornare a svolgere il suo compito di orientare e supportare l'editore nelle scelte che ha il dovere di compiere.

Il secondo capitolo: «Sguardi da un altro pianeta al testo (e al metro) del *Libro de buen amor*» mostra i convincenti risultati che possono derivare, in ecdotica, dalla fruttuosa sinergia tra strategie e specializzazioni diverse; l'attenzione ai dati materiali e alla consistenza del manoscritto (ad esempio, il riconoscimento di interpolazioni e di aggiunte sulla base dell'analisi paleografica, così come lo studio eziologico delle lacune, meccaniche e non, dei manoscritti) unita a una ricerca di convergenza tra questi ultimi e quelli derivanti dall'analisi inter e intratestuale mostrano

indiscutibilmente il punto più alto, sia in termini di affidabilità che di risultati, cui la filologia può e deve aspirare. Interessantissimi e davvero illuminanti i parr. 7-9, in cui Trovato accoglie e amplia la riflessione sul «piccolo terremoto di aggiustamenti metrici [*che può essere*] provocato, per effetto domino, da un'unica congettura ben assestata» (p. 97), cioè la constatazione che la quasi totalità delle impermetrie riscontrabili negli alessandrini del *Libro de buen amor* sia attribuibile a interpolazioni non autoriali di «marcatori del discorso diretto», ritenuti indispensabili dai copisti (inseriti dunque con progressione esponenziale) per “guidare” il lettore nella comprensione del «teatrale dialogato ruiziano».

Strettamente apparentato al primo saggio dalla volontà di ribadire «la aplicabilidad del neolachmannismo a tradiciones modernas» (p. 109) e al secondo saggio dal caso studio, appartenente a «un altro pianeta», è la «Segunda mirada desde otro planeta» (cap. III), in cui la mancanza di conoscenze specifiche, preliminarmente dichiarata, viene compensata da uno sguardo fresco e più «libero da ogni condizionamento culturale» (p. 60). Qui l'autore ingaggia un amichevole quanto serrato confronto con la posizione antilachmanniana più volte ribadita da Francisco Rico, ponendo al centro della discussione la complessa tradizione del *Lazarillo de tormes*. Le incursioni disfattiste del celebre studioso spagnolo sono riassumibili nella constatazione che le moderne edizioni critiche sono delle «ediciones ecléctica», in cui ciascuna variante viene discussa singolarmente alla luce di criteri di volta in volta diversi e di discutibili, soggettive valutazioni stilistiche; o, nei casi migliori, nella produzione di edizioni assecondanti il gusto personale del filologo, reso con la riuscita espressione: «*tot homines lachmanniani, tot sententiae*» (p. 113).

Alle «provocaciones» di Rico, plausibili ma certamente da mettere in conto non alla validità dello strumento filologico in sé, quanto piuttosto ad un cattivo uso dello stesso, Trovato oppone una proposta di rivalutazione della questione fondata su criteri certi, oggettivi ed espliciti, e mostrandone la tenuta con la formulazione di una ipotesi testuale senz'altro ben difesa, e soprattutto ribadendo che «tambien en casos límites como el representado por el Lazarillo, “the genealogical method is the worst kind of textual criticism except for all the others”» (p. 144).

I capp. da IV a VII, introdotti dal significativo titolo: «Per le nozze (rinviate) tra storia e filologia» (cui seguono i capp. V: «Sulle guide tardo-medievali di Terrasanta»; VI: «Per lo studio dei più antichi processionali francescani»; VII: «Come pubblicare i testi di pellegrinaggio. Edizioni storiche vs edizioni letterarie o semplicemente buone edizioni?») perseguono lo scopo di mostrare come il metodo neolachmanniano possa

rivelarsi utile e anzi indispensabile anche in ambiti non propriamente letterari; certamente, la filologia neolachmanniana può diventare pericolosa nelle mani di uno sprovvéduto, e una edizione viziata da macroscopici errori di metodo oltre che gettare un'ombra, come l'autore sottolinea, sul metodo e sulla sua efficacia in generale, è gravida di nefaste conseguenze soprattutto per testi, come i resoconti di pellegrinaggi e i documenti storici in genere, dei quali con minor frequenza vengono pubblicate edizioni aggiornate. Ritorna dunque, in questi capitoli, l'idea nobile della filologia di "servizio", senza che ne venga minimizzata la portata delle competenze necessarie, da un punto di vista linguistico, storico, stilistico, letterario. Un esempio tra tutti particolarmente "gustoso" è rappresentato dall'analisi dell'unico manoscritto attraverso cui ci è giunto il *viaggio di Alessandro Rinuccini*; grazie a un'«analisi in senso largo filologica», e alle lucide argomentazioni con cui vengono interpretati i dati emersi, Trovato riesce a suffragare la tesi secondo cui sarebbe stato l'autore medesimo ad aver allestito il testimone, assemblando materiali scritti di proprio pugno in tempi diversi.

Il cap. VIII: «In margine alle edizioni critiche delle frottole di Ottaviano Petrucci. Appunti linguistici, stilistici e metrici», costituisce una incursione nel "pianeta" della «musica cortigiana»; al di là delle sempre utili e sensate osservazioni dell'autore, e delle novità che un approccio da storico della lingua può certamente apportare anche a questo tipo di produzione (i cui scopi esulano dalla fruizione squisitamente letteraria) ciò che preme rilevare è l'individuazione di un apparente inconciliabilità tra gli scopi di una edizione critica "classica" e quelli di una edizione che persegua non l'obiettivo di un «ripristino forzoso del testo d'autore originale» bensì la «ricostruzione del testo che pervenne ai musicisti» (p. 285). Ancora una volta l'autore dimostra l'inconsistenza del dilemma, a patto che l'edizione, se pur tarata maggiormente sull'asse della fruizione che non su quello della produzione, non sia autorizzata a introdurre «parole misteriose o involontariamente comiche», la cui restituzione sarebbe stata non solo possibile ma auspicabile.

Completano il volume due appendici («A. Some thoughts about "Ars edendi"» e «B. Qualche riflessione su alcuni manuali recenti, compreso il mio») che svolgono efficacemente la doppia funzione di corollario e sigillo, recando la trascrizione di due brevi interventi, i quali partono dall'occasione specifica (la presentazione del manuale *Everything you Always Wanted to know about Lachmann's Method*, 2014) per ribadire l'esigenza di una concezione della filologia più aperta, sia a utili incursioni in altri settori, sia a fruttuose collaborazioni con discipline affini e

non; e che desidera conquistarsi nuovi spazi, uscendo dai confini nazionali per spiegare le sue ragioni e fare proseliti nel mondo.

In conclusione, questo bel volume di Trovato, che riunisce studi e interventi precedentemente pubblicati in sedi diverse, e che riflette questa molteplicità di “occasioni” e di stili comunicativi diversi, ritrova una sua fondamentale unità nell’idea di filologia che l’autore si propone di additare e difendere: questa è compendiata dalle parole dello studioso Alberto Montaner Frutos, insieme al quale Trovato rammenta al lettore che lo scopo di un’edizione critica è di «intentar entender el texto de una obra, en sus dimensiones tanto sincrónica ... como diacrónica, y a partir de ello hacérselo accesible al lector (empezando por el especialista)» (p. 60): un’idea tutto sommato disarmante nella sua semplicità eppure spesso difficilissima da attuare. La via segnata dall’autore consiste nel fondere i rigorosi insegnamenti dei Maestri alle istanze più innovative, che esigono il profondo rispetto, oltre che del testo e dell’autore, anche del destinatario dell’edizione, e dunque impongono all’editore di assumersi fino in fondo la responsabilità delle soluzioni adottate, e contemporaneamente di esercitare il diritto/dovere a selezionare, sacrificando ciò che non è rilevante; viene inoltre sostenuta la bontà, e quasi la necessità, ancor oggi non pienamente condivisa, della proposta di integrare edizione e commento: solo così è possibile condividere con gli altri studiosi le deduzioni che una intima e prolungata frequentazione del testo solitamente concedono, e che vengono spesso sacrificate sull’altare di una tetragona concezione dell’edizione critica. Alla talvolta sferzante franchezza delle opinioni espresse si affiancano, nella prosa di Trovato, una sottile ironia e una indubbia efficacia espressiva che rendono questo volume, complesso e tecnico, irto di ardue questioni filologiche, anche di godibilissima lettura.

VALENTINA ZIMARINO

📖 Bruno Bentivogli, Francesca Florimbii, Paola Vecchi Galli, *Filologia italiana. Seconda edizione*, Milano, Pearson, 2021, pp. VIII + 312, € 25,00, ISBN 9788891909770.

A distanza di quasi un ventennio dalla prima pubblicazione, riappare in una nuova edizione, ampliata e aggiornata, il manuale *Filologia italiana* di Bruno Bentivogli e Paola Vecchi Galli – a cui si aggiunge, per questa nuova uscita, anche Francesca Florimbii. Il nuovo volume, edito da Pear-

son (disponibile anche in formato e-book sulla piattaforma MyLab), viene presentato in una *Premessa*, firmata dai tre autori, che chiarisce le «necessità di un nuovo aggiornamento» (p. v) del manuale stampato nel 2002 da Bruno Mondadori. Un rinnovamento che muove senz'altro dall'esigenza di rivedere i contenuti del volume, secondo i «nuovi metodi dell'ecdotica» (p. v) – vale a dire le nuove tecnologie e la loro applicazione –, ma soprattutto dalla necessità di un nuovo approfondimento bibliografico, evidente sin dalle prime pagine.

Nondimeno, il manuale conserva la sua configurazione originale e la divisione in tre parti, una storica, una metodologica e una di casi di studio della nostra tradizione letteraria. Una partizione che, possiamo dirlo, rappresenta uno dei punti di forza di questo volume: la scansione nei tre percorsi tematici – che si aprono, dopo la già citata *Premessa* (p. v), con la *Sezione storica: la filologia in Italia* (pp. 1-46), a cui seguono la *Sezione Metodologica: l'edizione critica* (pp. 47-137) e quella dedicata agli *Esempi* (pp. 140-294) – offre strumenti utili (non solo agli addetti ai lavori, ma anche a chi si avvicina alla Filologia per la prima volta) per comprendere la disciplina. Nel novero dei manuali universitari che negli ultimi anni sono proliferati – fra cui, per citarne solo alcuni, ricordo *Fondamenti di critica testuale* a cura di Alfredo Stussi (Bologna, Il Mulino, 2006), *L'edizione critica del testo letterario. Primo corso di filologia italiana* di Michelangelo Zaccarello (Firenze, Le Monnier Università, 2017) e *Filologia della letteratura italiana* (nuova edizione, Roma, Carocci editore, 2021) di Pasquale Stoppelli – il più recente *Filologia italiana* di Bentivogli, Florimbii e Vecchi si distingue per l'immediato 'incontro' con il lettore, a cui consegna con ordine e chiarezza tutte le chiavi per muoversi in campo filologico.

Anzitutto quindi la *Sezione storica*, di cui, anche nella presente edizione, è autore Bruno Bentivogli: questa prima parte, riproposta secondo il medesimo impianto della vecchia edizione, muove da un rinnovato interesse per la storia della filologia italiana e si concentra su ciascun secolo della nostra letteratura, guardando ai metodi e alla tradizione dei testi. Ciascun capitolo, in tutto dieci, è corredato di una *Bibliografia consigliata* – aggiornata secondo le ultime novità apparse nel panorama degli studi filologici – così da approfondire, per nuclei tematici, l'evoluzione della disciplina.

In effetti, è in chiusura del capitolo dieci, *Il secondo Novecento* (pp. 40-46), che Bruno Bentivogli si sofferma sul tema della «vivacità delle discipline filologiche» (p. 45), che si snoda in una dicotomia specialismo/scuola: da un lato si nota la fiorente e «intensa attività di collane speciali-

stiche, di testi e studi, che hanno affiancato quelle dell'Accademia della Crusca e della Commissione bolognese ... » (*Ibidem*), dall'altro,

si potrà osservare come questioni di ordine testuale trovino sede di discussione anche in edizioni indirizzate a un pubblico ampio, ivi comprese alcune benemerite collane economiche (*in primis* la collana «Nuove Edizioni – Classici Italiani» Rizzoli-Bur). Il costituirsi della disciplina con caratteristiche di totale autonomia e rispetto, da un lato, alla filologia classica e romanza, dall'altro alla letteratura italiana, trova conferma nel ruolo non più accessorio da tempo acquisito nelle università, e fortemente riaffermato nelle riforme degli ordinamenti didattici. D'altra parte, proprio l'acquisita autonomia della disciplina, per la specificità dei contenuti, ma anche del metodo, insieme alla necessità di soddisfare esigenze didattiche sempre più urgenti, ha indotto autorevoli specialisti a pubblicare manuali di filologia italiana, a partire dagli anni settanta, dunque a più di sessant'anni dalle pionieristiche pagine di Rajna. (pp. 45-46)

Con la *Sezione metodologica: l'edizione critica* (pp. 47-137) si avvia la disamina dei processi ecdotici a cui il filologo sottopone il testo letterario. A partire dai concetti di «critica testuale» (p. 48), di «edizione critica» (*Ibidem*), di «filologia di copia» e «d'autore» (p. 49) Paola Vecchi, autrice di questa seconda parte del volume, ci introduce con queste parole ai 'compiti' del filologo:

All'editore critico di un testo della nostra letteratura antica spetta quindi in primo luogo – e prevalentemente in assenza di autografi – il compito del restauro, ovvero di individuare queste corrottele e di sanarle. In prospettive e con metodi differenti il filologo affronta invece l'ambito della letteratura moderna e contemporanea, che può avvalersi di redazioni plurime e autografe dell'opera, stampe più o meno autorizzate, stesure provvisorie e abbozzi d'autore, tutti conservati. Grazie a essi l'editore critico deve censire, interpretare e rendere la mutevolezza e la 'fluidità' della scrittura di un autore (poeta, romanziere, critico o storico che sia...). (p. 49)

Si riassume così gran parte del lavoro ecdotico che nei successivi capitoli viene poi discusso e ampliato in tutte le sue fasi. Paola Vecchi procede infatti con l'esame dei singoli momenti che conducono all'edizione critica, a partire dalle nozioni propedeutiche su manoscritti, edizioni antiche e processi di stampa, utili a orientare anche un lettore alle prime armi.

Vale la pena soffermarsi sul capitolo quinto di questa sezione, intitolato all'*Edizione fotografica, diplomatica e interpretativa* dei testi, nonché ad *Archivi e siti* (pp. 61-65): è infatti questa una delle novità più rile-

vanti del nuovo manuale. L'autrice si sofferma a illustrare gli strumenti cartacei e digitali necessari alla *recensio*. Cataloghi, inventari e indici – i ferri del mestiere di filologo – tra cui non possono mancare l'IMBI, vale a dire l'*Inventario dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, fondato da Giuseppe Mazzatinti (Bologna, poi Firenze, Olschki, 1890-1907, 110 voll., qui a p. 69), l'*Iter italicum* di Paul Oskar Kristeller (London-Leiden, Warburg-Brill, 1963-1992, 6 voll., qui a p. 67), cui si affiancano, fra gli altri, l'IGI, cioè l'*Indice Generale degli Incunaboli* (Roma, Libreria dell'Istituto poligrafico dello Stato, 1943-1981, 6voll.) e lo IUPI, ovvero sia l'*Incipitario unificato della poesia italiana* (a cura di M. Santagata, Ferrara-Modena, Istituto di Studi Rinascimentali-Panini, 1988, vol. I-II; vol. III: *Edizioni di lirica antica* a cura di B. Bentivogli e P. Vecchi; vol. IV: *Bibliografia della lirica italiana nei periodici*, a cura di S. Bigi e M.G. Miggiani, 1996, qui a p. 69).

Ampio spazio viene peraltro dedicato ai siti web di prestigiosi archivi e biblioteche (cui rinviano link diretti) – come quello dell'*Archivio Pascoli* della Casa Museo di Castelvechio Pascoli (Barga), quello della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, dell'Apostolica Vaticana, della Nazionale di Napoli e della Nationale de France (p. 62). Non solo: Paola Vecchi ci introduce ad alcuni progetti digitali volti all'inventariazione e alla catalogazione degli autografi e delle biblioteche degli scrittori della nostra letteratura. È il caso del portale *Manzoni Online. Carte, libri, edizioni* (p. 63) coordinato da Giulia Raboni; di GADDAMAN *Archivio digitale dei manoscritti di Carlo Emilio Gadda* (p. 62) a cura dell'Università di Pavia e diretto da Claudio Vela e Paola Italia, o ancora del *Fondo manoscritti di autori moderni e contemporanei* istituito nel 1980, sempre a Pavia, da Maria Corti.

Dagli strumenti – cartacei o digitali – necessari per un censimento della tradizione di un testo letterario, si passa alle norme di schedatura dei testimoni manoscritti e a stampa. E anche qui l'autrice interviene aggiornando il manuale del 2002 con nuove e preziose informazioni, vale a dire introducendo lo specchietto *Che cosa (è bene) sapere di un manoscritto: la scheda* (p. 67) in cui fornisce l'elenco dei campi da compilare nella descrizione analitica di un testimone.

È nell'esaminare una delle fasi costitutive del metodo ecdotico, cioè la *classificatio*, che Paola Vecchi accompagna il lettore nel territorio della cladistica, un «nuovo metodo di ordinare le copie di un testo che utilizza come linee guida non solo gli errori ma anche le varianti» (p. 81). La cladistica,

resa possibile, per la quantità dei dati analizzati, dai mezzi digitali, è in grado di fornire indicazioni genetiche soprattutto per trasmissioni particolarmente rielaborative: ad esempio, la poesia dei cantari, sottoposta a variazioni formulari e a interventi poligenetici dei copisti che possono alterare l'interpretazione dei processi *qualitativi* (cioè fondati sugli errori) della tradizione. Basato invece su aspetti *quantitativi*, il metodo cladistico può utilmente collaborare con l'ecdotica 'lachmanniana'. (p. 81)

Questa metodica approfondita nella seconda sezione del manuale, seguendo la scia di Michelangelo Zaccarello (*L'edizione critica del testo letterario*, p. 187), rappresenta una novità di rilievo nell'ambito degli studi filologici degli ultimi anni, che prendono in prestito dalla biologia anche il *cladogramma* (o *dendrogramma*): Paola Vecchi riporta così l'esempio dell'edizione critica dei *Cantari della Reina d'Oriente* di Antonio Pucci, a cura di Attilio Motta e Williams Robins, pubblicata per la Commissione per i Testi di Lingua a Bologna nel 2007. In questo caso il cladogramma è stato disegnato da Robins come un «albero senza radice sulla base di varianti condivise» (p. 82), con l'ausilio del software cladistico MacClade 4.06. L'albero tuttavia non appariva orientato secondo le consuete filiazioni verticali fra i testimoni:

Per «orientare l'albero individuando la posizione dell'antenato comune o archetipo», occorre perciò andare oltre, verso «una combinazione dei metodi qualitativo, cladistico e statistico» che ci permetta di «individuare i principali rapporti fra i testimoni, anche senza ricorrere alla nozione di 'errore'». ... Se ne ricava, pur con tutte le cautele riguardo alla «natura provvisoria» del grafico, l'immagine più plausibile della tradizione. (pp. 82-83)

A conclusione di questa ampia sezione che ripercorre tutta le fasi di genesi e applicazione del metodo filologico moderno, è di rilievo il capitolo ventiseiesimo, composto per questa nuova edizione da Francesca Florimbii, dal titolo *Il tempo digitale dell'ecdotica: una nuova filologia?* (pp. 134-136). L'autrice si sofferma sugli strumenti a servizio della filologia digitale, sul loro utilizzo e sui risvolti in ambito editoriale, e illustra quindi i prodotti di questo nuovo campo dell'ecdotica, quali:

le edizioni testo e/o immagine; le edizioni scientificamente controllate; gli archivi multimediali e le collaborazioni fra editore, lettore e utente. Nel primo gruppo si raccolgono le digitalizzazioni di testi critici, ricavati da edizioni più o meno recenti, ma sempre validate dalla comunità scientifica; le banche dati di immagini di patrimoni manoscritti custoditi da enti pubblici o privati, l'uno

e l'altro modello assieme. Con i prodotti del secondo raggruppamento si entra invece nell'ambito della vera edizione digitale. (p. 134)

A proposito dell'allestimento del testo digitale criticamente condotto, non si potrà prescindere dall'acquisizione del linguaggio xml (eXtensible Markup Language) che, attraverso un'operazione di codifica effettuata con l'ausilio di tag conformi allo schema Tei Lite, consentirà la costituzione del testo e della sua marcatura.

Fin qui, l'innovazione corrisponde alla proliferazione di nuove potenzialità. Tuttavia,

all'aumento delle potenzialità rappresentative del testo e della notevole mole di documenti che lo testimoniano, nonché ai benefici derivati dalla elevata quantità dei dati messi a sistema – indubbiamente utili ad accrescere, tanto da parte dell'editore quanto dell'utente, la conoscenza del testo e nel suo spessore sincronico, ovvero nel suo farsi diacronico –, non si affianca un particolare progresso di carattere interpretativo. (p. 136)

Si arriva così alla terza e ultima sezione del manuale, dedicata agli *Esempi* (pp. 139-294). Questa parte si amplia notevolmente rispetto al volume del 2002: si passa infatti dai dieci casi di studio (undici se aggiungiamo *Appendice. Il Diario postumo di Eugenio Montale*, alle pp. 164-168) della prima edizione ai quindici della seconda. Si tratta di opere della letteratura italiana a cui gli editori critici, talvolta anche con metodiche (ed esiti) differenti, si sono dedicati nelle loro indagini filologiche. Questi esempi consentono così al lettore, anche a quello meno esperto, di vedere applicata la teoria illustrata nelle pagine precedenti: penso all'operazione filologica compiuta da Silvia Rizzo, con la collaborazione di Monica Berté, per l'edizione delle *Res Seniles* di Petrarca, qui discussa nel capitolo *Dal volgare al latino (e ritorno): le Res Seniles di Francesco Petrarca* (pp. 179-188); ovvero a quella realizzata da Renzo Rabboni (Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2015-2016, 2 voll.) per la sua edizione critica di *Senilità*, di cui sono ripercorse le fasi nel capitolo *Un romanzo fra due secoli: Senilità di Italo Svevo* (pp. 276-284).

È necessario infine dedicare alcune parole all'*Indice dei termini filologici* (pp. 295-300) che, come nella precedente edizione, è collocato al termine della terza sezione. Il glossario fornisce un elenco ampliato e aggiornato dei tecnicismi citati nelle sezioni precedenti (dove i lemmi in questione sono evidenziati in grassetto). Chiudono il volume un dettagliato *Indice dei manoscritti* (pp. 301-304), menzionati all'interno del manuale, e l'*Indice dei nomi* (pp. 305-312).

A conclusione di un percorso che si colloca fra tradizione e innovazione, che non perde mai di vista la storicità della filologia, ma che pure non ne trascura la continua evoluzione, non sfugge che il volume di Bentivogli, Florimbii e Vecchi rappresenta un ottimo ‘manuale d’istruzioni’ per acquisire i «principi regolatori della disciplina» (p. v), e al contempo apprendere le «nuove possibilità di pubblicare l’opera letteraria» (*Ibidem*).

ALESSANDRO VUOZZO

📖 Alberto Cadioli, «*La sana critica*». *Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, Firenze, Firenze University Press («*Moderna/Comparata*», 38), 2021, pp. 269, € 16,90, ISBN 978-88-551-8359-8.

In risposta a chi giudicava l’attività del Leopardi filologo carente sotto il profilo dell’innovazione metodologica, Sebastiano Timpanaro ha osservato come l’intero corso della disciplina sia stato caratterizzato da un’evoluzione lenta e continua, attraverso «graduali raffinamenti» piuttosto che per «*coupures épistémologiques*», le quali, anzi, sarebbero state «finora in filologia testuale assai più rare e meno drastiche che in altre scienze» (S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 1997³, pp. 153-154). È a simili «graduali raffinamenti» dei metodi ecdotici, indagati all’interno dello sfaccettato contesto della cultura letteraria ed erudita milanese dei primi vent’anni del secolo diciannovesimo, che ci introduce l’autore di questo volume, attingendo a documenti per lo più poco noti o in ogni caso bisognosi di nuova considerazione critica. La ricerca non è infatti dedicata alla ricostruzione dell’attività filologica di autori ampiamente studiati come Foscolo, Monti o lo stesso Leopardi – di cui però si parla in rapporto alla sua collaborazione con Antonio Fortunato Stella (pp. 37-38; 138-139; 167-169) –, ma al «lavoro di editori che hanno contribuito, spesso come curatori anonimi, a realizzare stampe al loro tempo innovative» (p. 11); editori critici, o paleocritici, accomunati da una particolare sensibilità al dato testuale, al rispetto della volontà d’autore e ad altri elementi appannaggio di quella che allora veniva chiamata la «sana critica», ovvero la filologia. Lo studio pone dunque al centro dell’attenzione figure di editori e profili di edizioni di classici italiani uscite a Milano nei primi decenni dell’Ottocento che permettono di ripercorrere la storia dello sviluppo di alcune particolari prassi ecdotiche e dei dibattiti che ne accompagnarono sovente l’apparizione.

Milano è a all'inizio del XIX secolo, durante il periodo napoleonico, prima, e poi ancora durante la Restaurazione, la capitale libraria d'Italia per numero di iniziative editoriali e rilevanza culturale. Il primo capitolo (pp. 15-42) è interamente dedicato a ricostruirne le specificità, con particolare attenzione al contesto circoscritto della produzione e della circolazione di libri. In questo ambito vengono individuati dall'autore «tre assi portanti»: il collezionismo, le biblioteche pubbliche e le iniziative di stampatori ed editori (p. 16). All'interno del patrimonio librario privato si potevano annoverare prestigiose collezioni allestite o ereditate da alcune personalità, come Gian Giacomo Trivulzio o Gaetano Melzi, che ricoprirono un ruolo attivo nella curatela di edizioni di classici, potendo spesso contare su codici, stampe o addirittura – è il caso di Francesco Reina con Parini – autografi su cui collazionare i testi da ristampare. Non meno ricchi erano ovviamente i fondi delle due più importanti biblioteche milanesi, la Braidense e l'Ambrosiana. Queste divennero all'inizio del secolo veri e propri centri propulsivi dell'editoria milanese e i loro funzionari tra i principali responsabili di un avanzamento tecnico, o quanto meno teorico, nell'attività curatoriale dei testi. Non è un caso che la maggior parte degli animatori della Società Tipografica de' Classici Italiani, fondata nel 1802 con il progetto di pubblicare una collezione di nuove edizioni di «Classici Italiani in ogni genere» (come si legge nel *Prospetto* di presentazione, riprodotto nel volume a p. 29), provenisse proprio dal mondo delle biblioteche pubbliche e private ed è quindi agevole riconoscere in questa importante iniziativa editoriale il convergere delle esperienze maturate nei diversi settori culturali e bibliofili milanesi.

Nel secondo capitolo (pp. 43-72), prendendo in considerazione più da vicino le edizioni della Società Tipografica de' Classici Italiani, le «modalità di pubblicazione, le scelte ecdotiche, la consapevolezza filologica dei numerosi letterati e studiosi» (p. 35) che parteciparono all'allestimento della collezione, Cadioli accompagna il lettore all'interno dei cantieri editoriali di opere come il *Decameron*, le *Istorie fiorentine*, la *Gerusalemme liberata*. Vengono analizzate le note al testo preposte (non sistematicamente) ai diversi volumi della collana e da qui estrapolati e discussi i criteri metodologici su cui gli editori basarono le proprie scelte. Non sempre gli esiti sono rimarchevoli per quanto attiene all'aspetto meramente testuale e non mancano casi di vera e propria regressione rispetto a precedenti edizioni settecentesche (come accade, per esempio, nella riedizione della *Secchia rapita*; pp. 56-59). Sono però presenti nelle note di alcuni curatori riflessioni significative che, pur restando

all'interno di quello che l'autore definisce «Antico Regime Filologico» (ricorso all'autorità di codici considerati migliori perché più antichi e «emendazione *ope ingenii*, fondata sulla conoscenza dello scrittore e del suo *usus scribendi*», p. 53), presentano caratteri di innovazione. Questo si nota soprattutto per quel che riguarda l'attenzione prestata alla “volontà dell'autore”, verso la quale bisogna mostrare «scrupolosa fedeltà, che è il primo dovere di un editore» (sono parole di Giovanni Palamede Carpani del 1805, p. 62), e alla possibilità di avvalersi nella correzione dei testi del «confronto con autografi, idiografi, copie conformi all'originale» (p. 63) provenienti dagli archivi delle biblioteche e delle collezioni private. Un passo insomma verso una *emendatio ope codicum* più avveduta, sebbene ancora lungi dalla sistematicità metodologica di Lachmann (p. 61). Particolare interesse rivela l'attività editoriale svolta sia in proprio che per conto della Società Tipografica da Francesco Reina (pp. 65-72). Alla morte di Giuseppe Parini, entrato in possesso degli autografi del poeta, Reina decise di allestire un'edizione delle sue opere che riproducesse il più fedelmente possibile le carte d'autore, nel rispetto persino dell'interpunzione originale (scelta a quell'epoca tutt'altro che scontata). Ma ancora più clamorosa appare la risoluzione di trascrivere a piè di pagina tutte le varianti d'autore, «sebbene senza alcuna indicazione delle fonti e di una possibile successione cronologica» (p. 69), una pratica assolutamente inusitata nelle edizioni di autori contemporanei. Anche la ristampa curata da Reina dell'*Orlando furioso*, che chiudeva significativamente la prima serie dei Classici Italiani per la Società Tipografica, presentava un apparato di varianti, tratte sia dalle stampe che dai manoscritti, che per la prima volta nella collezione ne precisava la fonte. «L'indicazione delle varianti – come specifica Cadioli – non aveva più solo il ruolo di offrire una documentazione al lettore, perché a suo piacimento individuasse la lezione a suo dire più consona e gradita, ma diventava la testimonianza del “laboratorio” dello scrittore» (p. 72), poiché, per usare le parole dello stesso Reina, «chi attende alla Poesia sa quanto instruiscano i pentimenti de' sommi Poeti» (*ibidem*; questo particolare aspetto dell'attività ecdotica di Reina è ripreso e approfondito nel primo paragrafo del cap. 6, pp. 171-182).

I capitoli terzo e quarto prendono in esame rispettivamente le edizioni della *Commedia* uscite a Milano nel primo decennio del XIX secolo (pp. 86-99), che andavano a colmare una lacuna editoriale durata nella città meneghina per tutto il Settecento, e alcuni esempi di interconnessione tra pratiche di filologia classica e italiana, con un focus particolare sull'esperienza del «Poligrafo», giornale letterario fondato nel 1811

da Luigi Lamberti in collaborazione con Vincenzo Monti, Urbano Lampredi e Francesco Pezzi (pp. 113-139). Tra questi, Lamberti spicca per acume filologico, facendo proprio un metodo per molti aspetti simile, come suggerisce Cadioli, a quello della tedesca *Wortphilologie*; ma, più di esso, attento alla ricostruzione del contesto storico-culturale di origine delle opere e al rapporto di queste con l'insieme della produzione di un singolo autore (pp. 111; 125). L'importanza dei nessi intertestuali in prospettiva ecdotica era d'altronde ribadita anche per l'edizione di opere di autori moderni, purché «già estinti», come Lamberti esprime chiaramente in relazione a una ristampa delle *Stanze* di Poliziano: «se in qualche passo oscuro od incerto, uno scrittore, già estinto, abbia inteso di esprimere tal concetto o tale altro, conviene ben meditare sulle altre opere di lui, quando se n'abbiano, e da quelle trar qualche norma, per l'opinione che s'ha da seguire e da promulgare» (citato a p. 131).

Dalle sollecitazioni degli studiosi di filologia classica provenivano in quel periodo i più rilevanti avanzamenti nelle prassi ecdotiche di testi italiani, come testimonia la vicenda di Ottavio Morali, studiata nel capitolo quinto (in part. pp. 142-153) e strettamente legata a quella di Lamberti. Professore di lingua greca e funzionario della biblioteca Braidense, Morali impiegò diversi anni nell'allestimento di un'edizione dell'*Orlando furioso* uscita per i tipi di Pirotta nel 1818, ponendosi come obiettivo la restituzione integrale del testo stabilito da Ariosto per l'edizione del 1532. Il curatore nell'ampia introduzione al volume esaminava scrupolosamente le edizioni precedenti del poema, rilevando, anche in quelle che avevano adottato il testo del '32, una contaminazione tra lezioni appartenenti a redazioni diverse. Riabilitare l'ultima volontà d'autore, depurata da alterazioni introdotte a capriccio dagli editori, significava per Morali battersi contro la pratica delle cosiddette «migliori edizioni», ovvero «un mostruoso mosaico di varia lezione» (p. 150). Il caso esemplare di Morali – per Cadioli il «punto più alto raggiunto dalla riflessione primo ottocentesca sull'ecdotica di un autore moderno» (p. 151) – dimostra come la sensibilità verso la volontà autoriale a quell'altezza stesse incominciando ad affermarsi stabilmente nelle pratiche degli editori milanesi.

Ulteriori testimonianze a tal proposito vengono illustrate nel capitolo seguente («Mettere a testo la volontà dell'autore», pp. 171-204), riprendendo, come si è detto, il discorso già iniziato su Reina ed accostandogli altre due figure di rilievo, Giovanni Gherardini e Giovanni Antonio Maggi. Al primo si deve la curatela delle *Opere di Torquato Tasso* per una nuova collana della Società Tipografica («Edizione delle opere classiche italiane»), che nell'arduo compito di ricostruire le vicende testuali

dell'*Aminta* o della *Liberata* poneva ancora una volta come primo criterio l'assoluta fedeltà alla «vera e genuina lezione» stabilita dall'autore, con in più un'attenzione speciale per le diverse fasi di scrittura (pp. 185-187). Le riflessioni di Maggi sulla responsabilità dell'editore critico, che non può affidarsi esclusivamente all'autorità dei codici ma deve esercitare la «Critica» con cognizione, studiando l'ambiente e gli usi di un autore, vengono poi ricondotte da Cadioli al gruppo gravitante intorno alla *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* e al suo promotore, Vincenzo Monti, di cui l'editore fu stretto collaboratore (pp. 196-197).

Il settimo capitolo è riservato alla «filologia delle stampe» (pp. 205-229) e indaga il passaggio da un tipo di bibliografia tipicamente settecentesca legata al collezionismo e all'erudizione, a una proto-bibliografia analitica più interessata a conoscere gli aspetti materiali dei volumi e della produzione tipografica anche in relazione alle questioni ecdotiche. Di straordinaria modernità in questo ambito risulta l'esperienza di Michele Colombo, che poneva a fondamento dei suoi studi testuali l'esame autoptico delle edizioni, la collazione di esemplari della stessa impressione (intuendo la possibilità di errori materiali durante il processo di stampa), la verifica della correttezza tipografica dei testi trasmessi (pp. 210-211; ma si veda in particolare il brano citato a pp. 215-216 dove Colombo formula una geniale congettura su base esclusivamente *tecnica*, ovvero considerando il funzionamento meccanico del processo tipografico). L'attività editoriale di Colombo è significativa anche perché a fronte della raffinata competenza raggiunta nell'ambito degli studi bibliografici, perduravano nella sua prassi ecdotica metodi retri ereditati dalla tradizione filologica settecentesca (si veda ad esempio la sua edizione del *Decameron*, p. 220). Tale coesistenza nelle pratiche editoriali primo-ottocentesche di elementi innovativi e regressivi caratterizza, in misura maggiore o minore a seconda dei casi, il profilo di tutte le edizioni e gli editori presentati da Cadioli; a cui va il merito, tra gli altri, di non aver irrigidito la ricostruzione in una direzione interpretativa unilaterale riconoscendo, insieme ai pregi, i molti limiti delle esperienze ecdotiche descritte.

Le diverse questioni affrontate trovano una sintesi finale nell'attività di traduttore ed editore di Felice Bellotti, cui è dedicato l'ultimo capitolo (pp. 232-259). Ammiratore di Alfieri e frequentatore assiduo del circolo montiano, Bellotti ebbe un ruolo di primo piano nel panorama letterario milanese grazie alle sue fortunate traduzioni dei tragici greci, eseguite con particolare cura all'aspetto ecdotico dei testi antichi. Ma è nel progetto di riedizione (mai portata a termine) del *Giorno* di Parini

che Bellotti si distinse per sensibilità ed acutezza critica dai suoi predecessori (e da molti successori): «la soluzione di pubblicare solo i versi riscritti e affidati ai quaderni [autografi], separandoli dalle stampe, anticipava di oltre un secolo le considerazioni in base alle quali Dante Isella, compiendo la stessa scelta, ha rinnovato, con l'edizione del *Giorno* del 1969 ... l'ecdotica e gli studi dei versi di Parini» (p. 258). Ciò conferma l'importanza per la storia della filologia del recupero di riflessioni e pratiche editoriali all'apparenza obsolete o distanti, rese ora nuovamente accessibili grazie a questo prezioso lavoro di scavo e documentazione.

STEFANO CASSINI

📖 Guidotto Prestinari, *Canzoniere. Edizione critica del codice Scatola 59, fascicolo 536 (olim X.2) della Biblioteca dell'Accademia Carrara di Bergamo*, a cura di Marco Robecchi, Bergamo, Centro studi e ricerche Archivio Bergamasco, 2019 («Contributi della Borsa di studio Avv. Alessandro Cicolari», 7), pp. 409, € 20,00, ISBN 9788899755140.

Inserito in una collana di studi su Bergamo legati alla Borsa di studio 'Avv. Alessandro Cicolari', questo volume desidera fornire l'edizione critica e uno studio della raccolta poetica del maestro di grammatica bergamasco Guidotto Prestinari (1455-1527), trasmessa dal manoscritto Bergamo, Biblioteca dell'Accademia Carrara, Scatola 59, fascicolo 536, olim Cartella X.2. Quest'ultimo, quasi a ricalcare l'esempio petrarchesco, è un testimone idiografo e parzialmente autografo, redatto principalmente da «un anonimo Malpaghini» (p. 18) sotto la supervisione di Prestinari: infatti, dei 210 componimenti totali (16 dei quali andati perduti ma elencati in un'incompiuta tavola alfabetica), la mano dell'autore ne trascrive solo 18, laddove negli altri casi inserisce correzioni, modifiche, rubriche e didascalie. Il volume si organizza come segue: dopo una prefazione di Michelangelo Zaccarello (pp. 7-10), lo studio introduttivo «*Versi, sonetti, canzonette e frottole*». *Di Guidotto e del suo canzoniere* (pp. 13-37) fornisce una buona panoramica della biografia del Prestinari, della sua opera e della natura del manoscritto bergamasco, nonché della lingua, dello stile e dei modelli; davvero utili, subito di seguito, sono gli *Indici* (pp. 39-53) che elencano i componimenti, dapprima seguendo l'ordine proprio del testimone, poi organizzandoli in ordine alfabetico e tematico, infine isolando quelli con destinatari e quelli cassati; dopo il *conspectus siglorum* (pp. 54-55) ha inizio il testo del Prestinari (pp. 57-407). Sicuramente già

gli indici e le parole introduttive di Robecchi – forti anche di alcuni puntuali studi precedenti – forniscono un ritratto interessante del bergamasco, politicamente legato a Venezia ma culturalmente vicino alla geograficamente più prossima Milano. Quest'ultimo punto, in particolare, emerge abbastanza evidentemente se si guarda alla lista dei destinatari (pp. 51-53), tra i quali fanno sì capolino Pietro Bembo (a Bergamo nel 1489), Cassandra Fedele e altre figure legate alla Serenissima, ma anche personalità più vicine alla realtà meneghina come Bernardo Bellincioni, Antonio Fileremo Fregoso, nonché Ermes Maria Sforza, Ludovico il Moro e Gaspare Ambrogio Visconti, al quale il Prestinari dedica cinque componimenti. Accanto alla natura liminare dei rapporti politico-culturali, dal punto di vista poetico si delinea una tendenza – anch'essa non sorprendente in questo tipo di produzione – ad affiancare petrarchismo e sperimentazione (numerosi sono i metri adoperati dal Prestinari, autore anche di un sonetto burchiellesco), mentre per i modelli, oltre al Petrarca dei *Rerum vulgarium fragmenta*, si registrano il Petrarca dei *Triumphs*, Dante, Giusto de' Conti, proverbi e passi biblici. A questa *varietas* formale si affianca quella tematica, suddivisibile in cinque nuclei principali: 72 componimenti amorosi; 18 di carattere occasionale, encomiastici, funebri, dedicati a doni scambiati, ecc., ma sempre investiti dalla tematica dell'amore poeta-amata; 10 testi di tematica devozionale e religiosa; 11 componimenti di carattere politico; 63 componimenti di scambi epistolari o con destinatario esplicito e concreto. A fronte di questa ricchezza e della sua disposizione nella raccolta manoscritta, è lecito chiedersi se il titolo dato a questa pubblicazione (*Canzoniere*, per l'appunto) rispecchi la definizione che al genere "canzoniere" si dà, ossia, per citare Tiziano Zanato (2008), «una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuibile all'autore medesimo». A tal proposito, Robecchi stesso parrebbe contraddire il suo stesso frontespizio: nello studio introduttivo, egli rinuncia a cercare una più o meno chiara e coerente storia nella successione dei componimenti (a p. 20 scrive: «È certamente improprio parlare di *canzoniere poetico*»), ma piuttosto si rifà alla tipologia dello «*zibaldone ... nell'accezione originaria di 'mescolanza di cose diverse'*», in cui «*le nuove tematiche vengono ... intercalate all'interno di un tessuto amoroso inizialmente coerente ma ben presto sfaldatosi di fronte agli avvenimenti della storia*» (p. 23). Sicuramente queste parole dimostrano misura e saggezza, rimarcando l'ipotesi di un'iniziale ispirazione amorosa naufragata nel mare di un'ispirazione troppo eterogenea (per la quale si veda anche la scheda di Stefano Pezzè in appendice

all'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, pp. 675-678) e ricordando l'altezza cronologica dei versi e quindi la natura meno normata e prebembiana di questa produzione. Un più cauto titolo quale *Rime* non sarebbe stato meno problematico? Per quanto riguarda l'edizione critica in sé, è chiaramente dichiarato il più che condivisibile rispetto per la natura e l'unicità del testimone che trasmette la più completa raccolta di rime del Prestinari. Come già anticipato, il manoscritto oggi all'Accademia Carrara di Bergamo è idiografo e parzialmente autografo, con la mano dell'autore più intenta a intervenire e correggere che a copiare interi brani. Apprezzabilmente il lettore è informato circa la genesi e i mutamenti del testo dovuti al *labor limae* del Prestinari: si troveranno pertanto segnalati in apparato gli interventi del copista e di Guidotto (= G), siano essi di natura linguistica (quali, per esempio, le correzioni toscane ben spiegate anche nello studio introduttivo) o stilistica, concernenti tanto singole parole quanto interi versi. A margine, inoltre, sono specificati i fogli del manoscritto in cui si trovano i singoli componimenti, mentre una doppia numerazione romana e araba indica rispettivamente la successione di tutti i componimenti nel testimone – compresi quelli cassati – e quella già proposta da Giorgio Dilemmi. Metodologicamente la linea intrapresa si confà al tipo di tradizione della raccolta, un testimone unico dalle caratteristiche suddette, restituendo dati preziosi sulla sua natura materiale, sulla sua storia e sulle sue stratigrafie. Robecchi, peraltro, non tralascia di render conto della comparsa dei brani in altre sedi: nel caso del capitolo in terza rima di tematica religiosa CLXX/138, pubblicato a stampa nel 1526 all'interno dei *Capituli novamente riformati* dal Prestinari stesso per la confraternita dei Disciplini di S. Maria Maddalena (Edit16 on line CNCE 15403), è riportata anche la prosa introduttiva che si legge nell'edizione (p. 277). Si segnala, in quest'operazione, l'assenza di un rimando alle carte della cinquecentina in cui si trova il brano (c5v-d3r) e dell'indicazione dell'esemplare consultato per la trascrizione. Inoltre, pur non trattandosi del testimone sul quale si è deciso di fissare il testo di Guidotto, sarebbe stato interessante indicare (magari sotto la trascrizione della prosa introduttiva) anche che i versi stampati presentano delle incongruenze rispetto alla direzione delle correzioni dell'autore nel manoscritto dell'Accademia Carrara: nel giro di pochi versi, la cinquecentina non accoglie le correzioni di mano di Guidotto «come pioggia discende in puro velo» > «come già pioggia giù discese in velo» (v. 24) e «per farti scapol...» > «sol per scamparti...» (v. 30), mentre riporta a testo la lezione «Vedi ch'io...» (v. 28), che nel manoscritto sostituisce la biffata «Io certo...», creando un ibrido, la

cui posizione all'interno della storia del testo è tutta da definire. Altro appunto che si può muovere all'edizione critica ma sul quale Robecchi, consapevole di poter esser «rimproverato di estremismo», ha già alzato lo scudo, è la scelta di criteri di trascrizione decisamente molto conservativi (pp. 36-37). La volontà manifesta, infatti, di fornire un testo fotograficamente fedele al manoscritto (ma per questo non esistono appunto fotografie e digitalizzazioni?) sfocia nella segnalazione in corsivo delle abbreviazioni e nella conservazione di grafie quali *y* per *i* – ma si distinguono *u* e *v* – accanto all'inevitabile introduzione di segni diacritici e interpuntivi moderni. Questo zelo risulta nel complesso eccessivo e crea una trascrizione ibrida e a tratti pesante, sicuramente poco utile a chi volesse consultare l'opera a puro scopo letterario. Altrettanto evidente è l'assenza di un vero e proprio commento, limitato a pochissime indicazioni e citazioni di modelli, cui in parte rimediano i cappelli introduttivi che aprono i vari componimenti. Allo stato attuale e a causa delle «plurime mancanze» evidenziate nell'introduzione e umanamente comprensibili (p. 15), forse l'obiettivo di «portare la produzione poetica di Guidotto all'attenzione di un pubblico più ampio» non è stato ancora centrato appieno. D'altro canto, Robecchi ha fornito un primo strumento, un indispensabile primo passo verso lo studio di una produzione varia, ricca e interessante, portavoce originale di un particolare ambiente culturale: lo studio introduttivo e, in particolare, gli indici portano ordine e stimolano l'appetito di studiosi di letteratura, di metricisti, di storici della lingua. Ci si augura che il seme qui piantato riceva ulteriori cure e interesse, affinché diventi una pianta che porterà i suoi frutti.

GABRIELE BALDASSARI

📖 Giovanni Antonio Romanello, *Amorosi versi (Rhythmi vulgares)*, edizione critica e commento a cura di Francesca Florimbii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura («Temi e testi», 174), 2019, pp. 98, € 21,00, ISBN 978-88-93592-63-5.

Con l'edizione critica e commentata delle rime di Giovanni Antonio Romanello, nel mosaico della lirica volgare del Quattrocento si inserisce una nuova preziosa tessera, la cui importanza è certamente superiore rispetto a quanto lasci pensare l'esiguità di un *corpus* costituito solo da venticinque sonetti. Come l'*Introduzione* di Francesca Florimbii mostra bene fin dalle prime battute, infatti, Romanello godé nel secondo Quat-

trocento di un non trascurabile prestigio. Lo attesta innanzitutto il fatto che già intorno al 1479 andasse a stampa la raccolta dei *Rhythmorum vulgarium clarissimi et famosissimi viri Ioannis Antonii cui Romanello cognomen est* (nell'edizione siglata Rh): un autentico libro poetico, la cui compattezza sul piano macrotestuale è stata sottolineata negli anni dagli interventi di studiosi come Balduino, Bentivogli, Montagnani, e ora dalla stessa Florimbii, la quale propone un ordinamento diverso rispetto a quello dell'edizione a cui finora si faceva riferimento, cioè quella di Ludovico Frati nelle *Rime del codice Isoldiano* (Bologna, Romagnoli-Dal'Acqua, 1913). Proprio il codice Isoldiano (Bologna, Biblioteca Universitaria ms. 1739, Is), che «reca tutti i venticinque componimenti sinora noti di Romanello» (p. xxxiii), è emblematico di una tradizione che ci trasporta nel mezzo di un intreccio di relazioni importanti per i destini della lirica volgare del Quattrocento. Nel novero dei testimoni più ricchi troviamo infatti tre manoscritti che allo stesso ambiente veronese della stampa fanno riferimento, in quanto di mano, almeno per la parte che ci interessa, del famoso antiquario Felice Feliciano, vale a dire il Vaticano Rossiano 1117 (Vat), latore di soli sette sonetti, e soprattutto il ms. 10 della Biblioteca Civica Vincenzo Joppi di Udine (il cosiddetto codice Ottelio, Ud) e il codice di Trieste (Ts), Civico Museo Petrarcesco e Piccolomineo, Petr. 15, entrambi con ventiquattro sonetti come la *principes*: così come ventiquattro sonetti reca il ms. 910 della Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv), preso a base dell'edizione di Florimbii, come si vedrà, anche per l'ordinamento dei testi.

In Triv i sonetti del Romanello, adespoti, seguono la cosiddetta *Bella mano* di Giusto de' Conti, pure adespoti, cioè la raccolta del più importante poeta volgare della prima metà del Quattrocento, la cui fortuna, notoriamente, deve non poco all'opera dello stesso Feliciano (come messo in rilievo in particolare dagli studi di L. Quaquarelli e I. Pantani: si veda almeno di quest'ultimo *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del xv secolo*, Roma, Salerno, 2006, p. 80 e *passim*). Lo stesso sintagma *Amorosi versi*, che Florimbii trae da quello che di fatto è il sonetto proemiale per intitolare la sua edizione, è già una spia molto forte in questo senso: come si legge nel cappello introduttivo del son. II, «Pur imitando Petrarca sin dall'*incipit* [*Vui che legete gli amorosi versi*] che rievoca distintamente *Rvf* 1, 1, il rimatore richiama però con gli *amorosi versi* anche il Boccaccio minore e un artefice contemporaneo come Giusto de' Conti» (p. 6). La giuntura compare infatti nel fondamentale ternario contiano *Odite, monti alpestri, gli mei versi!*. L'associazione di Romanello a Giusto in Triv, e poi nel Settecento

nella stampa Tumermani (1753), non appare casuale ed è confermata dai numerosi e spesso flagranti riscontri tra il *corpus* di Romanello e la ben diversamente ampia raccolta del *Canzoniere Costabili*, cioè una delle maggiori testimonianze della precoce influenza esercitata proprio dalla *Bella mano*. Tra questi contatti, portati a suo tempo da chi scrive e accuratamente registrati da Florimbii, vale la pena di ricordare quello tra i primi versi del son. 260 del cosiddetto “amico del Boiardo”, «Cara, suave e avventurosa villa, / ove per farte sempre esser felice / alberga mo' la candida fenice», e l'attacco del son. xvii di Romanello, «Contrada ch'eri sempre in gioco e festa / e sopra l'altre chiamata felice, / per la zentil e candida fenice». C. Montagnani nella scheda dedicata a Romanello in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 509-514, ha rilevato che «la Contrada san Felice, ancora oggi, è una famosa località di Cannaregio, a Venezia». Nonostante la *fenice* sia tra i *senhal* più praticati nel *Canzoniere Costabili*, il rilievo concreto che ha la designazione della *contrada* in Romanello rende verosimile un suo credito nei confronti del cosiddetto “amico del Boiardo”, e nella stessa direzione del resto spinge la presenza in un paio di sonetti di quest'ultimo (26 e 388) dell'appellativo *nympha*, frequente nel Romanello (si veda in particolare il suo son. xi, *Ingrata nympha ch'hai de marmo el core*, con i riscontri del commento), anche se non si può escludere in generale una partita doppia tra i due poeti. In effetti il termine *ante quem* per la composizione dei sonetti del Romanello è probabilmente il 1465 (p. xiii), dal momento che a quell'altezza doveva essere stato allestito Ts e che a quella data viene a mancare Lodovico Scarampo Mezzarota, a cui il poeta padovano Marco Businello, secondo l'attestazione di un suo sonetto, donò una raccolta del Romanello stesso (p. xiv), mentre il sonetto citato del *Canzoniere Costabili* si trova nella zona che fa chiaro riferimento alla pestilenza del 1463-64. La figura del Romanello ci appare coinvolta dunque in un circuito di relazioni significative tra Veneto ed Emilia, cioè nell'area che è stata la culla del petrarchismo. A Padova si colloca probabilmente la sua nascita, come lascia pensare il sonetto che Florimbii pone in apertura della raccolta, mentre appare verosimile identificare in Venezia lo scenario dell'amore, così come il luogo in cui vive il destinatario del medesimo sonetto e dedicatario delle rime, il «misèr Polo ... / de lo sangue da Leze alto e gentile». Molto altro riguardo all'autore non è dato sapere, nonostante l'impegno encomiabile con cui la curatrice dell'edizione si è data a ricercare notizie e l'acribia con cui, nel primo paragrafo della sua *Introduzione*, ha allineato tutti i dati in nostro possesso,

utili a restituire una qualche consistenza a uno dei tanti “fantasmi” del nostro Quattrocento.

Con lo stesso scrupolo la dettagliata *Nota ai testi* ricostruisce la tradizione del *corpus* di Romanello. Qui si pone innanzitutto il problema della possibilità di individuare un archetipo. La questione non è di poco conto, se solo si pensa che sul tavolo c'è un portatore di varianti come l'Isoldiano (quelle che riguardano il *corpus* di Romanello sono state analizzate già da C. Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 88-90) e che i vari testimoni presentano sempre ordinamenti diversi dei testi. Opportunamente Florimbii si limita a parlare di *Un'ipotesi d'archetipo* (p. LV), intravedendone «solo una traccia» in due versi del son. x, *Se quel fu il mio pensier*, tipico derivato sotto forma di sonetto dal genere dell'*escondig* praticato da Petrarca in *Rvf* 206, *S'i' 'l dissai mai*, che informa anche la dispersa petrarchesca *CXLI S'io pensai mai, che chi il sa pensar pensi*. Nella tradizione del testo di Romanello ai vv. 5 e 9 si trovano le varianti *pensie* Triv Ud *pense* Ts Vat Rh *pensei* Is, invece del *pensa'* messo a testo dalla stessa Florimbii (sempre nell'emistichio *Se 'l pensa' mai*): la sua opinione è che non sia «convincente ipotizzare una forma originale *pensé* (se pur in linea con i settentrionalismi *crié, resté, trouvé, porté* e così via, citati da Rholf II 569)» (p. LV) e che a monte delle diverse lezioni vi sia «un guasto d'archetipo (forse *pensier*, conciero o errore di ripetizione del *pensier* del v. 1): guasto che a sua volta ha generato nelle copie errori diversi, allo scopo di ridare senso al contesto» (p. 28). Non c'è dubbio che il caso sia spinoso e che la studiosa abbia ragione sia nel prenderlo in considerazione sia nel non enfatizzarne la portata, anche se la sua scelta finale, ovviamente determinante per i destini del testo critico, è quella di ricondurre la tradizione a un'unica matrice. Al riguardo si possono aggiungere alcune riflessioni. Forse è difficile pensare che il risultato di un'operazione di “rammendo” del testo abbia prodotto le forme *pense* e *pensie*, mentre si potrebbe ipotizzare che all'origine vi fosse un *pensie(r)* o *pense(r)* con abbreviatura, che quest'ultima sia caduta e che da qui siano discese le lezioni attestate, con *pensei* di Is che invece risponde a un tentativo di interpretazione (comunque non molto comprensibile). Rispetto poi all'idea che *pensa'* sia autorizzato dal fatto che Romanello «scrive *pensa'* (*pensai*) almeno in un'altra occasione (xv, 9)» (p. LV), si potrebbe obiettare che in un *corpus* così ristretto risulta difficile appellarsi all'*usus*, e che d'altra parte bisognerebbe tenere presente che in un autore di questa età oscillazioni morfologiche sono tutt'altro che inconsuete. In realtà una valutazione sicura del luogo potrebbe venire solo da un approfondimento dell'indagine a

livello linguistico e nel contesto della poesia coeva, che ci permetta di capire se sia davvero da respingere la lezione *pensè/pensìè*: si tratta infatti della forma normale in veneziano per la prima persona singolare del passato remoto nei verbi della prima coniugazione, almeno fino a quando il passato remoto resiste (cioè fino al Seicento). In un caso come questo si avverte la mancanza di banche dati per la poesia del Quattrocento, che siano soprattutto capaci di captare e rendere fruibile anche ciò che risulta scartato dai testi delle edizioni critiche. Dal *corpus* TLIO si ricavano per esempio solo un paio di casi utili, entrambi prosastici e risalenti al Trecento, ma comunque sempre di ambito veneto: uno da Maestro Gregorio, *Libro de conservar sanitate. Volgarizzamento veneto trecentesco*, ed. critica a cura di L. Tomasin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2010, pp. 36-37: «Ancora, messiere io ... *pensè* de scriverve li sengni per li quali poré conosere li can rabiosi dai altri»; l'altro da *Navigatio Sancti Brandani. La navigazione di San Brandano*, a cura di M.A. Grignani, Milano, Bompiani, 1975, p. 166, dove Giuda dice (in un discorso con una serie di verbi in prima persona con desinenza in *-è*): «E io me coreziè malamente per lo diesimo che me vegniva, io non lo puti aver; *pensìè* de regovrar questo diesimo e così me vene in cuor de falsar la compagnia e de tradir lo mio signor e darlo per xxx dinari, e così fi e regovriè da lui lo diesemo ch'io aveva perdudo. E non *inpensìè* suso ch'io fisi rio inpensier». La presenza qui di *pensìè* e *inpensìè* (che ricorre anche in un'altra occasione nello stesso testo) ci permette comunque di dire che le varianti *pensie* di Triv e Ud e *pense* di Ts Vat Rh sarebbero equivalenti e che l'unico a distaccarsi, evidentemente non comprendendo, sarebbe ancora Is, con *pensai*. Si può soggiungere anche che il settore del passato remoto costituisce una zona abbastanza incerta nella tradizione della poesia veneta del Quattrocento. Mi limito a citare il caso di Leonardo Giustinian. Come ho spiegato in un intervento di prossima pubblicazione (*Le canzonette di Leonardo Giustinian e il fantasma della musica*, in *Gli attrezzi delle Muse*, a cura di C. Tirinanzi de Medici, Roma, Carocci, c.s.), tra i testi di quest'ultimo non sono rare le occorrenze di passato remoto di prima persona in *-i* per la prima coniugazione (oltre che per la terza). Si tratta di una forma probabilmente arcaica che viene spesso fraintesa dai copisti, nonché dagli editori moderni. Per esempio, in *Lasso mi, com' la farò*, uno dei testimoni più importanti delle "canzonette" di Giustinian, il ms. di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano IX 486 (6767), reca questa lezione per la decima stanza: «Poy che inti minamoray / May per dio dionestade / Verso ti pur non pensi / Sio uoleua la to amistade / Za si forte non fali». Appare da respingere una "normalizzazione" di *pensi* in *pensai* e di *fali* in

falai per farli rimare, secondo schema, con *inamorai*; considerando anche che la canzonetta è tutta a rime tronche, occorre emendare invece *inamorai* e creare una serie *inamori*: *pensi*: *fali*. Naturalmente il caso può essere considerato solo in parte analogo a quello di Romanello (anche perché in Giustinian le forme del passato remoto in -*ì* appaiono condizionate dalla rima): diverso è il livello a cui si colloca la loro produzione, diversa è con ogni probabilità la stagione in cui i due scrivono (Giustinian muore nel 1446); tuttavia non si può trascurare la possibilità che anche Romanello facesse ricorso a una forma meno usuale almeno nella lirica come *pensè/pensiè*, se non, meno probabilmente, allo stesso *pensi* (nel qual caso nel luogo indiziato come errore di archetipo ci troveremmo di fronte piuttosto a una diffrazione in assenza).

Legata alla questione appena vista è ovviamente quella della ricostruzione dei rapporti stemmatici. B. Bentivogli, «Appunti sui sonetti di Giovanni Antonio Romanello», in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 117-122, oltre a «rinunciare all'interposizione di un archetipo», aveva preferito ipotizzare una bipartizione dello stemma, con l'Isoldiano isolato da un lato e dall'altro il Trivulziano e la famiglia composta dalla *princeps* e da Ts e Ud: la conseguenza era una *recensio* «aperta, dovendosi ricorrere al *iudicium* nei casi (purtroppo non infrequenti) in cui la lezione dell'Isoldiano si opponga a quella su cui convergono gli altri quattro testimoni». Per contro Florimbii individua tre rami (ipotesi del resto non scartata del tutto dallo stesso Bentivogli): quello del subarchetipo γ , da cui discendono sia δ , capostipite dei codici di Feliciano (Ts, Ud, Vat), sia la *princeps* (Rh); il secondo rappresentato da Triv; il terzo da Is, cosicché la studiosa può procedere secondo la legge della maggioranza. Punto nodale è quindi la possibilità di staccare Triv dai testimoni “veronesi”, di contro all'opinione espressa anche da Montagnani, la quale, nella cit. scheda dell'*Atlante dei canzonieri in volgare*, notava la vicinanza del ms. “milanese” ai testimoni veneti, «sia in variante che in errore». Pur con qualche caso dubbio, pressoché scontato in simili occasioni, il dossier portato da Florimbii pare effettivamente sufficiente a rendere indipendente Triv dal ramo γ , identificato sulla base di errori che Triv non potrebbe avere sanato indipendentemente. D'altra parte un indizio in senso separativo viene dal fatto che in Triv manca un sonetto compreso nei testimoni di γ latori di ventiquattro testi, *Vedo el pianeta mio sempre più tardi* (qui indicato con il numero [xxv]), così come a tutta la famiglia γ manca il son. da Florimbii numerato xvi, *Nel principio Fortuna e 'l ciel me porse*, invece presente in Triv e Is (vd. p. LXXI).

L'ordinamento rappresenta una delle questioni più delicate proposte dal pur breve *corpus*: come si è detto, non vi è nessun testimone che rechi una disposizione dei sonetti esattamente sovrapponibile a quella degli altri. In particolare spicca la presenza di proposte diverse riguardo al sonetto di apertura: nel ms. Ud, di mano di Feliciano, e in Triv la raccolta è inaugurata dal sonetto che anche Florimbii pone come primo, *Quella antica città che per sudore*, testo di dedica a Polo da Leze e a un tempo di congedo, come si diceva, da costui, da Venezia e dalle proprie rime; in Rh e in Is questo sonetto è invece posto a chiusura della sequenza e la raccolta si apre con *Vui che legete gli amorosi versi*, dalla chiara impronta proemiale, che non a caso si trova all'apice della graduatoria per tasso di imitazione di *Voi ch'ascoltate* stilata nell'ormai classico studio di T. Zanato, «Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari», in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris e G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2008, pp. 53-111. L'intersezione tra famiglie diverse è probabilmente dovuta a scelte indipendenti; ed è molto difficile, se non impossibile decidere se si debba pensare alla promozione posticcia di *Vui che legete* a proemio per effetto dell'imporsi, ad esempio al momento dell'allestimento della *princeps*, del modello petrarchesco (che comunque è indubbiamente riferimento primario, anche in sottile dialettica, nel piccolo macrotesto di Romanello; al riguardo si veda in particolare la fine analisi di Montagnani, *La festa profana*, cit., pp. 57-79), o se la collocazione della dedica in apertura (che in effetti pare contraddire la natura del testo come congedo) non possa dipendere dal sopravvenire di una mera consuetudine o magari dalla volontà di esibire il nome di Polo da Leze.

In ogni caso è importante rimarcare che nella tradizione si individuano sequenze stabili. Tra queste, tornando su quanto detto poco sopra, non pare da trascurare il fatto che mentre in Is abbiamo la successione *A la mia cara nympa il suo bel viso* (qui xv), *Nel principio Fortuna e il ciel me porse* (xvi), *Spogliato d'ogni bene e pien de sdegno* (xiii), in Ts, Ud, Rh, cioè nella famiglia "veronese", si ha sempre un accoppiamento tra il primo e il terzo, sicché la mancanza del secondo appare come il possibile segno di una caduta nel subarchetipo γ ; invece Triv propone sì la successione tra il primo e il secondo, ma al terzo fa seguire *Contrada ch'eri sempre in gioco e festa* (naturalmente nell'ed. xvii). Discorso analogo si può fare per la mancanza di [xxv], *Vedo el pianeta mio sempre più tardo*, in Triv: poiché in questo modo viene meno l'elemento centrale di un terzetto presente in Is, di cui in Triv restano accoppiati il primo e il terzo sonetto, *Spogliato d'ogni bene* (xiii) e *Oimè, che ogni animal*

stanco la sera (xiv, con lo stesso numero d'ordine che ha in Is). Ora, se si accetta che in γ sia caduto un sonetto da una sequenza originaria e che questo sia avvenuto anche in Triv o nel suo antigrafo, la conseguenza è sì che vi è uno stemma tripartito, ma con testimoni che non possono essere considerati equivalenti da questo punto di vista: avremmo infatti un archetipo o un originale contenente venticinque testi da cui Is discenderebbe senza perdite intermedie, mentre al di sopra di Ts, Ud, Rh da un lato e di Triv dall'altro potremmo postulare la presenza (pur ipotetica per Triv, che può avere innovato per suo conto) di subarchetipi mancanti di un sonetto a testa. Una volta che si sia assunta questa ricostruzione, si danno tante possibilità quanti sono i rami: la prima è quella di adottare la sequenza di Is ritenendola più conforme a un ideale originale; la seconda è quella di scegliere una sequenza attestata in γ ; la terza è quella di seguire l'ordinamento di Triv. Nel secondo e nel terzo caso però occorrerebbe quantomeno considerare l'opportunità di integrare il sonetto mancante, ponendolo laddove si ipotizza che sia caduto, quindi ricomponendo il rispettivo terzetto attestato in Is. Nutro cioè qualche dubbio sulla scelta di Florimbii di seguire la testimonianza di Triv in maniera così conseguente da porre il sonetto mancante alla fine, come se fosse estraneo alla sequenza: l'ipotesi ricostruttiva suggerirebbe infatti di collocarlo tra *Spogliato d'ogni bene* e *Oimè, che ogni animal stanco*, e una lettura in tale successione, che lascio a chi voglia sperimentarla, pare deporre a favore di questa idea.

Le questioni che si aprono da qui non sono poche. Proverò a esporre alcune idee sorte osservando la preziosa tabella sull'ordinamento dei testi fornita dalla stessa Florimbii, la quale adempie costantemente a un compito di primaria importanza in un'edizione critica: quello di rendere accessibili tutti i dati. Ts e Ud, i due codici organici di Feliciano, presentano importanti affinità, e in particolare un blocco compatto di ben dodici sonetti, pur dislocato a partire dal sesto posto in Ud e al terzo in Ts: cioè, secondo i numeri dell'edizione (e quindi di Triv), VII-VIII-V-XIV-XI-XII-XVII-XVIII-XIX-XX-XXII-XXIII, ovvero, secondo i numeri di Is, 6-7-9-14-15-16-17-18-19-20-22-23. È chiaro che esistono contatti sia con Triv sia con Is, ma che quelli con quest'ultimo appaiono più forti: in pratica Ts-Ud condividono con Is le sequenze che in quest'ultimo occupano i numeri 6-9, con l'eccezione di 8 (che entrambi i manoscritti di Feliciano collocano al diciannovesimo posto), e 14-23, con l'eccezione di 21 (ventiduesimo in Ud e ventiquattresimo in Ts); Ud poi condivide anche 1-7 (collocati dal secondo all'ottavo), con l'eccezione di 5 (che pone al diciottesimo posto): in definitiva in questo testi-

mone si trovano dislocati al di fuori delle sequenze di Is solo i numeri 1, 5, 8, 10-13 (ma qui si ha la caduta di 11 e l'accoppiamento 10-12), 21, 24, 25. Per quanto riguarda invece la *princeps* Rh, gli elementi che spiccano di più sono indubbiamente da un lato il fatto che essa presenti la stessa sequenza di Is ai primi sette posti, e dall'altro che questo comporti coincidenza con Ud per sei di questi primi sette testi, con l'eccezione solo del quinto; inoltre dal sesto all'ottavo posto si ripropone la stessa sequenza già vista in Ts-Ud: VII-VIII-V (ovvero 6-7-9). Se successivamente Rh si allontana da Ts-Ud, ecco che però si danno ancora forti affinità con Is: dal decimo posto abbiamo infatti, secondo la numerazione di quest'ultimo, la successione 13-14-16-17-19-20 (secondo la numerazione dell'edizione: [XXV]-XIV-XII-XVII-XIX-XX). In sostanza, Rh condivide con Is 1-7 e 13-20, con l'eccezione di 15 e 18, mostrando pure forti affinità con Ud. Insomma, a me pare chiaro che, se non ci possono essere dubbi sul fatto che la famiglia "veronese" γ si distingue sul piano stemmatico da Is, le evidenti corrispondenze di ordinamento con quest'ultimo devono essere valorizzate, e tanto più in quanto non sono esattamente sovrapponibili all'interno della stessa famiglia. Se adesso guardiamo Triv, ci rendiamo conto agevolmente che il codice presenta numerose serie, più o meno lunghe, corrispondenti a quelle di Is: i testi II-IV di Triv coincidono con 1-3 di Is; IX-X con 4-5; XI-XII con 15-16; XIII-XIV, come si è detto, con 12-14 con la caduta di 13; XV-XVI con 10-11; XVII-XXIV con 17-24; a tacere del son. I, corrispondente al 25 di Is, solo V-VI-VII-VIII presentano qualche differenza rispetto alla sequenza di Is: 9-8-6-7. In conclusione dunque non pare da escludere che la seriazione più vicina all'originale sia quella di Is, su cui le diverse famiglie e i diversi testimoni o i loro capostipiti avrebbero variamente operato. Si tratta di un'ipotesi che mi permetto di affacciare, ben consapevole della necessità di ulteriori approfondimenti.

Ciò che oppone più difficoltà all'accettazione dell'Isoldiano come testimone di base per l'ordinamento è la sua scarsa affidabilità su altri piani, dal momento che ben nota è la sua propensione al rimaneggiamento. Triv invece appare più affidabile a Florimbii, sulla base di una serie di ragioni enunciate a pp. XCIII-XCIV, a partire dalla considerazione che «il manoscritto – confezionato forse negli anni centrali del Quattrocento e di certo in area veneta, e dunque vicino a tempi e luogo di origine dell'autore – è infatti portatore di un testo meno rimaneggiato del resto della tradizione» (p. XCIII). Questa considerazione di Florimbii dipende anche dall'analisi di una serie di *Loci critici per diffrazione* (pp. LXVI-LXVIII): si tratta di casi in cui la preferenza della studiosa va

quasi sempre alla lezione di Triv (solo in una circostanza di Ts) ritenuta *difficilior* perché vi è necessario postulare dieresi e dialefe, mentre gli altri testimoni adotterebbero soluzioni, in particolare inserendo *lo* per *li*, volte a far tornare la misura in questi versi “vuoti”. La discussione di questo punto porterebbe ulteriormente lontano; personalmente confesso una certa diffidenza nei confronti delle dieresi di eccezione, e penso che su questo aspetto sarebbe necessario possedere in generale un’idea più chiara degli usi in singoli ambienti ed epoche (che però siamo ben lontani dal poter avere) dal momento che anche questi fenomeni rispondono a consuetudini e norme di fatto (per cui anche la sola espressione di “dieresi d’eccezione” generalmente usata rischia di essere fuorviante). In ogni caso l’orientamento dell’editrice è perseguito con coerenza, ed è apprezzabile il fatto che in più occasioni a testo non imponga una soluzione, lasciando aperte possibilità concorrenti. Questo e altri aspetti sono costantemente esposti e discussi in maniera chiara e molto equilibrata nelle note e nei cappelli introduttivi dei singoli testi. L’edizione offerta da Francesca Florimbii colpisce infatti per completezza, limpidezza e cura: grazie al connubio di edizione critica e commentata, pur favorito dalle dimensioni della raccolta, per ogni sonetto si dà conto della tradizione, delle scelte operate nella costituzione del testo, anche attraverso una doppia fascia d’apparato, così come si offre una lettura che dà la debita attenzione ai motivi e ai contenuti anche in relazione ai testi circostanti nonché ai principali aspetti formali. L’annotazione, apprezzabile per sobrietà ma non scarna, potrebbe in più occasioni accogliere qualche riscontro in più con la tradizione e con la poesia coeva, come del resto è sempre inevitabile, ma è opportuno lasciare aperto questo settore a nuovi studi, che certo potranno fiorire grazie a questa stessa edizione ed evitare gli eccessi spesso promossi dalla consultazione di banche dati e edizioni elettroniche. Nitida appare poi la fisionomia che il testo acquisisce grazie alle cure dell’editrice, ed è certo questa una delle mete primarie a cui deve tendere ogni edizione critica, qui pienamente raggiunta.



Cronaca

«X CONGRESO INTERNACIONAL LOPE DE VEGA: EDITAR A LOPE, TREINTA AÑOS DESPUÉS» (Barcelona, 24-26 noviembre 2021)

ROSA BONO

El *X Congreso Internacional Lope de Vega* se celebró en torno al cumpleaños del poeta, del 24 al 26 de noviembre de 2021, en la Universitat Autònoma de Barcelona, sede del grupo de investigación PROLOPE. Como en las fiestas de antaño, se alargaron el día y las razones: diez congresos, veinte *Partes* de comedias, treinta años de labor ecdótica, cuarenta y tantas décadas de Lope. Ningún libro ritual puede comprimir los resultados de tanto denuedo y tenemos todos los motivos para aplaudir que así sea.

Luigi Giuliani inauguró las jornadas recordando cómo Alberto Blecua, al que pocos días antes nos hubiera encantado felicitarle ochenta años, lamentaba en 1983 que la crítica textual hispánica todavía echara de menos una guía teórica como la que desde hacía tiempo marcaba el camino a los editores del teatro de Shakespeare. Por ingente que fuera, no bastaba una praxis ecdótica guiada por la «ilusión», el «buen gusto» y la «gran sensibilidad» de gigantes de la filología como Eugenio de Ochoa, Juan Eugenio Hartzenbusch, Menéndez Pelayo, Emilio Cotarelo o Ramón Menéndez Pidal. Aunque tampoco, en sentido inverso, debía tenerse por sueño dorado el ejemplo inglés de Ronald McKerrow y Walter Greg, que pese a ser autores de volúmenes sobre crítica textual nunca editaron críticamente un texto dramático. El *Manual de crítica textual* de Blecua venía a colmar ese vacío, a ofrecer pautas de edición fundadas en la escuela de Lachmann sin perder de vista las condiciones *extra auctoris* que determinan la tradición impresa y manuscrita de las obras de la literatura española. Pero en esencia el *Manual* era eso, un manual, una «caja de herramientas listas para el uso», figuró muy bien el profesor Giuliani, donde no se podían ir a buscar directri-

ces abstractas y universales, sino orientaciones metodológicas que en cualquier caso se sostienen en el problema textual que pida solución en un contexto determinado. Junto al magisterio de Blecua, mano a mano y pared con pared, había que contar el de Francisco Rico – cuya presencia nos honró justamente el día 25 y al que pronto nos encantará felicitarle los ochenta – marcando el norte desde el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, desde la Biblioteca Clásica y desde esta revista.

La sinergia de esas y otras iniciativas, como la de PROLOPE, ha ido consiguiendo la verdadera coherencia que pedía la crítica textual: la consideración rigurosa de la historia material del texto dramático, de cada uno de los factores que conforman su pluralidad. Con la existencia de prácticas y la ausencia de una teoría explícita, intervino Gonzalo Pontón al final de la sesión inaugural, quizá la cuestión de qué sea una edición crítica tenga que volver a plantearse. «Es crítica aquella edición que se explica a sí misma, aquella en la que hay una consciencia científica hecha explícita en un grado u otro». Son las justas dimensiones del asunto: no hay doctrina o sistema preconcebido al que acudir sino un carácter sustancialmente práctico respaldado por una reflexión metodológica que se sabe necesaria y al mismo tiempo provisional. Esa radical consciencia de la inmediatez del quehacer ecdótico es su única premisa segura y su mayor responsabilidad.

Así se abrió la puesta en escena de los muchos avatares que habitualmente suceden *sottovoce* en el foso del teatro de la filología áurea. Figuraron primero los manuscritos, que de un tiempo a esta parte se han hecho con el protagonismo que antes ostentaban los impresos en el estudio de la transmisión textual, aunque no faltó el ojo de lince de Laura Fernández advirtiendo la importancia de elementos paratextuales como los grabados de portada o el ornato de las letras capitales, aparentemente superfluos pero en realidad esenciales para entender las fulleras editoriales de los impresores de las *Partes*.

El dilema de la autoridad también se presenta ahí donde el rango incuestionable del manuscrito autógrafo, consorte de la edición príncipe, podría haber sentado cátedra definitiva. El lugar privilegiado que comparten la primera impresión y el manuscrito autorizado conlleva una reverencia necesaria a las decenas de autógrafos de los que afortunadamente disponen los fondos hispánicos, un respeto que además obliga a indagar en ellos con el mismo cuidado. Porque así como se advierten e importan las mil vicisitudes que padecían los pliegos en la imprenta, existen otras tantas y tan variadas que determinaron la escri-

tura y copia de las comedias. Sònia Boadas ha indagado hasta el fondo de los procesos de escritura de Lope y ha descubierto, en la etapa final de las sucesivas versiones por las que pasaba cada comedia en el proceso de composición – plan en prosa, borrador en verso y copia en limpio –, la interesantísima técnica de los espacios en blanco. Mientras hablaba, el magín del público puso a Lope en la tarima, sentado a su escritorio, absorto en *Lo que pasa en una tarde*, a la izquierda el borrador, a la derecha el limpio, copiando de seguida – a veces corrigiendo – con un *ductus* impecable, levantando luego la pluma un momento y volviéndola a bajar para marcar en vertical catorce puntos diminutos que harían de discreta falsilla a un soneto que más tarde recuperaría de algún otro papel y copiaría con la pluma recién afilada. El texto finalmente consagrado por una edición moderna no será distinto del que sería si no hubiéramos visto a Lope con las manos en la masa, pero la escena es vital para entender la concepción del teatro áureo desde las entrañas y para educar la postura del editor. Saber, por ejemplo, que en ocasiones el blanco se debía a la necesidad de consultar tecnicismos náuticos en una poliantea nos hace ver al Fénix divino en la cuerda de la incertidumbre y, aun a modo de moraleja, obliga a repensar la omnipotencia y la estabilidad del testimonio autorial.

No progresaría nuestro conocimiento del teatro del Siglo de Oro si no fuera por el rigor de quienes acuden a sus documentos con la misma humildad y buen ojo con que Lope acudió a la erudición prestada. Alejandro García-Reidy se dedica al considerable corpus de manuscritos copia de las comedias de Lope, que «solo en casos excepcionales han merecido una particular atención». ¿Quién, al final de su intervención, no juzgaba necesario el estudio detenido del centenar largo de copias que nos han llegado? Una que circuló antes de que Lope cambiara el final de *El castigo sin venganza* es el nudo principal de toda una rama de su *stemma*. Pero las interesantes variaciones de estos testimonios respecto a la tradición impresa y manuscrita autorizada sirven más que para la correcta edición del texto. En algunos casos esa línea de transmisión distinta del impreso es indicio de una circulación escénica independiente de su publicación; en otros, las copias constituían todo un mercado de lectura privada que aliviaba largos períodos de «sequía editorial». Las más pulcras no son sino aquellas en las que Lope pensaba cuando se quejaba al rey: «es justo que Vuestra Alteza advierta en remediar que los libreros no vendan papeles manuscritos con rétulos de comedias, en que se defrauda su real autoridad, pues es mayor daño que la impresión sin licencia».

Hoy que las humanidades digitales permiten saciar todo tipo de intereses, desde la afición del erudito o la búsqueda especializada hasta el vicio de un lector curioso, la abundante información que resulta de estas investigaciones podría gestionarse y ofrecerse prácticamente al gusto en ediciones críticas virtuales. Fue otra de las grandes cuestiones abordadas en un congreso que se celebraba con su universidad maltrecha después de un ataque informático que la ha dejado en convalecencia durante meses. El panorama, que hubiera sido buen pasto para entremés en medio de las jornadas, es elocuente respecto a los retos y los riesgos de la edición crítica en la red. El terreno ha empezado a explorarse (el número 13 de *Ecdotica* dedicó este mismo espacio a las conferencias de 2016 de la *Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale*) pero queda maleza que apartar. Ramón Valdés se encargó de sopesar el estado de la cuestión, todavía descorazonador (solo un 6% de las ediciones en internet son fiables, esto es, tienen recensión, acopian y analizan los testimonios disponibles), y dar aliento a las oportunidades que ofrece la edición digital. De nuevo, hay en potencia tantas opciones como matices presenta la tradición textual de una edición. El modelo de las *Internet Shakespeare Editions*, propuso Valdés, sirve para obras de tradición sencilla, mientras que las más complejas tienen una buena muestra en la página web de *La dama boba* de PROLOPE o en la del Grupo de Investigación Calderón de la Barca, que integran limpiamente la visualización de testimonios de especial relevancia en ediciones dinámicas y multimedia. Cuatro principios «básicos e irrenunciables» para la edición digital: legitimidad de diferentes concepciones, cuidado del texto, reutilización de datos y un plan de difusión, accesibilidad y preservación de los resultados de la investigación.

Pocos congresos entre los que reúnen a tan elevado número de ponentes logran la ligazón que logró este, a caballo entre el papel y la pantalla, con la *Parte XX* recién impresa y puesta en el expositor por sus coordinadores, Daniel Fernández y Guillermo Gómez, y con buena parte de sus participantes desperdigados por el mundo. No parece sino que Lope los alentaba como a los paisanos de Fuente Ovejuna: «Concertaos todos a una / en lo que habéis de decir». Y así los manuscritos se plantaron del brazo de las humanidades digitales durante la presentación de la base de datos AUTESO, que ha vertido a la red un corpus glosado de 45 autógrafos teatrales de Lope. La *filologia d'autore* también pasó camino de la digitalización de la mano de Paola Italia. *Dove va la filologia d'autore digitale?* No se sabe dónde llegará, pero tendrá que hacer parada y fonda en tres lugares al menos: la fotónica, con el análisis espectrométrico de

los manuscritos; la psicología cognitiva, que explora la «gramática» del proceso creativo; y la filología cognitiva, que utiliza las matemáticas para resolver problemas de atribución. Y hete aquí que entró la estilometría a enseñar las matemáticas en plena actividad. Germán Vega explicó cómo se establecen las distancias porcentuales entre una atribución dudosa y las demás comedias registradas en la base de datos de DICAT para tratar de distinguir qué era y qué no era de Lope realmente. Entre sus propuestas más sorprendentes estuvo la de eliminar del corpus lopeveguesco la que se tiene por su primera comedia, *Las hazañas de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Las coincidencias métricas y léxicas, las frecuencias de uso de ciertas expresiones suelen quedar respaldadas por estimaciones previas como la canónica cronología de Morley y Bruerton. Feliz indicio de la utilidad de las nuevas herramientas, que a su vez ratifican el acierto de las antiguas.

Las máquinas ayudan mucho y ayudarán más, pero no alcanzarán la sagacidad y la perspicacia del editor analógico de la «casquería y otras menudencias» (modesto asteísmo de Pedro Conde), ese que en medio del frenesí tecnológico recuerda que el mejor ejercicio editorial empieza todavía en el silo de nuestras lecturas. Hay que extender los brazos desde el trono de Lope hacia todo lo que nos permita conocerlo mejor, y así hubo quienes ampliaron los horizontes señalando lo que nuestro autor comparte con otras épocas y tradiciones, de Francia a Portugal, desde la latinidad hasta los autores de comedias del siglo XXI.

Lope sigue siendo mucho Lope y se acaba el espacio para describir las numerosas contribuciones que engranaron los ejes principales. *The glue that holds us together* fueron los estudios de esos miles de coyunturas que decidieron el estado de los materiales que nos han llegado y de los que depende el estado en el que nos cabe en suerte legar los textos a la comunidad académica y popular. La fecha de una copia manuscrita y su importancia en la larga trayectoria escénica que pudo tener el texto, la dimensión administrativa y económica de su circulación, la mirada de espectadores distintos a aquellos para los que fueron concebidas las obras; las texturas, los colores, los gestos y la mímica facial que contribuyen a la atmósfera escénica y el entendimiento emocional de la obra, el error que parece tipográfico y es en realidad cultural, las fuentes concretas que se descubren curioseando en la biblioteca de Lope; la potencialidad estructural, semántica y escénica de la polimetría... Y un largo etcétera del que este párrafo, hilado a base de acertadas palabras que se oyeron esos días, no alcanzaría a declarar las fuentes particulares: es de PROLOPE. Fueron muchas muestras que hicieron comprobar con alivio

cómo arraiga la colaboración y la consciencia del rigor científico entre los estudiosos del teatro áureo. Albricias, profesor Bleuca: las filologías individuales se han concertado y se han vuelto leviatán de la crítica textual. Todas a una han tomado la senda de la mejor ecdótica

*y a nadie saquen de aquí.
Es el camino derecho,
pues que PROLOPE lo ha hecho.
¿Queréis responder así?*

Sí.

28 de enero de 2022

Norme editoriali

Sin dalla sua fondazione *Ecdotica*, proponendosi come punto di incontro di culture e sensibilità filologiche differenti, ha sempre lasciato libertà agli autori di indicare i riferimenti bibliografici secondo la modalità **italiana** o **anglosassone**. È fondamentale, tuttavia, che vi sia omogeneità di citazione all'interno del contributo.

I testi vanno consegnati, con la minor formattazione possibile (dunque anche senza rientri di paragrafo), in formato Times New Roman, punti 12, interlinea singola. Le citazioni più lunghe di 3 righe vanno in carattere 10, sempre in interlinea singola, separate dal corpo del testo da uno spazio bianco prima e dopo la citazione (nessun rientro).

Il richiamo alla nota è da collocarsi dopo l'eventuale segno di interpunzione (es: sollevò la bocca dal fiero pasto.³). Le note, numerate progressivamente, vanno poste a piè di pagina, e non alla fine dell'articolo.

Le citazioni inferiori alle 3 righe vanno dentro al corpo del testo tra virgolette basse a caporale «...». Eventuali citazioni dentro citazione vanno tra virgolette alte ad apici doppi: "...". Gli apici semplici ('...') si riservino per le parole e le frasi da evidenziare, le espressioni enfatiche, le parafrasi, le traduzioni di parole straniere. Si eviti quanto più possibile il *corsivo*, da utilizzare solo per i titoli di opere e di riviste (es: *Geografia e storia della letteratura italiana*; *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*; *Griseldaonline*) e per parole straniere non ancora entrate nell'uso in italiano.

N.B: Per le sezioni *Saggi*, *Foro* e *Questioni* gli autori\le autrici, in apertura del contributo, segnaleranno titolo, titolo in inglese, abstract in lingua inglese, 5 parole chiave in lingua inglese.

Si chiede inoltre, agli autori e alle autrici, di inserire alla fine del contributo indirizzo e-mail istituzionale e affiliazione.

Per la sezione *Rassegne*: occorre inserire, in principio, la stringa bibliografica del libro, compresa di collana, numero complessivo di pagine, costo, ISBN.

Indicare, preferibilmente, le pagine e i riferimenti a testo tra parentesi e non in nota.

Nel caso l'autore adotti il **sistema citazionale all'italiana** le norme da seguire sono le seguenti.

La **citazione bibliografica di un volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l'iniziale del nome puntato;
- Titolo dell'intero volume in corsivo; titolo di un saggio all'interno del volume (o in catalogo di mostra) tra virgolette basse «...» (se contiene a sua volta un titolo di un'opera, questo va in corsivo);
- eventuale numero del volume (se l'opera è composta da più tomi) in cifra romana;

- eventuale curatore (iniziale del nome puntata, cognome per esteso), in tondo, preceduto dalla dizione ‘a cura di’;
- luogo di edizione, casa editrice, anno;
- eventuali numeri di pagina, in cifre arabe e/o romane tonde, da indicare con ‘p.’ o ‘pp.’, in tondo minuscolo. L’eventuale intervallo di pp. oggetto di particolare attenzione va indicato dopo i due punti (es.: pp. 12-34: 13-15)

In **seconda citazione** si indichino solo il cognome dell’autore, il titolo abbreviato dell’opera seguito, dopo una virgola, dal numero delle pp. interessate (senza “cit.,” “op. cit.,” “ed. cit.” etc...); nei casi in cui si debba ripetere di séguito la citazione della medesima opera, variata in qualche suo elemento – ad esempio con l’aggiunta dei numeri di pagina –, si usi ‘ivi’ (in tondo); si usi *ibidem* (in corsivo), in forma non abbreviata, quando la citazione è invece ripetuta in maniera identica subito dopo.

Esempi:

A. Montevercchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, iv, Berlino-New York, de Gruyter, 2000⁵, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

La citazione bibliografica di un **articolo pubblicato su un periodico o in volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l’iniziale del nome puntato
- Titolo dell’articolo in tondo tra virgolette basse («...»)
- Titolo della rivista in corsivo
- Eventuale numero di serie in cifra romana tonda;
- Eventuale numero di annata in cifre romane tonde;
- Eventuale numero di fascicolo in cifre arabe o romane tonde, a seconda dell’indicazione fornita sulla copertina della rivista;
- Anno di edizione, in cifre arabe tonde e fra parentesi;
- Intervallo di pp. dell’articolo, eventualmente seguite da due punti e la p. o le pp.

Esempi:

A. De Marco, «I “sogni sepolti”: Antonia Pozzi», *Esperienze letterarie*, a. xiv, vol. xii, 4 (1989), pp. 23-24.

M. Gianfelice, V. Pagnan, S. Petrelli, «La stampa in Europa. Studi e riflessioni», *Bibliologia*, s. ii, a. iii, vol. ii, 3 (2001), pp. v-xii e 43-46.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

Nel caso che i **nomi degli autori**, curatori, prefatori, traduttori ecc. siano più di uno, essi si separano con una virgola (ad es.: G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) e non con il lineato breve unito.

I **numeri delle pagine** e degli anni vanno indicati per esteso (ad es.: pp. 112-146 e non 112-46; 113-118 e non 113-8; 1953-1964 e non 1953-964 o 1953-64 o 1953-4).

I **siti Internet** vanno citati in tondo minuscolo senza virgolette (« » o < >) qualora si specifichi l'intero indirizzo elettronico (es.: www.griseldaonline.it). Se invece si indica solo il nome, essi vanno in corsivo senza virgolette al pari del titolo di un'opera (es.: *Griseldaonline*).

Per **contributi in volume o catalogo di mostra**, aggiungere "in" dopo il titolo del contributo.

Se è necessario usare il termine *Idem* per indicare un autore, scriverlo per esteso.

I **rientri di paragrafo** vanno fatti con un TAB; non vanno fatti nel paragrafo iniziale del contributo.

Nel caso in cui si scelgano **criteri citazionali all'anglosassone**, è possibile rendere sinteticamente le note a piè di pagina con sola indicazione del cognome dell'autore in tondo, data ed, eventualmente, indicazione della pagina da cui proviene la citazione, senza specificare né il volume né il periodico di riferimento, ugualmente si può inserire la fonte direttamente nel corpo del contributo.

La **bibliografia finale**, da posizionarsi necessariamente al termine di ciascun contributo, dovrà essere, invece, compilata per esteso; per i criteri della stessa si rimanda alle indicazioni fornite per il sistema citazionale all'italiana.

Esempi:

- Nel corpo del testo o in nota, valido per ciascun esempio seguente: (Craig 2004)

Nella bibliografia finale: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», *A companion to Digital Humanities*, a cura di S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford 2004.

- Adams, Barker 1993: T.R. Adams, N. Barker, «A new model for the study of the book» in *A potencie of life. Books in society: The Clark lectures 1986-1987*, London, British Library 1993.

- Avellini et al. 2009: *Prospettive degli Studi culturali*, a cura di L. Avellini et al., Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 190-19.

- Carriero et al 2020: V.A. Carriero, M. Daquino, A. Gangemi, A.G. Nuzzolese, S. Peroni, V. Presutti, F. Tomasi, «The Landscape of Ontology Reuse Approaches», in *Applications and Practices in Ontology Design, Extraction, and Reasoning*, Amsterdam, IOS Press, 2020, pp. 21-38.

Se si fa riferimento ad una citazione specifica di un'opera, è necessario inserire la pagina:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (nel testo o in nota)

In bibliografia finale: Eggert 1990: Eggert P. «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing» in *Editing in Australia*, Sydney, University of New South Wales Press 1990, pp. 19-40.

- In caso di omonimia nel riferimento a testo o in nota specificare l'iniziale del nome dell'autore o autrice.

Referaggio

Tutti i contributi presenti in rivista sono sottoposti preventivamente a processo di *double-blind peer review* (processo di doppio referaggio cieco) e sono, pertanto, esaminati e valutati da revisori anonimi così come anonimo è anche l'autore del saggio in analisi, al fine di rendere limpido e coerente il risultato finale.

Editorial rules

Since its very beginning *Ecdotica*, intending to favour different philological sensibilities and methods, enables authors to choose between different referencing styles, the Italian and 'Harvard' one. However, it is fundamental coherence when choosing one of them.

All the papers must be delivered with the formatting to a minimum (no paragraph indent are permitted), typed in Times New Roman 12 point, single-spaces. All the quotes exceeding 3 lines must be in font size 10, single spaces, separated with a blank space from the text (no paragraph indent). Each footnote number has to be put after the punctuation. All the footnotes will be collocated at the bottom of the page instead of at the end of the article.

All the quotes lesser than 3 lines must be collocated in the body text between quotations marks «...». If there is a quote inside a quote, it has to be written between double quotes "...". Single quotation marks ('...') must be used for words or sentences to be highlighted, emphatic expressions, paraphrases, and translations. Please keep formatting such as italics to a minimum (to be used just for work and journal titles, e.g. *Contemporary German editorial theory*, *A companion to Digital Humanities*, and for foreign words.

N.B.: For all the sections named *Essays*, *Meeting* and *Issues*, the authors are required, at the beginning of the article, to put the paper's title, an abstract, and 5 keywords, and, at the end of the article, institutional mail address and academic membership.

For the section named *Reviews*: reviews should begin with the reviewed volume's bibliographic information organized by:

Author (last name in small caps), first name. Date. Title (in italics). Place of publication: publisher. ISBN 13. # of pages (and, where appropriate, illustrations/figures/musical examples). Hardcover or softcover. Price (preferably in dollars and/or euros).

In case the author(s) chooses the Italian quoting system, he/she has to respect the following rules.

The bibliographic quotation of a book must be composed by:

- Author in Roman type, with the name initial;
- The volume's title in Italics type; paper's title between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The number of the volume, if any, in Roman number;
- The name of the editor must be indicated with the name initial and full surname, in Roman type, preceded by 'edited by';
- Place of publishing, name of publisher, year;

- Number of pages in Arab or Roman number preceded by 'p.' or 'pp.', in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

If the quotes are repeated after the first time, please indicate just the surname of the author, a short title of the work after a comma, the number of the pages (no "cit.", "op. cit.", "ed. cit." etc.).

Use 'ivi' (Roman type) when citing the same work as previously, but changing the range of pages; use *ibidem* (Italics), in full, when citing the same quotation shortly after.

Examples:

A. Montevercchi, Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi, Bologna, Pàtron, 2016.

S. Petrelli, La stampa in Occidente. Analisi critica, iv, Berlino-New York, de Gruyter, 2005, pp. 23-28.

Petrelli, La stampa in Occidente, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

The bibliographic quotation of an article published in a journal or book must be composed by

- Author in Roman type, with the name initial;
- The article's title in Roman type between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The title of the journal or the book in Italics type;
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- The year of the journal in Roman number;
- Issue number (if any), in Arabic numbers;
- Year of publication in Arabic number between brackets;
- Number of pages in Arab or Roman number preceded by 'p.' or 'pp.', in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

Examples:

A. De Marco, «I "sogni sepolti": Antonia Pozzi», Esperienze letterarie, a. xiv, vol. xii, 4 (1989), pp. 23-24.

M. Gianfelice, V. Pagnan, S. Petrelli, «La stampa in Europa. Studi e riflessioni», Bibliologia, s. ii, a. iii, vol. ii, 3 (2001), pp. v-xii e 43-46.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

In the case of several names for authors, editors, prefacers, translators, etc., they must be separated by a comma (e.g. G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti).

The number of pages and the years must be written in full (e.g. pp. 112-146, not 112-46; 113-118 not 113-8; 1953-1964, not 1953-964 or 1953-64 or 1953-4).

When referencing web pages or web sources, a suggested format is the http:// address without inverted commas.

For papers in books or catalogs, please add “in” after the title.

Use TAB for paragraph indent (excluding the first paragraph of the paper).

The author(s) can as well opt for the ‘author, date’ system (often referred to as the ‘Harvard’ system), including in the text very brief details of the source from which a discussion point or piece of information is drawn. Full details of the source are given in a **reference list** or **Bibliography at the end of the text**. This avoids interrupting the flow of the writing. As the name suggests, the citation in the text normally includes the name(s) (surname only) of the author(s) and the date of the publication and it is usually included in brackets at the most appropriate point in the text.

When the publication is written by several authors (more than three), it is suggested to write the name of the first one (surname only) followed by the Latin abbreviation **et al.**

When using the ‘author, date’ system, writing a **Bibliography** is fundamental as far as giving all the details about the publication in question. The main principles to compose a Bibliography are the following:

- a. the surnames and forenames or initials of the authors; all the names must be written even if the text reference used is ‘et al.’
- b. the book title, which must be formatted to be distinguished, the mostly used way is to put it in italic.
- c. the place of publication;
- d. the name of the publisher.
- e. the date of publication;

H.W. Gabler, G. Bornstein, G. Borland Pierce, *Contemporary German editorial theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

In case of papers or article in an edited book, following details should be included:

- the editor and the title of the book where the paper or article is
- the first and last page number of the article

H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, ed. by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford, 2004.

P. Eggert, «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing», in *Editing in Australia*, University of New South Wales Press, Sydney, 1990, pp. 19-40.

In case of papers or article in Journals:

- the name and volume number of the Journal
- the first and last page number of the article

G.T. Tanselle, «The editorial problem of final authorial intention», *Studies in Bibliography* 26 (1976), pp. 167-211.

In the last three examples, it is the title of the book of journal that has to be italicised; the highlighted name is the one under which the work has to be filed and, eventually, found.

When referencing web pages or web sources, a suggested format is the `http://` address without inverted commas.

Peer review

Ecdotica is a double-blind peer-reviewed journal by at least two consultants. All publications in the journal undergo a double-blind peer review process through which both the reviewer and author identities are concealed from the reviewers, and vice versa, throughout the review process.

The publication of an article through a peer review process is intended as a fundamental step towards a respectful and ethical scientific and academic work, improving the quality of the published papers; standards are, so far, originality in papers, coherence, precise references when discussing about corrections and amendments, avoiding plagiarism.

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

1ª edizione, aprile 2022
© copyright 2021 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel settembre 2021
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-290-0879-7

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

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





